РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ)
им. С. В. РАХМАНИНОВА

Южно-Российский
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
АЛЬМАНАХ
2004

Ростов-на-Дону
2005

ББК Щ31,0
Ю 193

Печатается по решению Ученого совета
Ростовской государственной консерватории (академии)
им. С. В. Рахманинова

Главный редактор
А. М. Цукер – доктор искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)

Редакционная коллегия
Б. Г. Ашхотов – доктор искусствоведения, профессор (Нальчик)
Н. В. Бекетова – кандидат искусствоведения, доцент (Ростов-на-Дону)
Л. П. Казанцева – доктор искусствоведения, профессор (Астрахань)
Т. С. Рудиченко – кандидат искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)
А. Я. Селицкий – доктор искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)
А. Н. Соколова – кандидат искусствоведения, доцент (Майкоп)
Е. В. Смагина – кандидат искусствоведения, доцент (Волгоград)
В. А. Фролкин – кандидат искусствоведения, профессор (Краснодар)
Е. Г. Шевляков – доктор искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)
И. М. Шабунова – кандидат искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)

Ответственный секретарь
О. В. Твердохлебова

Ю 193 **Южно-Российский музыкальный альманах.** Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахмани-нова, 2005. – 468 с.

ISBN 5-7509-0284-6

«Южно-Российский музыкальный альманах – 2004», открывающий серию ежегодников, включает в себя статьи по проблемам музыкальной науки, исполнительского искусства, музыкального образования, театрально-концертной жизни, истории музыкальной культуры Северного Кавказа, воспоминания из личных архивов и публикации неизвестных музыкально-исторических материалов, портреты крупных музыкантов, внесших весомый вклад в культуру Юга России, а также информацию о прошлом и настоящем Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Альманах адресован музыкантам-профессионалам, преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений, однако, многое в нем может представлять интерес и для широкого круга читателей, интересующихся музыкальным искусством и культурой родного края.

ББК Щ31,0

ISBN 5-7509-0284-6

© Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова, 2005

THE ROSTOV STATE S. V. RACHMANINOV CONSERVATOIRE
(ACADEMY)

South-Russian

Musical Anthology

2004

Rostov-on-Don
2005

Printed after the decision of the Scholars' Board
of the Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire

Editor-in-chief

A. M. Tsuker, Doctor of Arts, professor (Rostov-on Don)

Editorial board

***B. G. Ashkhotov* –** Doctor of Arts, professor (Nalchik)
N. V. Beketova – Candidate of Arts, docent (Rostov-on Don)
L. P. Kazantseva – Doctor of Arts, professor (Astrakhan)
T. S. Rudichenko – Candidate of Arts, professor (Rostov-on Don)
A. Ja. Selitsky – Doctor of Arts, professor (Rostov-on Don)
A. N. Sokolova – Candidate of Arts, docent (Maikop)
Je. V. Smagina – Candidate of Arts, docent (Volgograd)
V. A. Frolkin – Candidate of Arts, professor (Krasnodar)
***Je. G. Shevlyakov* –** Doctor of Arts, professor (Rostov-on Don)
I. M. Shabunova – Candidate of Arts, professor (Rostov-on Don)

Secretary-in-chief
O. V. Tverdokhlebova

South-Russian musical anthology. Rostov-on-Don. Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire (academy), 2005. – 468 p.

ISBN 5-7509-0284-6

«The South-Russian musical anthology–2004» opening up the series of annuals, includes articles on the problems of musical knowledge, performing art, musical education, theatre-concert life, the history of the history of the Caucasus' musical culture, reminiscences from personal archives and the publications of the unknown musical-historical materials, portraits of great musicians, making a sound contribution into the culture of the South of Russia, and also the information about the past and the present of the Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire (academy).

The almanac is directed to professional musicians, teachers and students of musical educational establishments, much material in it may be also interesting for broad masses of readers, taking interest in the musical art and culture of our native land.

ISBN 5-7509-0284-6

© Rostov State S. V. Rachmaninov
Conservatoire, 2005

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю……*9*

200-ЛЕТИЕ М. И. ГЛИНКИ

С. Фролов. Глинка и его «дело»……*11*
Н. Бекетова. Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» Глинки как национальный миф……*20*
Е. Смагина. Оперная поэтика Глинки в контексте жанрово-стилевых исканий русского музыкального театра первой половины XIX века……*32*
Г. Калошина. Оперное творчество Глинки и западноевропейский музыкальный театр первой половины XIX века……*39*
Е. Лобзакова. Духовная музыка Глинки: опыт осмысления……*46*
С. Яковенко. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура……*52*
И. Шабунова. Оркестр в трудах Глинки и других композиторов XIX века……*62*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

Н. Мещерякова, Г. Крупницкая. Традиции музицирования в Таганроге……*68*
А. Вальченко. Из истории придворной певческой капеллы в Таганроге (1825–1862)……*77*
Р. Лаво. Этнокультурологический аспект изучения традиций малых народов северо-кавказского региона…… 86
Б. Ашхотов. Кавказское бурдонное многоголосие: опыт сравнительной характеристики……*90*
Л. Кумехова. О трех пластах в кабардинской музыкальной культуре……*102*
Ф. Хараева. Музыкальное и танцевальное искусство адыгов. Обзор традиционной системы……*106*
А. Соколова. Музыкальные доски адыгов……*112*

ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

А. Цукер. Ростовский Музыкальный театр сегодня……*118*
М. Шорникова. Предъюбилейный сезон Ростовского академического симфонического оркестра. Хроника……*133*

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Н. Самоходкина. Зрелые оперы Даргомыжского. К проблеме анализа оперного либретто……*136*
Е. Скобликова. Первый балет Н. Черепнина в контексте Серебряного века……*146*
М. Скалкина. Николай Метнер. Жизнь в творчестве……*155*
А. Осинцева. А. Скрябин и К. Штокхаузен. Инвенция о сходстве несходного……*160*
В. Гаврилова. «Огненный ангел» Сергея Прокофьева: размышления о «западноевропейском» в русской опере……*163*
Э. Масанов. Интерпретация исторического события в симфонической поэме Ф. Листа «Битва гуннов»……*169*
О. Кушнир. Какая музыка должна звучать в храме? (Размышляя над книгами В. Мартынова)……*173*
Е. Николаева. Танго длиною в жизнь (к биографии А. Пьяццоллы)……*184*
Ю. Кинус. Аранжировка как фактор композиции в джазе……*193*
А. Свиридова. К вопросу методики анализа современной фактуры……*202*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Г. Тараева. Инновационные направления в музыкально-теоретическом обучении……*211*
А. Красноскулов, В. Красноскулов. Проект ИРМУС: от технологии – к творчеству……*222*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

В. Горбунов. Альтовая музыка русских композиторов XVIII – начала XX века……*231*
В. Орловский. В мире прелюдий Скрябина……*239*
Н. Усенко. Новые аспекты в исследовании исполнительского искусства А. Скрябина……*249*
Г. Хорошайло. Обработки народных песен для хора a cappella в творчестве А. Михайлова: проблемы типологии и периодизации……*257*
В. Давыдова. Для флейты и арфы: от Моцарта к Денисову……*265*

ПУБЛИКАЦИИ

В. Ассур. Воспоминания о С. А. Жарове. *Публикация Т. Рудиченко*……*274*
А. Зданович. Записки певца. *Публикация А. Селицкого*……*285*
А. Михайлов. «Клятва» для хора a cappella (на стихи А. Титова). *Публикация Г. Хорошайло*……*290*

ЮБИЛЯРЫ

Н. Пискунова. Под знаком великой традиции (К 70-летию В. В. Орловского)……*307*
Г. Хорошайло. Почетное звание – Музыкант (К 60-летию В. П. Афанасьева)……*310*
Г. Тараева. «Приношение» отчасти «Музыкальное» (К 60-летию Н. М. Диденко)……*316*
Н. Мещерякова. Полеты во сне и наяву Валькирии по имени Галина (К 60-летию Г. Е. Калошиной)……*330*
И. Шабунова. Импровизация и контрапункт: Творческий портрет исследователя (К 60-летию Т. В. Франтовой)……*341*
А. Селицкий. Дар ненапрасный (К 60-летию А. М. Цукера)……*346*

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

К 130-летию со дня рождения Е. Ф. Гнесиной (1874–1967)
Н. Мещерякова. Елена Прекрасная и Премудрая. Опыт музыкальной новеллы……*353*

К 90-летию со дня рождения Л. Я. Хинчин (1914–1988)
А. Селицкий. По законам музыкальной драмы. Очерк жизни и творчества……*358*
А. Цукер. Моя Лия……*378*
И. Демина. Памяти Учителя……*380*
И. Гордон. Живые картинки институтской жизни моего времени……*382*
Л. Бас. Властительница мыслей, чувств и надежд……*384*
Н. Спектор. С Лией Яковлевной……*388*
М. Худовердова. Воспоминание о Лие Яковлевне……*389*

К 80-летию со дня рождения и 25-летию со дня смерти В. Г. Шипулина (1924–1979)
Э. Ходош. Призванный музыкой……*391*

Памяти А. В. Сахарова (1934–2004)

Л. Варавина. О моем учителе……*398*
Л. Бурякова. Память сердца……..*400*

Памяти С. А. Чернобая (1924–2004)

Л. Красова. Ценить в искусстве главное – красоту, мастерство, искренность……...…..*402*

Памяти Б. Ф. Мазуна (1929–2005)

Н. Антоненко. Мудрый наставник и друг……..…….*404*

Л. Саввина. М. А. Этингер: ученый и педагог……..……*407*

РОСТОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт в материалах и документах (1967–1972). Публикация **О. Носовой**…….……..…..*410*
Н. Бекетова. «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно…» Презентация Творческого Центра «Рахманинов – Лосев» при Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова…..…….……...….*440*

ИЗДАНИЯ РОСТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ им. С. В. РАХМАНИНОВА 1992–2004

Научные издания……..……..*447*
Учебно-методические издания……..……...*455*
Ноты……..……..…..*456*

Сведения об авторах...……..……..*458*

Contents… ……..…..…….…….……462

Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова

К читателю

Вы держите в руках первый выпуск «Южно-Российского музыкального альманаха», созданный Ростовской государственной консерваторией им. С. В. Рахманинова. Открытая в 1967 году Ростовская консерватория уже давно заняла прочное положение одного из центров музыкального образования, науки, концертной жизни на Юге России. Проводимые ею международные фестивали, научные форумы, собирающие крупных ученых из различных городов нашей страны и зарубежья, активная издательская деятельность, выход в свет научных сборников и монографий по самому широкому кругу проблем историко-теоретического музыкознания, философии музыки и культурологии, музыкальной педагогики и исполнительства – все это и дало основание взяться за подготовку данного издания. Ситуация, как говорится, созрела. Альманах призван объединить усилия коллег южно-российского региона – одного из самых сложных и напряженных в социально-политическом плане, но одного из самых богатых и многокрасочных с точки зрения его культуры и национальных традиций.

В редколлегию вошли известные ученые из южно-российских городов: Ростова-на-Дону, Астрахани, Волгограда, Краснодара, Майкопа, Нальчика. В будущем география Альманаха, а соответственно, и состав редколлегии могут расшириться. Будет расширяться и тематика издания: ее подскажет сама жизнь и потребности современной музыкальной культуры. Впрочем, уже сегодня она достаточно обширна: это крупные общественно-музыкальные события и даты, этнокультурные процессы, театрально-концертная жизнь, музыкальная наука, педагогика, исполнительство, публикации неизвестных музыкально-исторических материалов, портреты крупных музыкантов, внесших весомый вклад в культуру Юга России.

Альманах относится к числу изданий, в большей степени адресованных музыкантам-профессионалам, однако многое в нем может представлять интерес и для широкого круга интересующихся тем, что происходит в современном музыкальном мире. Во всяком случае, данное издание, как нам кажется, найдет своего читателя, а поэтому мы планируем сделать его ежегодным. Уже сейчас в редакционном портфеле есть материалы для следующего выпуска, и сбор их будет продолжаться. Редколлегия приглашает к сотрудничеству коллег, желающих опубликовать в Альманахе свои научные, критико-публицистические, информационные статьи. Наши двери для Вас открыты.

Анатолий Цукер

Михаил Иванович Глинка (1804–1857)

С. Фролов

ГЛИНКА И ЕГО «ДЕЛО»

Временами кажется, что история – это ушедшее прошлое, что давние события, обстоятельства, проблемы остались где-то в былых временах. На самом деле прошлое всегда с нами и составляет существенную часть настоящего. Характерный пример – судьба того, что когда-то было названо «делом Глинки». Это образное выражение, вошедшее в русскую культуру в последней трети XIX века, представляет собой фразеологизм, по смыслу и стилистике весьма органично входящий в художественно-идеологический сленг русской культуры второй половины XIX – первой половины XX века. Будучи метафорой чрезвычайно большой семантической емкости, выражение «дело Глинки», на первый взгляд, представляется столь самодостаточным и «самообъясняющимся», что и по сей день, кажется, дает возможность обобщить собой едва ли не весь возможный свод серьезных проблем, отдельных вопросов и частных замечаний, связанных с понимаем роли и значения М. Глинки в русской и мировой культуре, с исследованием его жизни и творчества, с исполнением его произведений и сохранением памятных мест его пребывания в России и за рубежом и т. д. и т. п.[1]

Вместе с тем, у каждого, кто употреблял эту фразеологему, она получала свой неповторимый подтекст, который, благодаря некоторой ее повышенной пафосности, оставлял в культуре особый след, накладывая специфический отпечаток на дальнейшее понимание места глинкинского наследия в русской и мировой культуре на всем протяжении его исторической жизни вплоть до наших дней. Все это заставляет нас попытаться проанализировать ситуацию возникновения самого выражения, историю его бытования и воздействия на культуру.

Судя по всему, выражение – «дело Глинки» было введено в употребление В. Стасовым, а затем, будучи подхваченным его последователями и, в частности, Б. Асафьевым, стало общим местом отечественного музыкознания. Самый ранний пример полноценного употребления этой метафоры Стасовым известен нам по опубликованной 10 декабря 1878 года в газете «Новое время» статье «Печатная партитура „Руслана и Людмилы“ Глинки», посвященной выходу в свет первого издания оркестровой партитуры этой оперы. Завершая статью, он писал: «Дай Бог, чтоб нашему отечеству пришлось увидать в числе лучших сынов своих еще много художников, талантливо продолжающих и ведущих далее дело Глинки, но дай Бог, чтоб участь их была менее тяжка и печальна, чем участь Глинки, не признанного и осмеянного среди самого высокого, бессмертного его творчества» [28, *387*].

К сожалению, ни здесь, ни в других известных нам случаях употребления данного выражения Стасов напрямую не говорит о том, как он понимает суть «дела Глинки». Подобная недосказанность вообще свойственна Стасову, у которого образно-ассоциативный тип мышления (или только суждений и высказываний?) нередко преобладал над логическим. При этом все же надо признать, что стасовская образность, как правило, носит внутренне выверенный, системный характер и любая метафора, аллюзия или ассоциация обнаруживают у него свою встроенность в некое целостное представление, которое может иметь достаточно сложную и стройную конструкцию логического обоснования. Поскольку же такая контекстная системность проявляется и в случае употреблением Стасовым выражения «дело Глинки», можно допустить, что сам-

[1] Летом 1999 года в Санкт-Петербурге и Смоленске под эгидой фонда Сороса Гуманитарным фондом им. М. И. Глинки была проведена большая научная конференция под названием «Глинка и его дело», собравшая более 40 докладчиков со всей России.

то он хорошо отдавал себе отчет в том, что же хотел обозначить этой метафорой, однако по некоторым причинам не считал нужным раскрывать это публично. Благодаря той же системности и у нас есть возможность «реконструировать» смысл, который Стасов скрывал за этим выражением. Основанием тому служит информация, содержащаяся в ряде других его высказываний и в высказываниях его коллег или оппонентов, которая обнаруживает связи с этой проблемой. Главное же, такую информацию следует видеть в проясняющем ее культурно-историческом контексте.

Первоначальным материалом в этом плане служит реплика, из письма В. Стасова М. Балакиреву от 13 февраля 1861 года. Стасов пишет: «Мне кажется, что „Лиром“ и еще двумя-тремя вещами Вы навсегда распрощаетесь с общей европейской музыкой и скоро уже перейдете окончательно к тому делу, для которого родились на свет: музыка новая, великая, неслыханная, невиданная, еще *новее* по формам (а главное по содержанию), чем та, которую у нас *затеял ко всеобщему скандалу Глинка*» [3, *122*].

В общей композиции письма эта реплика оказалась между разухабистыми упражнениями в ерничестве[2] при изложении каких-то сиюминутной важности обстоятельств и следующей далее развернутой серьезной литературной программой «про новгородского гостя (купца) *Садку*» для симфонии, предлагаемой Балакиреву. Общий импровизационный характер письма, демонстративно случайное смысловое окружение интересующего нас высказывания, и то, что оба составляющих мифологему элемента даны пока еще в раздельности, свидетельствуют: здесь отражен едва ли не момент зарождения метафоры, связанной со словом «дело» и с именем Глинки. Чрезвычайно важным и знаменательным представляется и то, что, во-первых, реплика посвящена Балакиреву, и «дело» в ней связано именно с ним, а не с упоминаемым рядом Глинкой. Во-вторых, «дело» понимается как «музыка новая, великая, неслыханная, невиданная» – такая, которой еще не было у Глинки, скончавшегося, кстати, чуть ли не число в число ровно за 4 года до написания письма[3]. В-третьих, эта музыка не должна быть «общей европейской музыкой» – и это само по себе не очень понятно, особенно, если учесть, что упомянутого здесь балакиревского «Лира» никак нельзя считать «неевропейской» музыкой и заставляет лишь очень осторожно допускать, что в этой позиции скрывается выпад в адрес все того же Глинки, в музыке которого так много раздражавших Стасова элементов западноевропейской технологии. В-четвертых, Глинка здесь назван только для сравнения, ибо предполагаемая «новая музыка», понимаемая как «дело», должна быть «еще *новее* по формам (а главное по содержанию), чем та, которую у нас *затеял… Глинка*». Глинкинская же музыка в таком случае не подходит для «дела» и по своим «формам», «а главное по содержанию» (!). Наконец, в-пятых, музыка Глинки оценивается лишь с точки зрения «скандальности» ее «затеи». К тому же в приведенном фрагменте имеются признаки особой словесно-стилевой игры, в которой эпитеты высокого слога «новая, великая, неслыханная, невиданная», применяемые Стасовым в определении будущей музыки-«дела», оказываются явно противопоставленными просторечным и нарочито сниженным речевым оборотам, относящимся к музыке Глинки – он ее «*затеял*», да еще «*ко всеобщему скандалу*»!

Итак – пять позиций, в различной степени приближенности характеризующие здесь первоначальные, образца 1861 года, взаимоотношения между двумя составляющими будущую метафору «дело Глинки» элементами, оказываются отнюдь не адекватными стасовской «самоочевидной» мифологеме 1878 года. Для удобства обозначим выявляемые в письме 1861 года функциональные отношения между этими элементами первоначальной формулой. Главное для нас в этой формуле то, что элементы – «дело» и «Глинка» оказались разъединенными. Более того, Глинка фактически оказывается в некотором смысле не совсем «дорослим» до этого «дела».

Надо полагать, что первоначальная формула музыкального «дела» в России у Стасова сложилась в 1861 году отнюдь не случайно, как, впрочем, столь

---

[2] Здесь Стасов употреблял непечатные выражения, скрытые издателями письма за многоточиями в квадратных скобках. Впрочем, демонстративная эпатажность общего тона изложения ощущается и без раскрытия этих скобок, хотя бы в нарочито непристойных намеках относительно предлагаемых действий Мусоргского у некоей Марьи или в объяснении причин называть Мариинский театр «борделеобразным» и пр. Подробнее о содержании этого письма и о выражениях, скрытых многоточиями, см. [33, *273*].

[3] Глинка умер 3 февраля 1857 года. Поэтому позволю себе предположить, что Балакирев и Стасов, будучи в числе тех, кто не только высоко ценил музыку Глинки, но и близко его знал, скорее всего, поминали покойного в дни четвертой годовщины со дня его смерти. Вполне возможно, что именно в эти дни, т. е. еще до стасовского письма, датированного 13 февраля они уже вели разговоры о будущих судьбах русской музыки, о роли и месте в ней Глинки и его композиторского наследия. Письмо же в таком случае может считаться первым опытом фиксации этих рассуждений.

же не случайным стало и то, как эта формула видоизменилась к 1878 году. Поводом для такого изменения послужил целый ряд причин объективного и субъективного характера в истории русской музыки. Неизменным же в ней оставалось лишь значение ключевого слова – «дело».

Слово это попало в первоначальную стасовскую формулу из лексикона «шестидесятничества»[4], где оно выполняло весьма важную функцию. Им, как правило, обозначалось нечто вроде бы всем понятное, но одновременно таинственное и не поддающееся точному определению. В целом это «нечто» сводилось ко всему тому многообразию говорений и поступков, которое выделяло в российской действительности с конца 50-х и, пожалуй, вплоть до начала 80-х годов XIX века людей, считавших себя передовой частью общества и преследующих цели, если и не обязательно революционного ниспровержения существующего порядка, то, по крайней мере, хоть как-то выраженного оппозиционно отношения к официальным властям.

Это «культовое» слово своего времени, как большинство подобных «самоочевидных» выражений, не требовало для современников точного объяснения. Им пользовались в бытовых разговорах и в политических дискуссиях, оно сохранилось в эпистолярном наследии эпохи, в дневниках, а главное, в равной мере, как в либерально-демократической, так и в антинигилистической литературе того времени. Так в романе И. Тургенева «Отцы и дети» (1862) после смерти Базарова один из персонажей – Ситников, «тоже готовящийся быть великим, толчется в Петербурге и, по его уверениям, продолжает „дело“ Базарова» (цит. по [29, *181*]). Термином «дело» свободно пользуется в 60-е годы А. Герцен: «польское дело», «дело освобождения крестьян», «дело образования» [5, *256, 264, 265*]. Именно по причине «культового» значения этого слова оно было использовано в названии главной программной книги «шестидесятников» – романа Н. Чернышевского «Что делать?» (1863). В 1866–1888 годах в Петербурге издавался журнал «Дело», олицетворявший в либерально настроенных кругах русского общества «честную русскую мысль»[5].

Причастностью к «делу» кичатся герои антинигилистического романа Н. Лескова «Некуда» (1864) [16, *201, 331, 362, 363* и далее]. Более чем остро и беспощадно особенности мифологемы «дела» и подробности ее воплощения в русской жизни 60-х годов XIX века раскрыты в романе Ф. Достоевского «Бесы» (1871–1872)[6]. И хотя в целом эта мифологема там расшифровывается как «одна самая невинная, милая, вполне русская веселенькая либеральная болтовня» [7, *43*], чудовищные масштабы фантасмагорий, которые она может претерпевать в отдельных случаях реальной жизни, здесь крайне показательны[7].

Конечно же, Стасов, как и большинство его радикально настроенных современников ни в коей мере и не помышлял доходить в своих либерально-демократических суждениях и поступках до крайностей, описанных Достоевским. И все-таки его деятельность выходила за рамки «невинной, милой, вполне русской либеральной болтовни». Более того, он принадлежал к числу тех людей, которые не просто «говорили», а «говорили» очень громко и как раз то, что производило в русском обществе эффект, вызывало в нем сильную реакцию. Фактически в ряде своих проявлений в области художественно-эстетической полемики он оказывался одним из наиболее ярких, если не сказать, одиозных воплощений так называемых «людей дела»[8]. Говоря все это, необходимо пояснить, что тем самым вовсе не исчерпывается целостная характеристика этого замечательного человека, и со счетов вовсе не сбрасывается та несомненно выдающаяся роль, которую он сыграл в русской культуре. Однако сказанное крайне важно, и не только для прояснения смысла термина «дело» в контексте риторики Стасова, но и для понимания общего комплекса черт его характера и их проявлений, составляющих образ этой очень непростой и крайне противоречивой личности.

---

[4] Из того же лексикона Стасов заимствовал и другое характерное для своего жаргона слово – «кучка», впервые употребленного применительно к пяти композиторам Новой русской школы в статье «Славянский концерт г. Балакирева», опубликованной в газете Санкт-Петербургские ведомости» 13 мая 1867 г. В демократическом лексиконе шестидесятничества «кучками» назывались группы революционеров, как правило, состоящие из пяти человек (см. об этом [18, *148*] ср. в романе Достоевского «Бесы» [7, *360, 361, 374, 375, 383, 387, 388* и т. д.])

[5] См. пародийное обыгрывание положения этого журнала в русской общественной жизни в знаменитой «кадрили литературы» в романе Достоевского «Бесы».

[6] См., например, некоторые из начальных случаев употребления им этой мифологемы [7, *27, 36,43, 82* и далее].

[7] В XX веке это слово сначала стало лозунговым элементом – «в борьбе за дело рабочих (коммунистической партии, мира и т.п.)», а затем приобрело еще и новый страшный смысл в обозначении сталинских политических обвинительных процессов – «дело врачей»!

[8] Подробнее об этом см. [32, *111–117*] или [34, *122–141*].

В целом проблема противоречивости проявлений Стасова в русской культуре и неоднозначности оценки его фигуры современниками не нова в науке[9]. Поэтому здесь мы ограничимся лишь некоторыми упоминаниями о том, как деятельность Стасова, а точнее, «стасовщина» вписывалась в русскую культуру. Оставив за скобками хорошо известные выпады в его адрес со стороны таких современников как, например, Тургенев и Салтыков-Щедрин, выводивших его в своих сочинениях под «говорящими» фамилиями Скоропихина (И. Тургенев. «Новь», 1877) или Неуважай-Корыто (Салтыков-Щедрин. «Недоконченные беседы», 1873–1885, «Дневник провинциала в Петербурге», 1872), или А. Никитенко, с негативным оттенком упоминавшего его в своем дневнике [19, *383*], отметим, что наиболее существенным в этом смысле оказывается суд истории. Уже в первом постстасовском поколении обнаруживается тенденция к его неприятию, которая у одних выражается в полном игнорировании самого факта его существования[10], а у других в обвинении его в «фальшивой пошлятине»[11]. Даже в посвященной 100-летней годовщине Стасова и в целом одобрительно написанной статье В. Каратыгина, автор вынужден был признать: «Иным из нас, дожившим до векового юбилея Стасова, может показаться критическая и вообще художественно-публицистическая деятельность Стасова слишком крайней, прямолинейной, тенденциозной, пристрастной в пользу однобокой идеологии. Она, действительно, была такой. Я решусь даже сказать, что мне лично не хотелось бы, чтобы когда-нибудь в нашей серьезной литературе об искусстве повторилось явление, подобное 4 томам стасовских сочинений» [11, *319*]. Наиболее же существенным для понимания противоречивости личности Стасова представляется следующий пассаж из воспоминаний о нем Б. Асафьева: «Я обожал Стасова его же переписки с Чайковским, и Стасова – собеседника о Чаадаеве и Герцене, Стасова, восхитительно читавшего пушкинского „Пророка“, Стасова, романтически вчувствовавшегося в Шекспира, но я вставал в тупик перед «стасовщиной» с Ропетом и прочими атрибутами, Стасовым, аплодировавшим безусловно нередкой мертвечине на концертах беляевского кружка и тут же мне на ухо громко шептавшем: „дрянь-с!“ Было обидно за него» [2, *405–406*].

Внутренняя противоречивость натуры Стасова и его одиозная страсть ко всеобщей идеологизации отразились в его взглядах – как на «дело», которое предназначалось русской музыке в «первоначальной» формуле отнюдь не Глинке, так и на самого Глинку, с которым, в конечном счете, это «дело» все-таки оказалось у него связанным в формуле 1878 года. Это особенно заметно при сравнении того, как употребляли термин «дело», в значении близком к стасовскому и также в связи с творчеством Глинки его современники. Например, Г. Ларош уже в своей дебютной статье так писал о «глинкинской музыке»: «Распространение ее по всему музыкальному свету во славу России и ее гения-самородка должно быть главным нашим делом» [14, *35*]. В меньшей степени этот термин увязан у него с Глинкой в статье 1879 года, посвященной пятисотому представлению оперы «Жизнь за Царя»: «Иначе пошло дело русской оперы, иной характер приняли представления «Жизни за Царя» после пожара прежнего Мариинского театра…» [15, *189*].

Столь же спокойный, позитивный тон звучит и в случае употребления термина «дело» в сочетании с именем Глинки у А. Серова, писавшего, в частности, в 1866 году: «Вообще, как я заметил, Глинка решился дать прямой поворот музыкально-драматическому делу и придал своему творчеству необычайно-оригинальный характер» [25, *57*].

У Стасова же «дело» всегда связано с какими-то эмоционально-взвинченными или преувеличенными оценками: **небывалого** в русской музыке – в цитированном письме 1861 года; **трагического** в судьбе Глинки – в упомянутой статье 1878 года; **скандального** во взаимоотношениях самого Стасова с бывшими соратниками – в другом письме Балакиреву от 3 июня 1887 года, где он рассказывает о своем возмущении поведением Н. Римского-Корсакова: «Меня возмутило известие... что Римлянину хотят дать дирижировать 25 „популярных“ концертов.

---

[9] См., например, [12] и обе наши упомянутые выше статьи о взаимоотношениях между Стасовым и Салтыковым-Щедриным [32; 34]

[10] Так, например, Мясковский и Прокофьев в частной своей почти полувековой переписке ни разу не вспомнили о нем (см. [21]). Для них он фактически утратил свое значение в культуре (или был ими нетерпим?..)

[11] Это выражение использовал П. Сувчинский (1892–1985) в своем письме к М. Юдиной от 3 марта 1960 года. Он, в частности, писал: «Только что кончил для французской музыкальной энциклопедии большие статьи о Глинке и Чайковском. Как бы мне хотелось показать Вам эти статьи! Было очень трудно, но мне кажется, пора избавиться от рутины и найти новые слова, новые оценки для всей русской музыки. Не сочтите это за неумеренное самомнение, но... я думаю, что Вы меня поймете. Я нарочно взял самые заезженные темы; ведь русское «музыковедение», начиная Стасовым, задыхается в какой-то фальшивой пошлятине» [20, *332*].

Я и написал, на другой день после Духова дня, письмо к Римлянину, где говорил, как мне все это *тошно*, что все их отношения к консерв[атории] и Рубиншт[ейну] – *униатство* (а со стороны Кюи и прямое *ренегатство*), что русская школа должна держаться самостоятельно, не идти в *батраки и подмастерья* к Рубиншт[ейну], работать на его «славу» и «пользу», а вести сама от себя **свое дело** (выделено мною. – *С. Ф.*), и что, конечно, Глинка никогда не пошел бы под начальство Рубиншт[ейна], ни в консерватории, ни в концертах» [4, *105*].

Таким образом, термин «дело» в обеих стасовских формулах (1861 и 1878 годов) – благодаря, с одной стороны, крайней противоречивости облика В. Стасова и одиозности его фигуры в глазах многих современников, с другой стороны, по причине своей мифологичности в системе ценностей «шестидесятничества» – изначально приобретал какой-то двусмысленный характер. Он обладал свойством лозунга, зовущего вперед и бросающего некий вызов современникам; предполагал высокий пафос и некую созидательную перспективу, но одновременно был скандально замешан на своей сленговой принадлежности к мифологии того, что Н. Лесков обозначил как «самая невинная милая, вполне русская веселенькая либеральная болтовня». Вместе с тем, из-за отсутствия расшифровки своего содержания в целом он окрашивал обе формулы оттенками иллюзорности или даже самообмана, то есть всего того, что Асафьев назвал «стасовщиной». Главным же свойством этого элемента в каждой из формул было то, что он накладывал особый отпечаток идеологизированности и даже одиозности на второй их «элемент» – на того, кого Стасов выбирал в данный момент в качестве олицетворения этого «дела», закрепляя и за ним свойства мифологемы. И это имело крайне важные последствия для русской музыкальной культуры, ибо несмотря на безусловную самостоятельность и принципиальную независимость суждений самого Стасова, эти мифологемы у него возникали отнюдь не случайно и отражали некие групповые или самые общие представления своего времени. А уже благодаря Стасову они приобретали известность и переходили в историю. Так, в частности, воздействие мифологем обеих стасовских формул «дела» и по сей день сказывается на судьбе не только художественного наследия Глинки и Балакирева, или на понимании их роли в русской культуре, но даже и на общей направленности развития русской музыки из XIX века в будущее.

Иллюзии и обольщения первоначальной формулой оказались развеянными уже к середине 60-х годов. Балакирев так и не оправдал надежд и не смог превзойти Глинку ни по одному из параметров, обозначенных в первоначальной формуле Стасова. Другие члены его кружка, взрослея, уходили из-под контроля идеологического вождя или шли своим путем, который не совпадал с представлением об абсолютной новизне у Стасова. К тому же, когда революционность в русском обществе стала спадать, обнаружился раскол в самой группе «пяти»… Мусоргский пошел дальше всех, но не с ним было связано «дело» – он был «идиот»[12] и «тараканье»…[13] Таким образом, волей-неволей, Стасов был просто вынужден связать идеологему «дела» с именем Глинки, к которому стал относиться все более и более серьезно. Так постепенно рождалась вторая формула 1878 года.

Что же в таком случае следует понимать под сложившейся тогда формулой «дело Глинки»? Вопрос непраздный, ибо известно, что Стасов отнюдь не все принимал у того, делу которого призывал служить. Он, например, считал, что «целая половина Глинки была с самого рождения окунута в глупость, старинные помещичьи привычки, отсталые понятия, точно будто целую половину его отшибло параличом» [3, *217*], что «Глинка не всегда умел сохранить в себе самостоятельность воли и намерений и подчинялся иногда влияниям, вовсе чуждым натуре его таланта» [26, *185*], нередко «изменял своему таланту» [26, *280*]. И, как результат, даже в наиболее ценимой Стасовым опере – в «Руслане и Людмиле» композитор впадал «в некоторый концертный или общий оперный характер» – «например, обе арии Людмилы и конец арии Ратмира – бесспорно, вместе с некоторыми танцами, три самые слабые вещи во всей опере» [там же]. А про «Жизнь за Царя» и говорить было нечего. Здесь, помимо «однотонности сюжета и мотивов» [26, *293*] или того, что «тип Антониды… не представлял ничего для лиризма Глинки» [27, *292*], многие номера «были плохи и сентиментальны». И речь-то идет о таких номерах как «арии Вани, ария Собинина, трио „Не томи, родимый“, трио „Ах, не мне бедному“, да еще польские танцы» [27, *249, 251*]. Главным

[12] По словам Стасова и Балакирева [3, *203, 212*].
[13] Балакирев в письме к Кюи [13, *499*].

же недостатком этой оперы Стасов считал ее сюжет: «Никто, быть может, не сделал такого *бесчестья* нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на *вечные времена* русским героем подлого холопа Сусанина, верного как собака, ограниченного как сова или глухой тетерев… Это – апотеза русской скотины московского типа…», – писал он Балакиреву еще в 1861 году [3, *130*].

Ответ на поставленный выше вопрос мы отчасти найдем в статье 1892 года. В ней Стасов не только нашел полноценное объяснение роли Глинки в его «деле», но связал наконец-то его с той задачей, которую обозначил словом «дело» в первоначальной формуле: «…Глинка задумал **новую** русскую музыку для выражения **самобытных, оригинальных**, могучих и поэтических стремлений народа. <…> Он создал **новые формы, национальные и самобытные**… почал для русской музыки **новые задачи и сюжеты, открыл новые невиданные прежде горизонты** – народные, глубоко-исторические… Он с самого же начала… веровал в свое **дело**, его правоту и **великость** (все выделено мною. – *С. Ф.*)» [27, *249, 251*]. Здесь уже нет страдательных оттенков трагической судьбы искомого «дела», как в формуле 1878 год. Программу, предложенную когда-то Балакиреву, теперь Стасов вынужден был обозначить как уже выполненную в еще добалакиревское время Глинкой. Однако он снова фактически ничего не говорит о самой музыке Глинки (ее технологии, стилистике) или о его композиторской личности, о его – глинкинских – эстетических воззрениях и т. п., а подменяет все это своими собственными радикальными художественно-идеологическими лозунгами, для воплощения которых в музыке он когда-то в 60-е годы подбирал соответствующую персону. Вот третья формула «дела» применительно к Глинке. Что же касается собственно персоны Глинки, то Стасову приходится использовать изощреннейшую сальерианскую формулу – «О, Моцарт, ты не достоин сам себя!» – «По величию творчества, по неожиданности почина, по мощи создания, Глинка есть Петр Великий русской музыки, но по личной судьбе своей – он сущий Чацкий этой русской музыки» [27, *249*].

Все это очень важно и крайне прискорбно по многим причинам.

Во-первых, хотя бы по жуткой ассоциации с судьбой Александра Андреевича Чацкого, оказав шегося «лишним» в своем мире, а главное, с судьбой его прообраза – П. Чаадаева, которому в жизни, спустя 7 лет после смерти автора «Горя от ума» выпала та же судьба, которую назначил своему герою А. Грибоедов: не вписывается в контекст – объявить его сумасшедшим. По этой ассоциации Стасов фактически предательски закрепил за Глинкой представление о несостоятельном (несостоявшемся?) гении. Если же учесть, что в русском обществе на уровне сплетен, бытовых анекдотов и злопыхательских пересудов в музыкантской среде уже бытовало мнение о Глинке как о недалеком, вечно пьяненьком блудливом барине[14], которое сам композитор отчасти подогревал своим нарочитым поведением, своими письмами, а еще больше своими пресловутыми «Записками», то стасовскую публикацию 1892 года можно считать официальным приговором, вынесенным, к тому же, отнюдь не врагом, а записным пропагандистом.

В таком случае «дело Глинки» в представлении Стасова выглядело как некая декларация о намерениях, которые на материале творчества Глинки надлежит реализовать кому-то другому. Само же творчество Глинки было фактически заслонено великой задачей продолжения его «дела».

Благодаря этому, во-вторых, снимались все нравственно-этические запреты на доведения «дела Глинки» до кондиций кем-то другим так, как их понимал Стасов и все те, кто разделял его точку зрения. Однако, следуя этой логике, такого же «доведения» заслуживали произведений не только Глинки, но и всех других композиторов, которые, хотя бы по причине своей смерти, как, например, Мусоргский, Даргомыжский, Бородин, не сумели вписаться в понимание того «дела», суд над котором вершили наследники – Глинки (а отсюда и кого-либо другого).

Так в истории русской музыки фактически получала оправдание художественно-идеологическая, а проще, стилистическая «чистка» произведений, не укладывающихся в нормативы тех, кто брал на себя право или получал оное от Стасова практически реализовать «дело Глинки». В принципе же, в таком случае, подобной чистке могла быть подвергнута и любая другая музыка, не укладывающаяся в «нормативы»[15].

[14] Ср. с высказываниями П. Чайковского о Глинке в Дневниках [36, *136, 214*].

[15] Подобной чистке от Римского-Корсакова были подвергнуты все значительные произведения Мусоргского и «Князь Игорь» Бородина. Отчасти, благодаря именно подобной позиции, был отвергнут дебютировавший в Петербурге со своей Первой симфонией Рахманинов. Согласно подобной позиции Кюи мог выдвигать совершенно беспочвенные инвективы в адрес музыки Чайковского, а Стасов с безапелляционной вкусовщиной расставлять свои акценты в оценке значения творчества того или иного из композиторов-современников так, как он это сделал, например, в своей знаменитой статье «Наша музыка за последние 25 лет» (1883) и т. д. и т. п.

Звучит все это неожиданно крайне неприятно и даже устрашающе. И, слава Богу, что в жизни многое сложилось не совсем так. Шестидесятнический угар междоусобных склок постепенно выветривался, и стасовские выступления стали иметь все меньшее и меньшее значение, особенно среди наиболее интеллектуально и творчески одаренных людей и, прежде всего, среди молодежи конца XIX – начала XX века – творцов или современников «Мира искусства», «Серебряного века» русской поэзии. Скорее наоборот, в их сознании рождалось принципиально иное отношение к прошлому русской музыки, к ее истокам, к проблемам подлинности и т. п. Не останавливаясь на всех деталях этих процессов можно сказать, что высшим их достижением стала асафьевская борьба за очищение Глинки от вкусовых, идеологических и прочих наслоений и спекуляций, за определение подлинного значения его творчества, за понимание сути его личности.

К сожалению, Асафьеву пришлось в этом столкнуться с довольно мощной противоборствующей партией, которая в силу некоторых обстоятельств своего времени занимала своего рода охранительную позицию по отношению ко многим дореволюционным художественным ценностям. Все это было вполне естественным в условиях установления советского режима. Однако, защищая подлинные ценности, которым грозило быть скинутыми «с парохода современности», некоторые представители этой партии несколько «перехлестывали» и невольно сохраняли и то, что можно считать издержками дореволюционной культуры в виде всех накопленных в ней склок и художественно-идеологических перегибов. В числе таких издержек была и тенденция сохранить стасовское представление о Глинке, недостойном своего гения и требующем снисходительного прощения («Глинка – барин, кутила, Глинка – „капризный артист“» [17, *382*][16]). Поэтому основной пафос работ Асафьева – рассматривать музыку Глинки, его жизнь, его мысли и творческий метод как высшие ценности, высшее достижение русской музыки. В таком понимании «дело Глинки»[17] – это то главное в глинкинском наследии, что было продолжено лучшими русскими композиторами, что является непреходящей ценностью. Для того же, чтобы постичь «дело Глинки», необходимо восстановить подлинный облик великого композитора как великого мыслителя и труженика, очистить его от бытовых наслоений и досужих домыслов, проникнуть в лабораторию его творческого метода и т. д. Всему этому и был посвящен основной круг большинства асафьевских работ о Глинке.

К сожалению, условия идеологического диктата 40-х годов наложили свой отпечаток на некоторые поздние работы Асафьева и тем самым снизили их значение в отечественной глинкиане.

Еще хуже оказались условия, в которых вынуждено было находиться «дело Глинки» в 50-е годы, когда в оценке его творчества, кроме вульгарно-социологической трактовки, стали звучать еще и национал-шовинистические нотки. К тому же, в определенной степени была вновь восстановлена стасовская идея о несоответствии Глинки собственному гению. «Подлого холопа» Сусанина к этому времени уже отлучили от царя и заставили служить сталинской идеологии; вновь начались попытки подогнать понимание его музыки под стасовские схемы. Музыковедческие штудии тех лет стали походить на «рапорт о политической благонадежности» Глинки. Глинка делается пугалом в полицейской расправе над советскими композиторами по постановлению 1948 года. Его наследие становится догматическим образцом для подражания, его высказывания приобретают характер командных циркуляров, в частности, знаменитые слова – «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» – превращаются в идеологическую плетку, которой композиторов пытались загнать в шаблоны нормативной эстетики так называемого соцреализма[18]. Таким образом, исторический круг замкнулся: метафора «дела Глинки» опять утрачивала творчески-созидательный смысл, вновь, едва ли не постасовски, становясь идеологической дубинкой для принуждения, а Глинка и русская музыка опять оказывались поставленными врозь.

Конечно же, надо признать, что именно в эти 50-е годы (к 150-летнему юбилею) было опубликовано некоторое количество сборников и монографий, связанных с изучением жизни и творчества композитора, осуществлялось издание его собрания сочинений и т. д. и т. п. Однако, будучи отравленным идеологическим ядом, в таком виде «дело Глинки» явно вступило в самую неблагоприятную

---

[16] Ср. также с характеристикой Глинки в комментариях к его «Запискам», сделанных сыном Н. Римского-Корсакова: «…как интеллектуальная сила, он не идет в сравнение со многими своими современниками… Ум, как функция, связывающая, соединяющая, построяющая, и обобщающая – ум, или разум, как высший организатор в области мысли, – сила ему чуждая» [6, *9*].

[17] Асафьев употребляет это стасовское выражение (см., например [1, *262*]) наряду с выражением «дело Даргомыжского» [там же, *291*].

[18] См. об этом [8, *103–107*]. Материалы этой статьи, основанной на словах Глинки в пересказе Серовым в 1861 году [24, *161*]) могут быть дополнены вариантами пересказа этих слов в других публикациях Серова, отчасти проясняющими некоторые оттеки их смысла (см. статьи 1860 и 1864 годов [23, *255*; 22, *199*]).

полосу своего существования. Идеологизация не только страшно искажала все, чего она касалась, но и постепенно вызывала естественное и глубочайшее отторжение Глинки у публики, у музыкантов-исполнителей и у наиболее честных, принципиальных и талантливых исследователей, и даже само выражение «дело Глинки» стало постепенно исчезать из научной литературы[19]. Благодаря этому, к моменту приближения русской культуры к 200-летнему юбилею Глинки его «дело» переживало глубочайший кризис[20].

Юбилей дал возможность наметить выход из кризиса: имя Глинки снова стало появляться на афишах, были проведены многочисленные научные конференции, посвященные его наследию. Однако до конца еще не ясно, насколько плодотворными будут эти начинания, и сможет ли Глинка вновь занять достойное положение в русской культуре. А для этого вновь необходимо вернуться к асафьевским трудам и продолжить восстановление представлений о подлинном облике самого Глинки, раскрывающих его композиторскую работу и человеческие качества во всем многообразии их достоинств, недостатков и противоречий, со всеми подробностями их проявлений. Особенно важно при этом рассматривать их в контексте эпохи, то есть в контексте русской дворянской культуры первой половины XIX века, ибо Глинка был одним из наиболее знаковых людей этого времени. По этой причине он никак не могуложиться в прокрустово ложе стасовских квазишестидесятнических штампов. Иначе нам никогда не понять ни величия его творческого подвига, ни подлинного смысла и значения его музыки, ни трагедии его одиночества в окружении суетливых и явно несоразмерных ему современников, включая даже таких прекрасных и талантливых молодых людей, как Серов, Стасов и Балакирев, которые на закате жизни композитора несколько скрашивали, а иной раз, вероятно и отравляли его существование; не понять и того, что по-настоящему он был осмыслен и оценен только через поколения, и то лишь теми, кто был соразмерен ему[21].

Много уже начато в этой области: новые биографические штудии представлены в монографиях, посвященных путешествиям Глинки [30; 31], появились новые исследования рукописного наследия композитора[22], наметились новые подходы к интерпретации его опер[23].

Однако предстоит сделать еще больше, и тогда, может быть, вошедшее некогда с легкой руки Стасова в обиход образное выражение «дело Глинки» сможет возродиться из поглощающего его прошлого и снова обретет должное звучание в отечественной культуре.

---

[19] Едва ли не последние примеры использования этого выражения можно найти 10-томнике Истории русской музыки под ред. Ю. Келдыша (см., например [9, *50, 85, 112*; 10, *79*]). Однако представляется знаменательным, что использовано оно применительно отнюдь не к самому Глинке, к тем, кто продолжает это «дело».

[20] Его оперы плохо шли в отечественных театрах, инструментальная музыка почти не звучала; его именем назван лишь Малый зал в Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича; знаменитая хоровая капелла в Санкт-Петербурге каким-то образом вообще лишилась его имени.

[21] Напомним хотя бы слова Чайковского: «Небывалое, изумительное явление в сфере искусства… Глинка вдруг, одним шагом стал на ряду (да! на ряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно» [36, *214*]; или отношение к Глинке И. Стравинского, посвятившего оперу «Мавра» своим кумирам – Пушкину, Чайковскому и Глинке.

[22] См., например [35, *22–33*].

[23] Наиболее важными здесь являются постановки в новых редакциях «Руслана и Людмилы» в Большом театре и «Жизни за Царя» в Мариинском.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Избранные труды. Т. 3. М., 1954.
2. *Асафьев Б.* О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л., 1974.
3. *Балакирев М. и Стасов В.* Переписка / Ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. А. Ляпунова. Т. 1. М., 1970.
4. *Балакирев М. и Стасов В.* Переписка / Ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. А. Ляпунова. Т. 2. М., 1971.
5. *Герцен А.* Новая фаза в русской литературе // Русская критика / Сост. М. Белоусова. Л., 1973.
6. *Глинка М.* Записки. М.–Л., 1930.
7. *Достоевский Ф.* Бесы. Роман в трех частях / Вступ. ст. и коммент. В. Захарова. Петрозаводск, 1990.
8. *Друскин М.* Парадокс и его последствия // Искусство Ленинграда. 1989. ¹ 6.
9. История русской музыки. В 10 т. Т. 6. М. 1989.
10. История русской музыки. В 10 т. Т. 7. М., 1994.
11. *Каратыгин В.* Избранные статьи. Л., 1965.
12. *Келдыш Ю.* В. В. Стасов и революционные демократы» // Ю. Келдыш. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
13. *Кюи Ц.* Избранные письма. Л., 1955.
14. *Ларош Г.* Глинка и его значение в истории музыки. Статья первая // Г. Ларош. Избранные статьи / Вып. 1. М. И. Глинка. Л., 1974.
15. *Ларош Г.* Пятисотое представление оперы «Жизнь за Царя». Предстоящее двухсотое представление «Руслана и Людмилы» // Г. Ларош. Избранные статьи / Вып. 1. М. И. Глинка. Л., 1974.
16. *Лесков Н.* Собр. соч. в 11 т. Т. 2. М., 1956.
17. *Ливанова Т.* Б. В. Асафьев и русская глинкиана // М. И. Глинка. Сборник материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. М.–Л., 1950.
18. *Лурье Ф.* Создатель разрушения: Документальное повествование о С. Г. Нечаеве. СПб., 1994.
19. *Никитенко А.* Дневник. В 3 т. Т. 2. Л., 1955.
20. Петр Сувчинский и его время / Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / Автор проекта, ред.-сост. А. Бреганицкая. М., 1999.
21. *Прокофьев С. и Мясковский Н.* Переписка. М., 1977.
22. *Серов А.* Музыка южнорусских песен // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 5. М., 1989.
23. *Серов А.* Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 6. М., 1990.
24. *Серов А.* Первый и второй концерты дирекции Императорских театров (6 и 13 марта) // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 4. 1859–1860. М., 1988.
25. *Серов А.* Русская опера и ее развитие. Лекция 5 марта 1866 года, читанная в зале общества «Поощрения и покровительства частному служебному труду» // Серов А. Н. Избранные статьи / Под общ. ред. со вступ. ст. и примеч. Г. Хубова. Т. 2. М., 1957.
26. *Стасов В.* Михаил Иванович Глинка // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 1. М., 1974.
27. *Стасов В.* Памяти М. И. Глинки. По поводу 50-летия «Руслана и Людмилы». 1842–1892 // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 4. М., 1978.
28. *Стасов В.* Печатная партитура «Руслана и Людмилы» Глинки // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 2. М., 1976.
29. *Тургенев И.* Сочинения в 3 т. Т. 3 / Коммент. А. Батюто и Ю. Манна. М., 1988.
30. *Тышко С., Мамаев С.* Странствия Глинки. Ч. 1. Украина. Киев, 2000.
31. *Тышко С., Мамаев С.* Странствия Глинки. Ч. 2. Германия. Киев, 2002.
32. *Фролов С.* Еще раз о том, за что Салтыков-Щедрин не взлюбил Стасова // Муз. академия. 2002. ¹ 4.
33. *Фролов С.* Роль стасовской идеологемы «дела» из письма от 13 февраля 1861 года в судьбе М. А. Балакирева // Традиции в контексте русской культуры / Вып. 8. Череповец, 2001.
34. *Фролов С.* Салтыков-Щедрин и «стасовщина» // Щедринский сборник. Вып. 2 / Науч. ред. Е. Строганова. Тверь, 2003.
35. *Фролова Е.* Берлинский архив Глинки // Муз. академия. 2004. ¹ 2.
36. *Чайковский П.* Дневники. 1873–1891. М.-Пг., 1923.

Н. Бекетова

ПРАЗДНИК РУССКОЙ МУЗЫКИ: «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» ГЛИНКИ КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ МИФ

Чтобы понять жизнь, достаточно знать миф
Ван дер Леув

Проходит время, и все выше вздымается над нами золотой купол главного храма русской музыки. Сегодня, вновь находясь в «сакральной точке» культурного рубежа, мы имеем возможность заново «открывать» для себя «Жизнь за царя» М. Глинки, и, перечитывая классическую русскую глинкиану, искать новых ответов на «вечные» вопросы, адресуясь к русскому оперному мифу как живому свидетельству истории национального самосознания. «Что такое Россия? Каков смысл ее существования, ее исторический закон? Откуда явилась она? Куда стремится? Что выражает собою?», – вопрошает Ф. Тютчев [30, *96*]. И, созвучное пушкинскому «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?», вопрошение поэта и политического мыслителя[1] отмечено печатью времени, неслучайно именуемого «пушкинско-глинкинской эпохой» – великой эпохой Начал, эпохой созидателей и подвижников, со-работников и со-творцов на ниве строительства русской культуры. Один из них, В. Одоевский[2], после премьеры «Жизни за царя» в Императорском оперном театре 27 ноября 1836 года пророчески свидетельствует: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе – новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг скажем, положа руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» [23, *119*]. И тем признается осуществление грандиозного исторического задания: раскрытие нации для нее самой как исторической Личности – посредством полноценного и полнокровного национального творческого акта. Событие это мыслится как Праздник русской культуры: «Пой в восторге, русский хор, …Веселися, Русь!..» Даже в дружеских строфах широко известного шутливого славильного канона (полностью приведенных в «Записках» Глинки – [9, *119*]) время культуры делится на *до* и *после* явления миру национального музыкального шедевра («новой», «прекрасной», «славной новинки»); Глинка объявляется «нашим Орфеем», и никакая «зависть, злобой омрачась», не может отменить свершившегося культурного переворота. Игровые комбинации всех четырех строф (особенно пушкинской) невольно эксплицируют ритуальные прообразы «возглашений-молитв-заговоров», обращенных к архетипической реальности Времени Начал, постигаемого как Вечность, Абсолютность, Первозданность. В архаических культах это Священное время Сотворения мира, эпоха идеального Космического цикла, содержащая истоки всеобщего обновления, очищения, воскрешения[3]. «Следует подчеркнуть важность этого стремления, очевидного в любом обществе, на любом уровне развития, стремление восстанавливать мифическое время, время начал, Великое время… „Начало“ это совпадает с тем моментом, когда божество творит или организует мир, когда предок или культурный герой устанавливает прообраз какой-то деятельности» [35, *298*]. Культурный герой нового времени – Пушкин [8], так же мыслит и предназначение художника, исполняющего миссию служения на *жертвенном пути личного претерпевания* и в результате предстающего в отечественном культурном процессе *символом культурного цикла* (см. [4]). «Мир стал лучше *после* Пушкина, – констатирует Вл. Соловьев, – так многому он придал чекан *последнего совершенст-*

[1] Более двадцати лет Тютчев – русский посол в Германии и Италии. Из долгих странствий по Европе возвратился в 1844 году с намерением, как и Глинка, «писать по-русски». 200-летие со дня рождения Тютчева и Глинки – празднуется с разницей в полгода (5 декабря 2003 и 1 июня 2004); Пушкин на пять лет старше.

[2] Ближайший друг Глинки и Пушкина, один из первых теоретиков музыки, основоположник русской медиевистики, Одоевский (его двухсотлетие празднуется 11 августа 2004 года) – идеолог построения мировоззренческой основы русской культуры с помощью философии (любомудрия) как пути к совершенству личности и общества.

[3] И как близко это «рубежное состояние» пушкинскому образу космогонического мифа, в котором предстает осмысленный поэтом «величайший духовный и политический переворот нашей планеты» – явление Личности Христа. «В сей-то священной стихии исчез и обновился мир», оплодотворенный Благой Вестью Преображения, под знаком которой оформляется пушкинская философия истории (см. [4, *17–18*]).

ва» ([28, *216*]; курсив мой. – *Н. Б.*). Точно так же и Глинка стал «нашим всем» русской музыки, ее Началом и Концом, ее Праздником, ее сакральным центром и неувядающей традицией. Чудо рождения национального идеала воплощается Глинкой в пушкинском синтезе светского и христианского в классических образцах русского музыкального мифа.

«Мифологическая фаза», соответствующая музыкальному феномену Глинки в отечественном культурном цикле, исторически детерминирована актуальной задачей России начала XIX века – сложиться как нация[4]. «*Нация* есть народ… сознающий себя одним субъектом социального действия[5] и сохраняющий свой политический суверенитет через деятельность государства…» [26, *78*]. Идея политического единения (всеобщего гражданства) воплощается в древней мифологеме Рода, рефлексивно предстающего единой большой Семьей. Семь-я, ее прошлое, настоящее и будущее (История), ее сакральный центр – архетип Родины-Матери, ее герой – символический сын небесного Прародителя и Родины-Матери, от имени общества и силами общества реализующий нравственный идеал народа, – являют символические константы национального мифа. «Национальная мифология – это подсознание народа, «колодец времени» большой Семьи, художественное, *мифопоэтическое* иносказание о ее *реальном опыте,* архетипы которого выражены в символических образах» [26, *87*]. Вот почему мифологическое целое постижимо только адекватными ему средствами, заключенными, с нашей точки зрения, в символических реалиях ***диалектики Рода,*** пронизанной становлением ***«своего-иного».***

Миф есть ***ритуал,*** разворачивающийся во времени Рода – сакральном времени Вечности, в условиях человеческого существования представленного идеальной формой повторяющегося архетипа. Ритуал очерчивает ***границы*** национального пространства, где – «члены семьи – «свои», остальные – «чужие», «дальние». «Дальние» могут стать «друзьями семьи», либо ее «врагами», но сначала должна быть в наличии сама семья. Динамические соотношения «Род – иное Роду» направлены, таким образом, на самоопределение нации («своего»)[6] относительно «иного».

Отталкиваясь от формулы самопознания – суть ***принципа творческого акта***: «Я – не-Я – соотношение меня с Иным» (по А. Лосеву – «абсолютное самосознание»), легко констатировать соответствие фаз развертывания диалектики Рода основным этапам становления национальной мифологии, источником своеобразия которой является оригинальное свойство российского мышления «*изнутри-вовне* – именно так, как душевное переживание являет себя не холодному и постороннему наблюдателю, а *самому себе*, переживающему «я» ([31, *174*]; курсив мой. – *Н. Б.*). В таком контексте фаза «Я – не-Я» есть рефлексия на себя большой Семьи, источником чего является ***Весть*** – нравственная память Рода–Народа, опознающего себя историческим преемником соборного универсума. А «соотношение Я – не-Я с Иным» – это проблема соседей, Востока и Запада, как она исторически складывалась в многовековом прошлом страны и в конкретной общественно-политической ситуации первых десятилетий XIX века[7]. При этом «главнейшая способность нашей национальности к всемирной отзывчивости», «*с полной любовию* приятие в душу нашу гениев чужих наций, всех вместе, не делая преимущественных племенных различий» [13, *123*], предопределяют – не разделение, а взаимовлияние и взаимопроникновение «своего» и «иного»; проблема «иного», взятая, как «своя», проблема «Я

---

[4] Последование фаз становления национального самосознания мы выводим из положения А. Ф. Лосева о смене культурных эпох, логика которой такова: миф – наука, искусство, философия – рефлексия исходных философских основ (см. [4]).

[5] Сколь велико внимание этого времени – времени складывания европейских наций - к понятию *народа* и *народности*: «Народ… – нация как совокупность отдельных родов, связанных общностью языка», – почти «встык» современным толкованиям заключает Р. Вагнер [7, *147*]. Понимая *народ как условие существования искусства* [7, *150*], композитор, адресуясь к «интеллектуалам», в духе своей «революционной эстетики» конкретизирует: «Не вы изобрели язык, а народ… Не вы изобрели религию, а народ…Не вы даете жизнь народу, а народ вам; не вы побуждаете думать народ, а народ – вас…» [7, *153*]. Здесь напрашивается сравнение со знаменитым глинкинским: «создает музыку народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем». Согласно Пушкину, «особенную физиономию» дают каждому народу «климат, образ правления, вера» [27, *12*]. Ему вторит Достоевский, подчеркивая, что народность не есть простонародность, но – дух народа, его идеал, жизненная красота и правда [13; *99, 119*].

[6] В традиции романтической эпохи нация отождествляется с личностью (Я) и ее неповторимо-оригинальными проявлениями: вспомним знаменитый автограф-посвящение к «Борису Годунову» Мусоргского: «Я разумею народ как великую личность…»

[7] Территориальное положение России – между Востоком и Западом и своеобразие ее ментального типа, синтезировавшего оба полюса, но не тождественного ни одному из них, сложное соотношение Севера (=Россия), Запада и Востока (Россия – Запад для Востока и Восток для Запада) усугублялось остротой политического момента: проблемами Польши, Персии и Кавказа. Именно эти проявления «иного», начиная от Глинки, наполняют русский миф неповторимым своеобразием художественных решений (см. [2]).

через Иное», суть проблема пытливого самопостижения – характеризуют дух русской культуры от корней ее, идеально запечатляясь в творениях Пушкина. Удивительная диалектика всечеловеческого проникновения в «иное» зарождается в ясном осознании ценностей «своего»: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие» [27, *178*]. Так стоял вопрос о «государственном правиле», которое «ставит уважение к предкам в достоинство гражданину образованному», – цитирует Пушкин Карамзина [27, *178*].

«Выход в историю изначально ведет к ее пониманию как священной истории и сопровождается рождением различных форм социальных утопий, насыщенных красочными космогоническими образами и традиционными мифологемами» [12, *14*]. Этот процесс мы и наблюдаем в начале XIX века, когда выковывался государственно-патриотический идеал молодой нации: Бог–Царь–Отечество. «Нравственный идеал, воспринимаемый через призму одной семьи» [26, *77*], характерно воссоединял символ Родины-Матери с символом Отечества, уточняющим понятие государственности патерналистической атрибутикой Рода. Многочисленные общественно-политические акции правительства, направленные на закрепление его «в массах» (см. [19, *279*]), нуждались в поддержке искусства – важнейшем «инструменте» трансформации общественного сознания в национальное. Профессиональная политическая и художественно-творческая элита создает и воспроизводит в социуме модели национальной мифологии, нацеленные на «отождествление мини- и макроистории народа и объединение мини-пространств в одном макропространстве, воспитание «любви к родному пепелищу, любви к отеческим гробам» [26, *83*].

В этом опыте мифологическая структура осуществляется как прототип рождения исторического сознания: «чтобы достичь желаемого будущего, нужно *отойти из настоящего* (тезис) *в прошлое* (антитезис) и, сверившись с совокупным опытом, затем уже безошибочно шагнуть *вперед по позитивному пути* (синтез)» [26, *54*]. Более того, «миф существует только тогда, когда есть *психологическое сопереживание содержащейся в нем истории,* т.е. наличие ощущения аналогии и соответствия (или веры в соответствие) мифической истории и актуальной жизненной ситуации, в которой индивид или общество *ищет правильное решение*» ([26, *47*]; курсив мой. – *Н. Б.*). Вот откуда основы пушкинской исторической методологии: «прошлое – в настоящем», «судьба человеческая – судьба народная». Правильное прочтение прошлого – залог позитивного движения вперед.

«Правильное прочтение» возможно лишь с пребыванием в Священной истории Духа, где эмпирическая конкретика фактов и событий поверяется нравственной вертикалью со-вестия, обнажая сущностные взаимоотношения человека и Истины. На том издревле стояла русская культура и русская государственность, со времен Святой Руси ориентированная на идеал домостроительства «по образу и подобию» Пресвятой Троицы – Божьего Универсума. Красивая идея государственной симфонии (*симфонии властей)* «православие-самодержавие-народность» – реконструирует мечту об идеально-согласной жизни российского общества в любви и единомыслии в большой семье родов-народов под единовластием царя-отца – сообразно духовным заветам преподобного Сергия Радонежского. Так же – по принципу Собора – Пушкин строит и русскую культуру, создавая идеал нации, «прекрасно оформляя» его. Собирание русского мира относительно Вести-архетипа, формирование целого состава из взаимосообщающихся частей *подобно организму* («по образу и подобию»), осуществляется творческим актом беспримерной глубины и силы. Род, ведомый Вестью, обретая историческую память, становится Народом, поскольку «правильное прочтение архетипа – залог верного движения вперед».

«XIX век принадлежит России», – это убеждение пушкинско-глинкинской эпохи запечатлено и в универсальной *органической эстетике* Одоевского с ее установкой на проблемы духа и нравственности, самоусовершенствования, просвещения, личностного роста. Естественность и органичность мироздания постижимы только с помощью аналога жизни, имеющего органическую структуру. Таково искусство, преобразующей мощи которого, согласно Одоевскому, доступно – в звуках и слове – выражение «внутренней формы» национального бытия. Отсюда – проблема выработки языка: российской словесности, которая должна становиться в сочетании поэзии со святоотеческим преданием, и русской музыки, соответственно, опирающейся на народный фольклор и церковную традицию. Универсальные способы «писать по-русски», связываемые с возрождением и популяризацией древнерусского певческого искусства, совместно обсуждались Одоевским и Глинкой в ходе

«долгого, долгого разговора перед камином» (см. [34, *77*]). Безусловность общих точек зрения двух музыкантов на философско-эстетическую сущность нарождающегося национального стиля подтверждается множеством фактов, один из которых, как будет показано ниже, – партитура «Жизни за царя».

Столь же непосредственным в создании оперы Глинки было и участие Пушкина. Кроме сохранившихся свидетельств современников об участии поэта в обсуждении оперы[8], налицо совпадение ведущих художественных принципов, воссоздающих ощущение полноты и органики бытия. Известно о сильнейшем впечатлении, произведенном на Глинку трагедией «Борис Годунов» Пушкина, на московских чтениях которой композитор мог присутствовать в 1826 году. Именно к этому времени В. Стасов «считал возможным отнести возникновение замысла национальной героической оперы», который Глинкой потом «долго вынашивался» [9, *167*]. В любом случае, думается, целостный строй художественной мысли Пушкина явился толчком рождения уникального музыкального синтеза Глинки, самый крупный уровень которого реализуется как раз в области культурных взаимовлияний «свое–иное». Хрестоматийное суждение о том, что Глинка «сочетал узами законного брака западноевропейскую полифонию с русским народным мелосом», продолжается в идее заимствования западноевропейских оперных форм раннеромантической эпохи (большой французской, оперы спасения) для национального оперного спектакля (см. [32]). Но еще более принципиально сегодня постепенно утверждающееся в музыкознании мнение о «сочетании законным браком» русской народной песни с литургической традицией, то есть о восстановлении в целостности и полноте духовной памяти Рода, блестяще осуществленном в «Жизни за царя».

Весьма любопытным было бы исследование этапов становления замысла оперы от его «первотолчка» – «Бориса Годунова» Пушкина (1825) к окончательному воплощению в 1836 году; в примечательно-«знаковом» поле становления патриотической идеи отчетливо доминирует монархическая, православно-христианская направленность[9]. Впервые на оперной сцене осуществляется святоотеческое, символическое толкование русской истории в пушкинском духе – духе Откровения и Чуда, рождается «новая мифология христианского царства»[10]. Ранее нам доводилось писать о музыкальном претворении Глинкой пушкинских принципов, как в изображении «русского народного типа», так и блестящих польских сцен II акта: виртуозном владении архетипом иной культуры – «чужим» как «своим» [2, *30–33*].

«Архетипами, которые следует обнаруживать и усваивать, являются символы, внушающие базовые образы ритуала, мифологии и …летописей человеческой культуры… Они являются выразителями не современных разъединяющихся общества и души, но того неугасимого источника, благодаря которому общество возрождается… Герой умирает как современный человек, но возрождается как человек вечный – совершенный, обобщенный и всеобщий. Следовательно, вторая его формальная задача и деяние…заключается в том, чтобы вернуться к нам преображенным, преподать усвоенный им урок обновленной жизни» (Д. Кэмпбелл, цит. по [26, *46–47*]).

По сути здесь изложен ***принцип мифологизации истории*** русского оперного мифа, ***законодательной моделью*** которого стала «Жизнь за царя» Глинки, характерная четко выверенным соотношением событийно-исторической «горизонтали» и мифологической «вертикали» пространства-времени вечного, *уже преображенного* бытия. Динамическое сопряжение ***«верха»*** и ***«низа», мира*** и ***антимира***, ***сакрального*** и ***профанного***, духовного и материального, церковного и светского, иначе говоря, наглядно выраженный в опере Глинки ***принцип двойного бытия*** – очевидная принадлежность ее мистериальной мифологической структуры[11]. Как законодательная модель, «Жизнь за царя» содержит следующие мифологические уровни:

• *Государственный миф*, реализующий национально-патриотическую идею в соответствии с историческими задачами национального самосознания;

---

[8] См., например, известное письмо-приглашение Жуковского Пушкину на совещание по поводу заключительных сцен «Жизни за царя» весной 1836 года [16, *520*].

[9] Подробнее см. [2, *29–30*]. Упомянем также и о героико-патриотическом сюжете «русских в 1613 году», в частности, трагедии Н. Кукольника «Рука всевышнего Отечество спасла» (1834), героем которой является исторический современник Сусанина Козьма Минич Сухорукий.

[10] Недаром после 1837 года гимн Жуковского-Львова «Боже, царя храни!» по распоряжению Николая I полагалось исполнять после каждого представления «Жизни за царя» [19, *298*]. Особого внимания заслуживают личности Жуковского – идеолога национальной оперы [19, *280*] и барона Е. Розена – либреттиста оперы Глинки, автора статей о пушкинской трагедии и ее перевода на немецкий язык, который сумел воспользоваться и пушкинскими приемами передачи национального сознания через народную речь, и пушкинской идеей противопоставления русской и польской среды.

[11] Рассмотрена и обоснована в работах автора [2; 3; 5], а также в совместной работе с Г. Калошиной [6].

• *Христианский миф,* дискутирующий проблему *экзистенциального Выбора;*

• *Православный миф* с четко выраженной православной системой ценностей;

• *Эстетический миф* пушкинско-глинкинской эпохи, предъявляющий гармонически-целостное решение мифологического универсума;

• *Онтологический миф* - отражение бытийственных оснований национального мироощущения.

В трех первых мифологических проявлениях, отмеченных четко выраженной системой этических ценностей, «Жизнь за царя» есть концепция ***Любви, Родины и Жертвы.*** Эстетически-совершенное воплощение государственного (= христианского, православного) мифа связано с универсально явленным в опере Глинки ***принципом организма.*** Онтологические основы национальной мифологии являются базовыми для всех названных измерений; во всех них мифологическое оперное целое определяется как ***концепция Преображения = концепция Пути*** (см. [2; 3; 5]). Еще раз подчеркнем: оперный синтез «Жизни за царя», становящийся в иерархическом прорастании друг в друга разных мифологических уровней – *факт светской православной культуры,* и должен рассматриваться в контексте проблемы взаимодействия светского и христианского.

В самом деле, рождение русской героической эпопеи из «Херувимской», буквально «трагедии в античном духе» – «из духа музыки» (национального культового жанра) – не может не привлекать внимания. Глинка начал писать «Херувимскую» в 1828 году, и именно с последней части, «Яко да царя», где изложена идея явления (ожидания и обретения) Царя Небесного. Очевидно, Глинку очень занимал этот образ, который был глубоко прочувствован им религиозно-символически, что исчерпывающе доказывается фактами творческой биографии композитора. Первый и очевидный из них – факт завершения «Херувимской» в 1837 году, после оперы; «Жизнь за царя» буквально является *«изнутри-вовне»* литургического сюжета Херувимской, как светский «инвариант» сакральной идеи «Бог на небе – царь на земле». Активное взаимодействие в течение ряда лет религиозной и светской версий музыкального решения глобальной соборной идеи естественно обусловило преломление в опере музыкальной специфики культового жанра – от развитого литургического компонента до прямых музыкально-тематических совпадений[12].

«Вся литургия и сугубо Херувимская, – говорит современный исследователь, – умоляют оставить всякие попечения, остановить бег мирского времени и побыть *хоть немного внимая духу вечности*» [14, *100*]. Такой «остановкой» в отечественном культурном процессе и явилась «Жизнь за царя», предъявив российскому обществу музыкально-символический концепт национального идеала. Обратившись к теоретическим положениям работ русских шеллингианцев[13], мы найдем в них обоснование всех вышеперечисленных аспектов музыкального мифа Глинки. Многие из них, внешне совпадая с общеизвестными положениями диссертации Чернышевского о реализме и народности, проявляют, однако, совсем иную мировоззренческую природу. Таковы, например, положения «органической критики» Ап. Григорьева (1859) с ее требованиями правды жизни, «возведения минутного и случайного в типическое и общее», с ярко выраженными ценностно-этическими ориентирами: «Искусство по существу своему нравственно, поколику оно жизненно и поколику самую жизнь поверяет оно идеалом… *Искусство есть идеальное выражение жизни*», и «как жизненное и народное, становясь выражением высших понятий жизни, только исполняет этим свое назначение» ([11, *67*]; курсив мой. – *Н. Б.*)[14].

Центральное из онтологически трактуемых «высших понятий» – Любовь – «важна не как одно из наших чувств, а как перенесение *всего нашего жизненного интереса из себя в другое*, как перестановка самого центра нашей личной жизни», – свидетельствует Вл. Соловьев [29, *511*]. И это «изнутри вовне» направленное, осененное любовью мышление[15] формирует целое оперного мифа, будучи

---

[12] См. об этом в статье Е. Лобзаковой на страницах данного издания.

[13] Ими были и Одоевский, и Тютчев, и Ап. Григорьев, и позже – Вл. Соловьев, и последователь его школы А. Лосев.

[14] Необходимость воссоздания идеала при этом требует высшего проявления художественной способности: «В душе художника истинного эта способность видеть орлиным оком общее в частном есть *непременно синтетическая…*» Истинной же понимается «в высшей степени правдивая и зрячая натура», эталоном каковой Григорьев называет Пушкина ([11, *65*]; курсив мой. – *Н. Б.*). Таким же современники оценивали и талант Глинки (Пушкин и его окружение, см. также работы В. Одоевского, А. Серова, Г. Ларош).

[15] «Глинка с любовью пользовался всеми богатствами современного ему стиля…», «с любовью употреблял сочетания трезвучий…», «держался принятой однажды тональности с такой любовью, с такой энергией», как ни один из его современников; далее Ларош подчеркивает любовь Глинки к древним церковным каденциям, к септаккордам, к вариационной форме, – ко всему, чего касался его гений [20, *59–60*].

конструктивным основанием развертывания диалектики «своего–иного». Ценностным установлением «своего» является «истинная духовная любовь» – суть «торжество над смертью, превращение смертного в бессмертное, восприятие временного в вечное», не отрицание плоти, но «ее перерождение, спасение, воскресение» [21, *529*]. Изложенные здесь метафизические основания концепции Любви как концепции Родины и Жертвы константны для русского мировоззрения. «Жизнь за царя» – «столп и утверждение Истины» – глубоко религиозной идеи России православной, государства «по образу и подобию Божию», где согласно правилу «исторической законности» (Тютчев), совершается ***свободный выбор*** героя «душу положить за други своя», за Бога, царя и Отечество. «Родина требует жертвы. Сама жизнь Родины – это и есть вечная жертва… Жертва везде там, где смысл перестает быть отвлеченностью и где идея хочет, наконец, перейти в действительность», – говорит Лосев [21, *42*]. «*Спасающий спасется*. Вот тайна прогресса – другой нет и не будет», утверждает Соловьев [29, *557*], – и в творчестве Глинки мы открываем отечественную версию европейской классицистской «оперы спасения», воплотившую концепцию спасения православного мира и обретения Небесной Родины – суть концепцию Преображения. Эпиграфом к ней могли бы быть лосевские слова: «Жертва в честь и во славу Матери Родины сладка и духовна. Жертва эта и есть то самое, что единственно только и осмысливает жизнь», ибо «гибнет моя жизнь, но растет и крепнет общая жизнь, поднимается и утверждается человеческое спасение; и страдания, слезы и отчаяние в прошлом залегают как нерушимый фундамент для человеческой радости...» [21, *43*]. В этом и состоит ***диалектика Чуда*** самореализации соборной личности, которой пронизана вся литургическая музыкальная ткань оперы «Жизнь за царя».

Принцип творения как таковой (вышеозначенное «Я – не-Я – соотнесение меня с Иным») становится для нас ***методологической основой исследования концепции Любви*** как соборного культурного архетипа. Принцип творения овеществляет идею ***христианского Пути «человека внутреннего»***, ***Личного духа***[16]. Путь начинается от центра становления (Я=Я, самоидентификация Личного духа, вертикаль со-вестия). Концентрические круги, образуемые этой оформляющей вертикалью, соответствуют стадиям личностного самопознания. Активная форма соотношения «Я» (Род) и «Ты» (семь-Я, соборное тождество свое=иное, где Я=Ты, друг, брат) реализует универсум отцовского домостроительства. Необходимая национальному мифу фаза «Они» («чужое»=враг)[17] формируется дальнейшим развитием диалектики «свое-иное», с момента трансформации «иного» в «инородное». «Чужое», понимаемое, как «иное роду», «инородное» («антимир»), в свою очередь, имеет собственную динамику: а) иное=чужое, инородное роду; б) свое=чужое, когда инороден роду сам род (предельная «антимирная» фаза «грехопадения»)[18]. И лишь с *преодолением инородного*, наконец, обретается вся полнота самопознания нации, осуществляется народ (Мы) и обретается Родина (фаза «преображения», восстановление соборной целостности).

Диалектика Рода, таким образом явленная в «Жизни за царя», воплощена в *полном органическом цикле*, соответствующем ***Христианской модели грехопадения*** (мифологический круг, запечатляющий Чудо преображенного Пути Спасителя (вочеловечение-распятие-смерть-воскрешение)[19]. Бытийственная мифологема Пути наполняется здесь глубиной этического «Я есмь путь и истина и жизнь» [Ин, 14:6]. От векторного соположения разделенных по принципу «свое-чужое, далеко-близко» «параллельных миров» (русские-поляки) развитие устремляется по мифологическому ***кругу-спирали***. Христианская мифологическая модель, будучи самым крупным уровнем воплощения этого универсального символа, являет ***переход*** от фазы идеальности (=Мир, Жизнь) к фазе Грехопадения (= антимир, Смерть), с последующим восстановлением идеального (= Новая Жизнь, Преображение).

---

[16] ***Личный дух*** и противоположенный ему ***личный инстинкт*** – ведущие ценностные концепты соборного сознания, поставленного перед проблемой ***выбора Пути*** – к ***человеку «внутреннему»***, Боговоплощенному, «жительство коего – на небесах», либо к ***человеку «внешнему»,*** «мыслящему о земном»: конец его – погибель, бог – чрево, слава – в сраме [Фил, 3:19, 20].

[17] «Описание борьбы с «образом врага» в искусстве» – кроме воссоздания в общественном сознании «исторических, военных, культурных и политических достижений» – также входит в национальные ценности [26, *83*]. Тем более, что тому способствовала конкретная реалия Отечественной войны 1812 года – важнейшего фактора активного становления нации и ее мифа, в первом музыкальном варианте которого французов «заменили» поляки.

[18] «Иное», т.о., далеко не всегда равно «чужому», и становится таковым при определенных обстоятельствах. Их очень тонко дифференцируют и отображают мифологические модели русской музыки (на примере опер Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова рассмотрены в работах автора [2; 3]).

[19] Подробнее см. [3, *107, 128*].

«Идеальный» соборный архетип «Жизни за царя» представлен как возрастание Личного духа (соборной целостности Я=Мы) из лона *рода*, питаемого при*родой*. Энергией Личного духа собирается на*род* – (ибо человек духовен и социален в силу законов духа, а не социума! [17, *242*]); так осуществляется Родина – *живой организм природы и духа*.

Крестный Путь Сусанина «вписан» в ритуальную жизнь его Рода как органическую часть природно-космических процессов. Круговая цикличность календарного времени: от осени-непогодья – к весне – «часу веселых свадеб» – связывается с надеждами на освобождение Отечества, для чего и требуется соборная ***жертва (= событие Голгофы***), возносящая объективно-текущее циклическое время мифа в сакральную вертикаль мистерии Преображения с итоговой коллективной рефлексией подвига героя (Эпилог-Слава на Красной площади=смерть-воскрешение, ***возвращение***).

Превращение «иного» в «инородное» связано в музыкальном мифе Глинки с *идеей духовной брани*: соборное служение сталкивается с порабощением свободной воли «внутреннего человека» (= ***Испытание***). Такой (весьма политически злободневный!) поворот оперной концепции объясняет, «почему Польша должна была погибнуть; не самобытность ее польской народности, – чего Боже сохрани! – но ее ложное образование…» [30, *97*][20].

«Оборачивание» эстетически-прекрасной данности *иной* культуры в образ врага (III действие) меняет всю систему художественных соотношений. ***С возникновением «инородного» возникает драма*** – таков, утверждаем мы, ***ее основополагающий генетический признак.*** Кризисная ситуация, символизирующая нарушение соборного единства, отражена в столкновении литургического времени Бога-Любви с профанным временем человека-захватчика, поправшего Божественную Весть. Соборная интерпретация онтологической модели «свое-чужое» продолжает осуществляться в трактовке «иного мира» как агрессивного, угрожающе-экспансивного. Изначально локализуясь «*на Западе*» относительно освоенного, обжитого «своего», он *мгновенно* преодолевает обязательную свою *удаленность*, «вдруг» вторгаясь в сакральный центр Рода (***Дом***), присваивая себе родовое пространство и ***Отца Семьи,*** в пределе притязая на полное уничтожение Большой семьи и ее Отца – царя. Речь идет о прекращении жизни Рода, равно существования православного мира, поскольку под угрозой – жизнь продолжателя династии=молодого *жениха*, находящегося «на пороге» сакрального бракосочетания с женской ипостасью русской земли[21]. Отныне развитие оперы будет подчинено ***изживанию родом инородного***, ибо Род есть Жизнь, Инородное – Смерть. Для этого и требуется Путь и Жертва героя, изначально находящегося с «властной стороной» (Богом-Царем-Отечеством) в отношениях «не договора, но безусловного дара», чем по Лотману, характерна религиозная модель поведения (см. [22])[22]. «Смертию смерть поправ», Личный дух Сусанина *претерпевает* преодоление инородного и воссоединяется с родом в мистериальном пространстве-времени Преображения.

Преодоление свершается «умной молитвой», данной всем проявлениям русского лагеря как Весть Божественной Любви. «Песнь» Сусанина (Рода) во славу Отечества, запетая в Интродукции русским воинством, вольно и свободно пронизывает музыкальное пространство-время оперы, формируя ее «круговую», кольцевую драматургию. Напротив, мифологическая ситуация поляков, в буквальном смысле *не имеющих пути*, музыкально оформляется в «замкнутый круг» (круговращение тематизма мазурки) – символ безысходности. Ранее «блестящий» комплекс «горделивого самолюбования», в облике «антимирного» тематизма он интонационно нивелирован «механистичностью», исключающей возможность развития, роста, жизни. Конечность и обреченность музыкального символа смерти предопределена самой логикой концепции Преображения, устремленной ***к торжеству сакрального над профанным.*** *Принцип двойного бытия* соответственно преодолевается *принципом целостности.*

---

[20] Далее русский дипломат (так подписывался Тютчев под своими политическими статьями) продолжает «в ключе» концепции Глинки: «Россия вполне готова уважать историческую законность народов Запада… не только в принципе, но даже со всеми ее крайними последствиями, даже с ее увлечениями и слабостями; но и вы, с своей стороны, должны учиться уважать нас в нашем единении и нашей силе!» [30, *101*].

[21] Об уподоблении свадьбы земной – свадьбе небесной в «Жизни за царя» писали М. Черкашина, Л. Киселева, Т. Чередниченко, С. Фролов.

[22] Заметим попутно, что ***мотив договора***, лежащий в основе ***мифологемы Подкупа, Искушения, Обольщения*** православной души, столь типичной для русской оперы (см. [2, *35-36*]), также разрабатывается Глинкой в полном соответствии с ритуальным архетипом, предполагающим ***оборотничество*** героя для проникновения в «чужой мир» [1, *13*]. «Обман/ изменение модуляции/ и затейливость», обозначенные Глинкой в сцене Сусанина с поляками Ш действия [10, *33*], реализуются в одной из первых в русской опере ***ситуации лицемерия*** (= ***ложного договора***), характерной «двойственностью» музыкального решения («польская вкрадчивость» речи Сусанина – на фоне «упрямо-несокрушимого» баса, выдающего истинные намерения героя).

Полнота, целостность, организм – универсальные характеристики концепции Любви, какой ее создал Глинка. Мощный смыслообразующий комплекс Рода формирует в его опере мифологические основы системы соборного сознания в полном соответствии с его онтологическим естеством, характерным взаимопроникновением законов природы и законов духа: «человек, как природный организм, должен стать духовною личностью; а духовная личность должна принять законы природного организма» [17, *242–243*].

Природа (= при Роде) выступает мифологическим Лоном, «колыбелью», истоком жизни Рода и его Пути. Система параллельных миров (вертикальные «верх-низ» и горизонтальные «свое-иное») предопределяют сложную ***систему переходов,*** которыми отмечено следование героя-медиатора между пространствами профанным и сакральным и их ипостасями. Переход предполагает ***грань, рубеж***, напряжение прежнего состава (смыслового, интонационного) для достижения качественного скачка, который осуществляется в ***диалектике Чуда*** на решающем этапе произведения, сопровождаясь проявлением в ***Видимом дотоле Невидимого***, что составляет сущностный аспект музыкально-интонационного воплощения оперной мистерии. Порог Дома Сусанина оказывается пространством со-вестного ***экзистенциального выбора*** героя, ценностно конкретизирующего онтологический «***верх***» и «***низ***» оперного мифа в полюсах: Творец-тварь, Лик-личина, Дух-материя, Мир-антимир, Организм-механизм, Жизнь-смерть и т. д. Жизнь тождественна Пути и свету Истины («Я свет миру» – [Ин, 9:5]), смерть=тьме, пресечению Пути=Жизни. Преображение есть переход от тьмы к свету, из смерти – в жизнь, от механического – к органическому существованию в образе нового одухотворенного бытия (Новой жизни). «Гранью миров», порогом этого перехода оказывается русский лес – «пространство смерти» для поляков и Жизни Вечной – героя. Тема русского леса – инвариант темы Родины (Антракт к 4 действию), равно как и образ русской метели, подобный буре в душе героя[23], обнаруживают тождество природного и родового, побуждая к уточнению мысль М. Черкашиной об активности пейзажной среды сцены в лесу [32, *128*]. Не «пейзаж», а *единый организм природы и духа* обусловливают названную активность «русского леса» – мифологемы духовной крепости и силы. В этой «крепости» осуществляется решающий момент *мистериального перехода:* окончательное преодоление принципа «двойного бытия» в молитве Сусанина[24]. Прощание с Земной Юдолью, сопряженное с – впервые! – открытым проявлением драматического психологического аффекта героя («Тяжка моя печаль! Легла на сердце скорбь...» и т. д.), изживается свойственным литургическому ритуалу постепенным преображением мирских переживаний в сакральные, укреплением героя в исходных ценностях[25] и, соответственно, – устремлением интонационного развития от «земного» – «горе», к последнему разделу Монолога, пронизанному инвариантами будущего «Славься».

«Живая личностная история» самореализации «человека внутреннего», т. о., константно воплощается в архетипической символической системе: Дом (Истоки,Лоно,Род) – Испытание – Выбор – Событие Голгофы (Жертва) – Чудо Преображения (Переход) – Возвращение (Блудный сын)[26].

Траектория Пути Сусанина отражена и в циклическом времени суток: День (I–II–III действия) → Ночь (IV действие) → Заря Преображения, Утро (Подвиг, финал IV действия) → День (Слава подвигу, Эпилог). Момент Преображения выделен многозначным символом Зари, к которому устремлена молитва и жизнь подвижника. Предсмертная сцена Сусанина в лесу функционально подобна библейской сцене в Гефсиманском саду, где на пороге перехода в «иное», избранник

---

[23] Обратим внимание на любопытное «природное» решение ***мифологемы Порога=мифологемы Грозы,*** выступающей в ипостасях: 1. Мифологема горя, нашествия, захвата («За валом вал идет, а за грозой гроза», «В бурю, во грозу» - для русских) и 2. Самоотождествление «чужого» «Мы ходим повсюду широкой грозою!» (поляки), для которых Гроза=Война=Жизнь: «Среди грозы военных дней /Младая жизнь свежей, полней!» 3. Гроза=Весть: «Судьба разразилась грозою» – «…роковая, несчастная весть! И горько обижена польская честь!», «Но быть грозам!» (поляки); «Ужель опять гроза нагрянула на нас?» (русские) 4. Мифологема «сопротивления»: «Мы тронемся тьмущей тьмой, грозой»; здесь Гроза=Тьма=Защита=Лес =Мы: «Мы все за него (царя. – *Н. Б.*), как темный лес!» (хор 1 д.) 5. Природно-космическое, «онтопсихологическое» явление (сц. Сусанина IV д.) 6. Гроза=Буря=Вихрь=круг-спираль=мифологема *мистериального перехода.*

[24] Из Леса – экзистенциального пространства-времени раздумий, итога, герой. посылает родному Дому прощальный ***взгляд*** Любви, Веры, Надежды, последней молитвы-благословения. Здесь, ***на пороге перехода*** в «иную» форму бытия, Взгляд – возвращение к себе истинному, встреча с собой «внутренним». Данный «виртуальный» феномен сообщает предсмертной молитве Сусанина свойство покаянного архетипа ***Блудного сына,*** которым герой, завершая свой земной путь, утверждается в православной Традиции, и которым же возвращается ей в Жизни Вечной.

[25] Констатируем, что даже в условиях героико-патриотической концепции, детерминированной образом «внешнего врага», для Глинки важнейшей все же оказывается проблема «человека внутреннего»; преодоление профанного в самом себе – едва ли менее существенный план изживания родом инородного. Личный Дух Сусанина укрепляется в молитве, Любовь побеждает злую Волю, полнота исчерпывает неполноту, циклическое время Священной истории Духа размыкается в бесконечную перспективу русского послеглинкинского мифа.

[26] Таков мифологический «профиль» пушкинского духовного Пути и Пути всей русской культуры (см. [4; *23*]).

– земной человек – сердцем принимает Божественное Предопределение, отрекаясь от мирских страстей волею Личного духа. Здесь излагается «Символ Веры» героя, воплощаясь в свойственной данной молитве круговой логике христианской модели грехопадения: от предъявления Кредо («Ты взойдешь, моя заря») – к вочеловечению (первый раздел Монолога) и распятию (второй раздел Монолога) с окончательным утверждением в Вере (третий раздел Монолога).

Этой же логике подчинено становление последнего раздела оперы (Молитва – сцена смерти – Эпилог-Слава) и ее драматургии в целом, воспроизводящей «преображающую идею» Пути Сусанина: от Красного угла избы (согласно ремаркам Глинки) – к Красной площади, от Дома – к Храму, Дому Бога; Вечным Домом героя становится Храм народной памяти о подвиге святого Служения.

Личность Сусанина – живая диалектика соборного «Я=Мы», формирует цельную структуру мифа согласно уникальному ***«хоровому принципу»*** (А. Хомяков) русской жизни и культуры. Подчеркнутая ораториальность опер Глинки – не только дань традиции европейской духовной музыки, как принято говорить со слов самого композитора. Принцип корифей-хор – суть музыкально выраженный эквивалент диалектики «Я=Мы», о чем блистательно свидетельствует интонационно-драматургическое решение Интродукции, затем узаконенное оперным целым. Система корифеев в их зеркальном взаимоотражении символизирует иерархию ценностей соборного универсума. Все индивидуальные воплощения соборного «Мы»[27] есть «семь-Я» Сусанина; явленные в конденсате Личного духа «первого из корифеев», они реализуют в музыкальной мифологической полиструктуре идею единства и цельности *уже*-преображенного бытия. Проникая в сокровенные глубины этой идеи, первая русская классическая опера предъявляет самобытное соборное решение классических принципов музыкального мифа[28].

При всей индивидуализации конкретных «Я» жанрами бытового русского романса, арии-ламенто, монолога и т. п., глинкинское «Я» – это «все как Я», равно как и «Мы» – это «Я во всех»: ибо речь идет об оперировании обобщенными типовыми комплексами, которые «истекают» из своей индивидуально-коллективной первоосновы – темы Родины Интродукции с изначально присущим песне-молитве интонационным ðî æäàíèå «ß=Ì û»[29]. Так русский оперный миф преодолевает присущее западноевропейской опере противоречие между психологическим (индивидуальным) содержанием и хоровой (коллективной) формой его воплощения, являя Чудо самореализации личности в Соборе. Потому-то «русский поющий хор есть истинное ***чудо природы и культуры***, в котором ***индивидуализированный инстинкт*** свободно находит себе индивидуальную и верную ***духовную форму*** и свободно слагается в ***социальную симфонию***» [17, *247*].

Здесь вновь встречаются «светоносный мыслитель Запада Шеллинг» [11, *43*] и его русские интерпретаторы. Требование всеединства («Универсум построен в боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте» [33, *87*]; «музыка как форма, в котором единство становится символом самое себя, необходимым образом заключает в себя все единства» [33, *225*]) – идеальное чаяние романтической эстетики – оказывается не просто созвучным глинкинскому времени. Оно становится доминантой русского мироощущения, русской идеей, многократно высказанной в философии, литературе и искусстве «века самопознания», каким должен быть назван век XIX. И – гениальной художественной практикой «гармонической» пушкинско-глинкинской эпохи (ибо эпоха кризисного сознания породит механизм). Вырастить русскую Весть, объединить в ней все уровни, все диалекты русской жизни, воссоздать самый принцип роста и становления организма и в итоге ***музыкально воссоздать Русскую идею – идею великого Всеединства,*** – такой была задача автора «Жизни за царя», решение которой по существу представляет практическую реализацию *органической теории национальной музыки* Одоевского (1833).

«Всякий *род* есть организм», и только тогда, «когда каждый индивидуум будет знать звук, который он будет издавать в общей гармонии, только тогда будет гармония». И лишь безотчетным верованием «человек

---

[27] Мужское–женское (Собинин–Антонида): воин-защитник, Спаситель семьи и Отечества – и Икона, отражающая его возлюбленный лик (здесь женское предстает истоком Богородичьего начала русской оперы); идея трансляции родовой и исторической памяти в поколениях отражается в линии Сусанин-Ваня; женщина и ребенок (Антонида-Ваня) – «двойники» мужчин-спасителей, носители общенациональной религиозно-патриотической идеи.

[28] О соотношении музыкального мифа Глинки с принципами христианского мифа романтической эпохи см. [6].

[29] Онтологический «генокод» темы Родины синтезирует четыре основные «базисные формы» музыкального интонирования, выделенные Д. Кирнарской [18]: *призывный, проситель-ный, игровой* и *медитативный,* олицетворяя гармонию индивидуального и коллективного, мужского и женского, природного и социального, материального и духовного, эпики, лирики и драмы. Отметим также характерное для темы-зерна соположение *символ* (сакральное, молитва) - *эмблема*, конкретизирующая «земное» измерение «человека государственного» жанрами воинской песни, гимна, канта.

может постигнуть *сигнатуру* того момента, в котором находится человечество в системе миров, где есть свои времена года, свои весна, лето и осень» [24, *271*].Сказано как бы о теме Вести-Молитвы «Жизни за царя» и обо всем Космо-Психо-Логосе (концепт Г. Гачева) оперы. Вновь акцентируя мысль о ярком выражении в ней мифологии природы[30], обратим внимание на «природность» темы Родины: квинта, секста, раздвижение пространства, воз-дух, возлетание; необъятность природных пространств уподобляется необъятной духовной сущности русского мироощущения («Дух летает, где хочет», и «русский человек имеет душу внутренне свободную, даровитую, легкую и певучую» – [17, *247*]). Тема воинства и тема женская – суть *взаимоотражение* двух родовых ипостасей: суровая твердость песни-молитвы, сосредоточенная отрешенность, пребывание «над…»: волевое самоопределение Рода, аскетизм осени, – и земное, полное жизни и соков весеннее цветение (заклички, природное): остов и костяк мужской сути, обвитый изменчивой женской психеей, как венком. «Пребывание над…» обеспечивается движением относительно «верха» – «висячей» квинты, которой «поверяется» становящееся целое. Так же «поверяется» оно изначальной заданностью молитвы-благодарения и ее «всеотраженностью» в «телесных» обликах земных чувств героев. Будучи свидетельством онтологического единства духа и тела в природном человеке, эта органика генетически восходит к принципам литургического символизма[31], к методам работы со знаменным распевом, где вариантность служит «материализации» «изначально невидимого» чуда Преображения: тьмы – светом, смерти – Новой жизнью. Чудо свершается от Любви. Пронизанность всей оперы световой символикой, переливы вариантной множественности попевок, их взаимопревращение, создающее эффект живого «мерцания» музыкальной ткани, обилие волнообразно-круговых форм интонирования и плавного скольжения – есть способы «высвечивания» основной музыкальной идеи, постепенного ее со-бирания и про-явления в Эпилоге «Жизни за царя» ослепительной вспышкой светоносного «Славься».

Процесс концентрического роста и этапного становления этой идеи исчерпывающе выражен в определении Вл. Соловьевым «истинного, или положительного всеединства», «в котором единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, *пустотою*; истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как *полнота* бытия» [29, *552*]. И рассмотренные выше ракурсы иерархичного многослойного мифологического целого «Жизни за царя» «*уже* символизированы» известным высказыванием автора оперы: «Все в жизни контрапункт».

Музыкально-драматургические принципы концепции Любви: принципы литургического символизма (архетипы света, покоя, поклона, волны, самые принципы цикличности и вокально-хорового обретения Божественного Слова); коллективная религиозная сфера (молитва, духовный стих – основа «мелодизированного» сусанинского речитатива), создающая эффект духовного единочувствия и единолюбия семьи=собора; неповторимые музыкальные синтезы «своего-иного»; концентрическое становление «зерна», сосредоточившего «все диалекты» русского музыкального бытия; его выражение в ***принципе «ярусного раздвижения небес»,*** каковым формируется содержательно-драматургическая основа оперной концепции (реализация мифологемы Пути в неуклонном поступательном восхождении сообразно архитектонике русской иконы и русского храма), – весь этот сложный «контрапункт» «во плоти» являет идеальное состояние человеческого бытия: полный баланс, органическое единство Вселенной и человека. И таким образом обретается ответ на «тот вопрос, который лет 20 тому назад задали мы себе с Глинкой: «что такое русская музыка» и какими «*техническими* условиями» отличается она [23, *518*]?

Слова Одоевского возвращают нас к Началу – моменту рождения музыкального замысла оперы. Вспомним о его возникновении из «Херувимской», более того, о тождестве интонационного материала «Яко да царя» и хора «Славься» (доказано Е. Лобзаковой). Учитывая хронологические обстоятельства создания этих сочинений, приходится признать, что «Славься» – изначально был «внутренним сюжетом» оперы, «запрограммированным» еще «Яко да царя». И, быть может, лучше понять свидетельство самого композитора о начале работы над оперой с

---

[30] Интересно было бы соотнести положение теории Одоевского о соответствии движения сил в природе и музыке (см., например [16, *78*]) с острым и тонким ощущением природно-космических процессов у Глинки (см. свидетельства самого композитора [10, *268*]).

[31] Подробнее см. [3, *118–119*].

увертюры [9, *64*]; точнее, именно названным обстоятельством объяснить подобную возможность «писать наизворот… чем другие кончают», и «внезапное», «как бы по волшебному действию» появление «плана целой оперы» [9, *64*]. А при добавлении факта сочинения оперы по логике «музыкальной» (сначала писалась музыка, потом к ней «дописывался» текст либретто) [9, *65*], станут очевидны и готовность Глинки целостно изложить вызревший музыкальный материал, и самый тип его мышления, воспитанный «древнерусским мастерством интонирования» (Б. Асафьев). В приведенном случае констатируем ***ретроспективный ход*** становления музыкальной идеи, в которой узнаваема «обратная перспектива» древнерусского художественного мышления – языка храма, иконы, церковного пения.

Последним Глинка активно интересовался в течение многих лет, особенно с периода работы в Придворной певческой капелле (с 1836 по 1839 год – годы создания «Жизни за царя» и «Херувимской») – и до конца дней[32]. От Игнатия Брянчанинова, которого можно считать духовным отцом Глинки, композитор перенял духовно-опытные воззрения на суть и характер православно-церковного русского пения, по его просьбе зафиксированные архимандритом в статье «Христианский пастырь и христианин-художник» [15, *184–191*]. «Духовное понятие – от духовного ощущения», – говорит пастырь художнику, предлагая ему следующее толкование «Херувимской»: «Глаголющее и вопиющее молчание», которое «производится живым явлением величия Божия и останавливает все движения ума… Одно пение изумительным молчанием непостижимого Бога… одно благодарение из всего нашего существа, недоумевающего и благоговеющего пред совершающимся Таинством» [15, *189–190*].

Именно так звучат мощные хоровые песнопения «Жизни за царя». Песнь-Благодарение=Песнь Любви движет музыкальный процесс оперы к гимну – Хвале Творцу, и тем религиозно-патриотическая идея спасения утверждается также в качестве ***орфической идеи*** преображающей спасительной силы искусства[33]. Песнь Рода, начиная от Глинки, становится ***мифологемой Чуда*** в русских орфических мистериях: таково действие *эстетического мифа*, о неповторимой соборной интерпретации которого нам доводилось говорить в связи с глинкинской «версией» пушкинского *орфического комплекса* [3, *115*].

«Высший мифоритуальный сценарий» [1, *3*] оперы представляет собой многоярусную трансляцию свадебного обряда: венчание Небесного Царя с Матерью-Родиной, земного царя – с русской землей, отраженное сюжетом «земной» свадьбы рода Сусаниных. Отсюда кардинальное значение в опере ***мифологемы Праздника***, связанное с идеей Вести[34]. Этический соборный универсум и игровой эстетический универсум поляков противостоят как два типа праздника, два типа ритуала: придворно-аристократический и православное литургическое Богодейство, как Война и Мир, Смерть и Жизнь (см. [3; 6]). Напряжение сосуществующих сакрального и профанного миров, которым движется круговая драматургия мистерии, обозначено уже в речитативе Выхода Сусанина, смыслом которого является «отмена» собственно профанной жизни: характерный «соборный разворот» ***мотива запрета*** на праздник как естественное продолжение земного цикла («Что гадать о свадьбе! Горю нет конца»). *Мотив безвременья*, сразу обозначив уровень мистериального литургического надбытия оперного действа, продолжается и усугубляется *«разрывом времен»* (агрессия инородного=драма), что сопровождается характерно-драматической мифологемой ***прерванной свадьбы,*** уподобляемой обряду отпевания; здесь онтологическая «смерть девического прошлого невесты» вытесняется соборным переживанием горя (оплакивание плененного отца=нарушение родовой целостности). С изживанием инородного свадебный обряд осуществляется сразу в трех названных ипостасях, в сакральной «вертикали» Эпилога-Славы.

«Воспроизводя ритуал… люди всякий раз имитируют архетипическое деяние бога или предка; деяние, совершившееся в *начале* времен, то есть в мифическое время… Изначальноевремя служит образцом для всех времен» [35, *295, 298*]. «Смерть Сусанина становилась началом русской истории периода династии Романовых», смыкая диахронные и синхронные планы неомифологического сюжета [19, *290*]. И теперь задачей русской культуры становилось: пройти этот путь – путь жертвенного обретения национального Лица.

Он отражен в мифологическом «сверхцикле» русской музыки XIX века, воспроизводящем символический круг-спираль христианской модели грехопадения через «антимирные» фазы опер-трагедий Мусоргского и Чайковского – к восстановлению разрушенной

---

[32] См. собственное свидетельство композитора от 27 августа 1855 года в письме к епископу И. Брянчанинову [15, *189–190*], а также письма В. Одоевского к В. Кашперову.

[33] Одно другому никак не противоречит, ибо «красота и истина, – как утверждает Шеллинг, – едины», а «непосредственная первопричина всякого искусства есть бог» [33, *86, 88*].

[34] У каждого народа своя «Весть», свое понимание Праздника. Для русских – соборная весть о венчании царя на царство – «Будет царь и будет свадьба, радость всем и мне». Весть об избрании на царство русского царя повергает поляков в состояние Войны, уподобляемой ими Балу, Радости, Пиру. «Мы балом блестящим в московской пустыне / Отчизну и радость себе создаем!»; «Бог войны / После битв/ Живую радость нам дает!» (либретто Розена).

целостности в концепциях Любви Римского-Корсакова и Рахманинова на рубеже XIX–XX веков[35].

Но в Начале был – Глинка, Праздник русской музыки. Не только по причине концентрированного выражения в его сочинениях всех ее будущих тенденций, но по способности своей сделаться ***сакральным центром*** ее культурно-исторического «ритуала». Функция Глинки в русской музыке пушкинская – восстанавление ***памяти Рода,*** без чего немыслимо решение исторической задачи самопознания. Упомянутый феномен *уже преображенного бытия*, воссоздаваемый музыкальным мифом Глинки, и есть – эффект непреходящего, непрекращающегося начала, каковым вечно будет восприниматься творчество нашего первого музыкального классика, которое само есть – миф, вдохновенный миф Преображения русской культуры. С Глинки началось восхождение кИстокам, и само его творчество явилось той точкой, к которой восходила потом вся отечественная музыка XIX века: так действовала «обратная перспектива» русского мышления, очарованная ***Праздником венчания Гения с памятью Рода.*** Ибо Праздник есть сотворение культурного ритуала, воссоздающего эффект целостного бытия «через преображение длительности в вечное мгновение» и таким образом обретение способности жить – жить «человеческим», «историческим» образом – в вечности. Эта тоска по вечности до известной степени аналогична тоске по раю…» [35, *318*].

[35] Подробнее см. [2; 3; 4].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байбурин А.* Ритуал: свое и чужое // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990.
2. *Бекетова Н.* Восток и Запад: «свое-иное» русского оперного мифа // Проблеми взаемодi¿ мистецтва, педагогiки та теорi¿ i практики освiти. Ки¿в, 2002.
3. *Бекетова Н.* Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира. Ростов н/Д, 2001.
4. *Бекетова Н.* От рубежей веков – к рубежам тысячелетий: личность как символ культурного цикла // Искусство на рубежах веков. Ростов н/Д, 1999.
5. *Бекетова Н.* Принципы анализа отечественной концепции Преображения // Освiтнi аспекти мистецтвознавства та професiйно¿педагогично¿ дiяльностi. Ки¿в, 2002.
6. *Бекетова Н., Калошина Г.* Опера и миф // Музыкальный театр XIX –XX веков: вопросы эволюции. Ростов н/Д, 1999.
7. *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978.
8. *Виролайнен М.* Культурный герой нового времени (пушкинский миф в контексте секуляризованной культуры) // RS (Russian Studies). Вып. 1. СПб., 1991.
9. *Глинка М.* Записки. М., 1988.
10. *Глинка М.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.
11. *Григорьев Ап.* Эстетика и критика. М., 1980.
12. *Домников С.* Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество. М., 2002.
13. *Достоевский Ф.* Пушкин // Светлое имя Пушкин. М.,1988.
14. *Емельяненко Г.* Русский Апокалипсис. СПб., 2001.
15. Жизнеописание епископа Игнатия Брянчанинова. М., 2002.
16. *Жуковский В.* Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1960.
17. *Ильин И.* Наши задачи. Париж-Москва, 1992.
18. *Кирнарская Д.* Музыкальное восприятие. М., 1997.
19. *Киселева Л.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997.
20. *Ларош Г.* Избранные статьи. Вып. 1. М. И. Глинка. Л., 1974.
21. *Лосев А.* Жизнь. Повести. Рассказы. Письма. СПб., 1993.
22. *Лотман Ю.* «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002.
23. *Одоевский В.* Музыкально-литературное наследие. М.,1956.
24. *Одоевский В.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1981.
25. *Оссовский А.* Воспоминания. Исследования. Л.,1968.
26. *Полосин В.* Миф. Религия. Государство. Исследование политической мифологии. М., 1999.
27. *Пушкин А.* Об искусстве. В 2 т. Т. 2. М., 1990.
28. *Соловьев В.* Литературная критика. М.,1990.
29. *Соловьев В.* Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990.
30. *Тютчев Ф.* Россия и Германия // Русская идея. М.,1992.
31. *Франк С.* Русское мировоззрение. М., 1996.
32. *Черкашина М.* Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.
33. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М., 1999.
34. *Щербакова Т.* Мыслитель европейского масштаба // Сов. музыка. 1985. ¹ 2.
35. *Элиаде М.* Трактат по истории религий. Т. 2. СПб., 2000.

Е. Смагина

ОПЕРНАЯ ПОЭТИКА ГЛИНКИ В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ИСКАНИЙ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Вопрос о связях оперной поэтики Глинки с богатейшим наследием русского музыкального театра в целом и его жанрово-стилевыми исканиями в рамках первой половины XIX века представляется для отечественного музыкознания, на первый взгляд, едва ли не исчерпанным. Тезис о преломлении в оперном творчестве композитора опыта предшественников по национальной школе стал одной из непреложных истин советской глинкианы. В качестве своего рода предтечей «Жизни за царя» традиционно рассматриваются произведения на «сусанинский» сюжет, воплотивший одну из ведущих мифологем отечественного искусства, вдохновленного «эпохой 1812 года»: в частности, комедийно-бытовая опера «Иван Сусанин» К. Кавоса[1], из нетеатральных жанров – оратория С. Дегтярева «Минин и Пожарский». Предвосхищениями «Руслана» в советском музыкознании видятся, как правило, «волшебные» оперы С. Давыдова («Леста, днепровская русалка») и Кавоса (чаще упоминается «Илья-богатырь»), а также балет Ф. Шольца («Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника») и представление А. Шаховского – Кавоса «Финн», написанные, как и опера Глинки, на сюжет пушкинской поэмы.

Вместе с тем, как свидетельствуют публикации и научные форумы недавнего времени[2], современная глинкиана в меньшей мере затронула данный вопрос, сфокусировав свое внимание на иных проблемах. Среди них: задачи деидеологизации и демифологизации оперного наследия композитора; осознание диалектики «почвенных» и «западнических» традиций, питающих его творческую мысль (что дает ключ к разгадке феномена Глинки как «русского европейца» и вместе с тем как личности, ставшей одним из олицетворений национальной идеи).

Нельзя не отметить и проблемы связей оперной поэтики композитора с наследием духовной культуры Отечества, к решению которой обратился целый ряд крупных современных исследователей. Многомерность художественной концепции глинкинских опер при этом рассматривается в опоре на традиции глубинных пластов национальной культуры: в «Жизни за царя» – православного храмового действа, в «Руслане» – архаической славянской обрядовости. В отношении «отечественной героико-трагической оперы» в этом плане замечу следующее: новые подходы к прочтению авторского замысла «Жизни за царя» выявили определенную общность взглядов современных музыковедов и некоторых, наиболее проницательных глинкинских современников. Первые (в частности, Т. Чередниченко, В. Медушевский, Т. Щербакова, А. Парин)[3] сформулировали некую суммарного плана дефиницию о моделировании оперы по жанрово-стилевым параметрам православной литургии, акцентируя, главным образом, ее связи с кругом богослужебных песнопений. Вторые, в частности, сенатор К. Лебедев[4] или, к примеру, сподвижник Глинки и, в определенной мере, его соперник – А. Верстовский[5], писали, в сущности, о том же: о рождении первой подлинно национальной русской оперы из самого духа православной церкви, о связях ее музыкального стиля с мелосом храмового пения.

---

[1] С. Тышко причисляет к данному ряду сочинений также музыку к драматическим спектаклям и оперу А. Титова «Мужество киевлянина». Атрибутируя последнюю, наряду с «Иваном Сусаниным» Кавоса, как историческую оперу, исследователь называет оба произведения «прототипами-антагонистами» первой глинкинской оперы [7, *16*]. Л. Орлова называет эти оперы «историко-патриотическими» [5, *180*].

[2] Среди последних выделю юбилейную (посвященную 200-летию со дня рождения композитора) международную научную конференцию «М. И. Глинка. Музыка истории», состоявшуюся в Москве – Санкт-Петербурге в апреле – сентябре 2004 года.

[3] Предлагая со своей стороны идею литургийности как компонента оперной поэтики Глинки, считаю необходимым подчеркнуть известную ее близость позициям, занимаемым в данном вопросе Т. Щербаковой, А. Париным.

[4] «…Автор имел в своем понятии о национальной музыке (он из нее явился) три начала: русские песни... *церковное пение* – всего более в хорах и характеристическую черту…» (цит. по [3, *106*]; курсив мой. – *Е. С.*).

[5] «Нет ораториального – нет лирического, да это ли нужно в опере; всякий род музыки имеет свои формы, свои границы – *в театр ходят не богу молиться*» (цит. по [2, *267*]; курсив мой. – *Е. С.*). Данное высказывание, достаточно широко известное в глинкиане, следует понимать и как признание Верстовским связей оперного стиля Глинки с православной литургией.

Кроме того, опуская обзор маркировок жанра оперы, принадлежащих названным выше исследователям и учитывающих их связи с указанными традициями, замечу, что, при всей оправданности и оригинальности, они даны скорее на концепционном уровне, в очевидном отрыве от собственно театральных (сценических и драматургических) ее параметров.

Иными словами, тема, кажущаяся едва ли не «общим местом» в глинкиане, нуждается в серьезном углублении. Во-первых, потому, что музыкальный театр первой половины XIX века в сумме всех своих весьма неоднозначных явлений представляется вообще объектом недостаточно изученным. Во-вторых, учитывая его содержательную и жанрово-стилевую разнородность, истоки глинкинских опер видятся гораздо более многообразными. В-третьих, состоявшийся в современном музыкознании кардинальный пересмотр позиций советской музыковедческой школы в отношении наследия отечественной классики XIX века, затронув оперное творчество Глинки, практически не коснулся контекстных ему явлений. Наконец, с учетом достижений современной глинкианы, отдельного рассмотрения требует проблема соотношения в оперной поэтике композитора духовно-культовых (литургийных, мистериальных) и светских, собственно театральных традиций (оперных, балетных и иных).

Как известно, 1830–1840-е годы, овеянные светом гения Пушкина и Глинки, в отечественной культуре рассматриваются как время национальной классики. Подобные периоды в искусстве обычно характеризуются определенной устойчивостью художественно-стилевых систем, некой внутренней их упорядоченностью, то есть действием стабилизирующих тенденций.

Первое, чем удивляет музыкальный театр глинкинской эпохи, – это, напротив, нестабильность, остроэкспериментальная природа его жанровой системы, отсутствие в ней четко установленных жанрово-стилевых критериев, что проявляется в полижанровой основе моделей, условности их атрибуции.

Обратимся к перечню жанровых его разновидностей. Дополнив наблюдения примерами из театральной практики первых десятилетий XIX века[6], отмечу в ней как характерную для своего времени тенденцию «контрапункт» двух театральных пластов – собственно музыкального и музыкально-драматического.

Оперу представляют, к примеру, такие модели: «историческая» («Основание Москвы» М. Шпринга) «героическая» («Ольга Прекрасная» Д. Кашина, «Эмерик Текелий, или Венгерцы» А. Титова), «отечественная героико-трагическая» («Жизнь за царя» Глинки); «волшебная» («Руслан и Людмила» Глинки), «героико-волшебная» («Волшебная роза» Ф. Шольца[7]), «романтическая волшебная» («Пан Твардовский» Верстовского), «волшебно-романтическая» («Вадим» Верстовского), «волшебная опера-баллада» («Светлана, или Сто лет в один день» Ш. Кателя – Кавоса); «романтическая» («Аскольдова могила» Верстовского); «комическая» («Девичник, или Филаткина свадьба», «Мужество киевлянина, или Вот каковы они, русские» А. Титова), «волшебно-комическая» («Иван-Царевич – Золотой шлем» А. Сапиенцы); «лирическая» («Бианка и Гвальтеро» А. Львова).

В сфере «гибридных»[8] жанров панорама моделей особенно поражает своей пестротой и многообразием: это, к примеру, **дивертисмент** («Семик, или Гулянье в Марьиной роще» Давыдова), «характерный дивертисмент» («Подмосковная деревушка» Кашина), интермедия-дивертисмент («Старинные игрища, или Святочный вечер» Шольца – Алябьева), балет-дивертисмент («Казак в Лондоне» Кавоса); **водевиль** («Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» Д. Ленского – Н. Полякова), опера-водевиль («Деревенский философ» Алябьева), «волшебная опера-водевиль» («Забавы калифа, или Шутки на одни сутки» Верстовского – Алябьева – Шольца), «волшебная шуточная опера-водевиль» («Волшебный нос, или Талисманы и финики» Верстовского и др.[9]), комедия-водевиль («Путешествующая танцовщица-актриса, или Три невесты» Алябьева), «шутка-водевиль» («Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминична» А. Варламова – А. Дюбюка), «московская шутка-водевиль» («Иван Савельич» Ф. Кони – Алябьева); **оперетта** («Варвара, ярославская кружевница» П. Ободовского – А. Львова) оперетта-водевиль («Дочь бургомистра» К. Лядова); **интермедия** («Маскарад, или Артисты между собою» Н. Кубишты), интермедия-водевиль («Татьяна Прекрасная на Воробьевых горах, или Неожиданное возвращение» А. Титова –

[6] Сведения почерпнуты из хронологических таблиц [9, *364–391*], [10, *466–482*]. Выбор произведений определен широкой известностью сочинений либо специфичностью их жанровой модели.

[7] Эту оперу определяют также и как «героико-комическую».

[8] Определение принадлежит Ю. Келдышу [4, *36*].

[9] В соответствии с театральной практикой эпохи полный состав авторов музыки часто не указывается.

Кавоса – Д. Шелихова), «национальная интермедия» («Праздник в Подмосковной» И. Рупина); «волшебно-романтическое **зрелище** с музыкальным прологом» («Буря» Шаховского – Алябьева – Кавоса); «национальное **представление**» («Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва» Р. Зотова – Варламова), «народно-драматическое представление» («Параша Сибирячка» Н. Полевого – Верстовского), «драматическое представление» («Евгений Онегин» Пушкина – А. Львова, Пушкина – Верстовского), представление «в новом роде», «шарада в действии» («Бал – Лада» Верстовского – Л. Маурера); **«русская быль»** («Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» Шаховского – Кавоса); «московская **картина»** («Именины секретаря» Н. Соколова – Алябьева); «драматическое **происшествие»** («Безумная» Д. Шепелева – И. Козлова – Алябьева), «драматический **отрывок»** («Русалка» Пушкина – Алябьева, Н. Дюра); **пролог** («Боян, песнопевец древних славян» Кашина); «драматический **эпилог»** («Праздник Столетия на Волге в 1712 году» Шаховского – Кавоса) и др. Отдельную жанровую сферу составляют **балеты.**

Из обзора становится ясно, что жанровая система русского музыкального театра первой половины XIX века представлена тремя основными группами жанров: собственно операми, чье жанровое наклонение, обусловленное преимущественно сюжетикой, чаще всего не находит адекватного воплощения средствами драматургии; «гибридными» образованиями или, используя современную терминологию, жанрами-«микстами», а также такими жанровыми явлениями, как музыка к театральному спектаклю (вспоминая перселловскую эпоху), своего рода «усовершенствованными драмами» (либо комедиями).

В последующем изложении вопрос о взаимодействии традиций национального театра и западной оперы (в первую очередь – Генделя, Глюка, Керубини и Бетховена, ставших, по Асафьеву, «альфой и омегой» для оперного творчества композитора) не рассматривается. Замечу при этом, что западные влияния на глинкинскую оперную поэтику (обусловившие его тяготение к философски значительной проблематике, размаху симфонизированной драматургии и величественности оперной формы, а также исключение из нее разговорных диалогов) не исчерпываются традициями музыкально-театрального наследия названных выше композиторов. Эта тема может и должна стать объектом отдельного исследования.

Говоря о существенной роли драмы либо трагедии с музыкой в формировании жанрово-стилевого облика «Жизни за царя», хочется, прежде всего, подчеркнуть относительное «долгожительство» жанра, зародившегося в отечественной музыкальной культуре 1800-х и сохранившего свою популярность в 1830–1840-е годы, ознаменованные рождением обеих глинкинских опер и музыки к трагедии Н. Кукольника «Князь Холмский». Думается, что причиной тому – гибкость художественных возможностей жанра, как драматургических и музыкально-стилистических, так и концепционных. Подчеркну, что, благодаря восприимчивости к культурному контексту эпохи, драма с музыкой (музыка к драме), начиная с пьесы В. Озерова «Димитрий Донской» (1807), оказалась вовлеченной в русло развития национальной идеи, ставшей стержнем русского духовного сознания первой половины XIX века.

Наиболее перспективными для развития национальной оперы и, в частности, глинкинской оперной поэтики стали открытия О. Козловского. Замыслам Глинки близки обращение к сюжетам, сконцентрированным вокруг идеи самопожертвования («Фингал», «Эсфирь»); действенно-драматическая роль хора («Владисан», «Эдип в Афинах», «Эсфирь»); наконец, тяготение к сквозной драматургии – использование приемов лейт- и монотематизма (соответственно, в «Эсфири» и увертюре к «Владисану»), связи тематически насыщенной увертюры, кстати, с медленным вступлением, и музыкального действия.

Поскольку в литературе отражен момент общности Козловского и Глинки в выборе жанровой основы ряда хоровых номеров (к примеру, полонез в хоре, открывающем «Фингала», и первом хоре поляков из «Жизни за царя»), дополним данный тезис положением об интересе, проявленном обоими композиторами к жанру молитвы. Органичное ее включение в музыку «Эдипа в Афинах» (сцена жертвоприношения пятого действия), «Фингала» (хор жрецов второго действия), «Эсфири» (¹ 5 первого акта) предвосхищает одну из специфических черт художественного текста «Жизни за царя»[10].

Отличительной чертой оркестровой палитры Козловского, как известно, стало тяготение к сумрачной красочности низких духовых инструментов. В остродраматических хорах из «Фингала» и «Царя

[10] См. об этом публикации автора данной статьи, к примеру [6].

Эдипа» подчеркивается роль фаготов, контрафагота и тромбонов, что, думается, уместно сопоставить с оркестровым стилем «Жизни за царя». Современники Глинки отмечали его необычность: «Музыка для оркестра написана слишком низко»; «…строгий колорит оркестровки (возникает) от частого употребления струнных инструментов с медными...» (цит. по [3, *108, 113*]).

Из более поздних образцов жанра драмы с музыкой выделю «Смольян в 1611 году» А. Шаховского – Д. Шелихова и трагедию Н. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла». Прежде всего, обращает на себя внимание время появления обоих произведений – 1834 год[11], то есть буквально накануне рождения «Жизни за царя».

Первое из сочинений интересно не только сюжетным совпадением с оперой Глинки, показательна также близость ряда стилевых и драматургических решений. В частности, наряду с синтезом конфликтного начала, свойственного опере, и величественной статуарности, идущей от ораториального жанра, в литературе отмечен и принцип поляризации музыкальных характеристик двух народов. Так, основу хора поляков, экспонирующего их образ во втором акте, составил полонез «…с подчеркнуто инструментальной мелодикой (в отличие от вокальной природы „русских“ музыкальных номеров)» [11, *106*], тогда как в хоровом стиле последних преломлен молитвенный мелос. Впрочем, прием поляризации, развивающий идею «Февея» В. Пашкевича, ранее уже был использован К. Кавосом: в музыке к драме Р. Зотова «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Русь» (1822), где противопоставлены русские и моголы, а также в «древнем национально-пантомимном балете» «Кавказский пленник» (1823) – с оппозицией славянского и восточного начал.

В драме Кукольника, наряду с промонархической идеей как стержнем концепции, предтечей глинкинских решений видится звучание в кульминации пьесы колокольного звона Московского кремля как символа Божьей воли.

Анализируя роль отечественной комической оперы «времен 1812 года» в аспекте влияний на художественную концепцию «Жизни за царя», отмечу многие ее преимущества в сравнении с образцами героико-драматического жанра (к примеру, «Вавилонскими развалинами» Кавоса, 1818, «Тамерланом» А. Сапиенцы, 1828), практически не оставившими своего следа в истории национальной оперной школы. При анализе художественного текста лучших из них, историко-патриотических по содержанию[12], необходимо выделить ряд черт, настолько не укладывающихся в параметры комической оперы, что их наличие позволяет переосмыслить жанрово-стилевую основу произведений.

Это, прежде всего, внесение в содержание оперы «высокой» проблематики и образности (идей патриотизма, жертвенного подвига во имя православной веры, царя и Святой Руси), актуализированных духовным сознанием эпохи. В качестве одного из доказательств приведу призыв старосты Панфила из «Встречи незваных», прототипа глинкинского Сусанина – крестьянина-патриота, характером и умом «важного»: «Разве у нас нет батюшки – доброго царя? Ну-ка, за веру, за царя, за святую Русь, ура!» (цит. по [1, *363*]). Акцентируя монументализм ряда хоровых сцен, направленность драматургии в «Мужестве киевлянина» к финальной сцене – хоровому апофеозу (своего рода «эскизу» глинкинского «Славься»), подчеркну также особую значимость образа народа и его действенно-драматическую роль в развитии конфликта. Отсюда первый хоровой финал – мощная драматическая кульминация – может быть рассмотрен как предвосхищение хора «поезда» «Враны налетели» из финала третьего действия «Жизни за царя». Уместен также параллелизм образов, воплощающих типаж «добра молодца» – защитника Отечества (Русин в «Мужестве киевлянина» – Матвей в «Иване Сусанине» – Богдан Собинин в «Жизни за царя»).

Усиление героической образности повлекло за собой появление в тематизме рассматриваемых опер особого интонационного сплава – маршевости и солдатской песенности, ставшего неким мелодическим «клише» произведений «эпохи 1812 года», а также использование в них жанра арии-песни с хором. Сопоставляя арию Свенельда ([1] 5 из первого акта оперы А. Титова «Мужество киевлянина») с аналогичными ей номерами в партии Собинина (к примеру, песнями с хором из финала первого действия «После драки молодецкой», четвертого

[11] Трагедия Кукольника написана в 1832, поставлена в1834 году. Отсутствие автора музыки объясняется тем, что данная пьеса, как и многие другие театральные постановки рассматриваемого периода, не имела специально созданного к ней музыкального сопровождения.

[12] Наряду с оперными опусами К. Кавоса и А. Титова, упомянутыми выше, назову также менее известную в глинкиане оперу - водевиль «Крестьяне, или Встреча незваных» (1814), музыка которой аранжирована С. Титовым.

акта «Братцы, в метель»), представляется необходимым подчеркнуть, что данный жанр, преломляющий в музыкальной культуре первой половины XIX века «соборные» традиции национального певческого искусства, выступает одним из главных ее репрезентантов. Замечательные образцы жанра находим также в операх Бортнянского, Алябьева.

Наконец, весьма необычен для эмоционального строя рассматриваемых образцов комической оперы драматизм ряда их номеров. В частности, скорбно-патетический тонус вступительного Largo из увертюры к «Ивану Сусанину» Кавоса, вызывающий очевидные ассоциации с Adagio глинкинской увертюры, еще более явно апеллирует к вступительному разделу моцартовской увертюры к «Дон Жуану» (показательны выбор композитором тональности – d-moll и специфической фактуры – тяжеловесной аккордики в первом тематическом элементе вступления, а также синкопированного ритма). Серьезность и возвышенность характера музыки Largo находят свое продолжение в хоре крестьян «Не бушуйте, ветры буйные», открывающем первое действие. Как предвосхищения глинкинских решений интересны приемы вариантности в оркестровом сопровождении, воспроизводящие подголосочность русской полифонии, роль плагальности, появление диатонических натурально-ладовых оборотов, «вкрапленных» в комплекс чисто классицистской гармонии. Один из них – вариант формулы «русской церковной гармонии» (I – VII – III), широко используемой Глинкой (в обеих операх). Показательна также патетико-драматическая «лепка» Кавосом образа Сусанина в кульминации оперы, подчеркивание его готовности к жертве. На угрозы поляков: «Так смерть тебе!», он отвечает: «…У ваших всех гетманов нет богатств таких, чтоб мог я изменить за них». Эмоциональное напряжение и высокий строй образности финальной сцены отражены в жестко «изломанном» контуре мелодического рисунка и острой хроматизации речитатива Сусанина – приемах, весьма далеких от стилистики комической оперы.

Несколько неожиданны, но вполне очевидны «пересечения» «Мужества киевлянина» Титова и глинкинского «Руслана». Обращает на себя внимание общность сюжетов (обращенной к образам языческой Руси); драматургических решений важнейших номеров (хоровые славления киевских князей в начальных сценах, эпизоды «оцепенения» – сцены грозы и похищения); характеристик героев (в частности, портреты Вельмилы и Людмилы сочетают игривость, драматическую патетику и тонкую лирическую экспрессию); наконец, нельзя не заметить созвучия имен главных действующих лиц: Русин и Вельмила – Руслан и Людмила. В плане глинкинских предвосхищений из сферы «гибридных» жанров выделяются водевили и дивертисменты героико-патриотического содержания, широко распространенные в театре 1810-х годов в связи с событиями Отечественной войны. Весьма органично сопряженные с идеей прославления доблестей русского казачества[13], многочисленные образцы данных жанров утвердили новый – коллективный образ народа-героя, защитника Отечества. Вобрав типологические черты русского мужского характера, он получил дальнейшее развитие и углубление в коллективном портрете дружины Собинина (мужские хоры из первого и четвертого актов «Жизни за царя»).

В числе жанрово-стилевых истоков первой глинкинской оперы немаловажна также роль балета и «лирических сцен» образца 1820-х годов (пока еще очень далеких от бессмертного творения Чайковского). К примеру, балет Кавоса «Ополчение, или Любовь к отечеству» (1812) интересен не только сюжетной общностью с «Жизнью за царя» (в частности, наличием мотива прерванной свадьбы), но и такой деталью, как национально окрашенный оркестровый колорит, ставший «визитной карточкой» русской оркестровой школы. Pizziccato струнных, имитирующее балалаечный наигрыш, связало узами исторической преемственности Пашкевича (впервые применившего этот прием в сцене девичника в «Гостином дворе»), «русского итальянца» Кавоса (финал балета «Кавказский пленник») и «русского европейца» Глинку (оркестровая тема величального хора «Здравствуй, жданный гость, добрый молодец» из 1 3 «Жизни за царя», вторая тема «Камаринской»).

Жанровый модус «лирических сцен» лишен четких отличительных признаков. Однако сопоставление образцов этого жанра с шедеврами Глинки дает интересный материал для размышлений. Коснемся двух сочинений: сценической кантаты «Певцы во стане русских воинов» В. Жуковского – А. Верстовского (1827) и пьесы И. Мятлева «Тарантелла» с музыкой Глинки (1841).

---

[13] Своеобразной «темой» сюжетного цикла явился «Казак-стихотворец» Кавоса – Шаховского, его «вариациями» – «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» К. Кавоса и Д. Капина, «Праздник донских казаков» Кавоса, «Казаки на Рейне» Капина, Кавоса, И. Ленгарда.

Соотнося художественную концепцию патриотической по содержанию кантаты Верстовского и «отечественной героико-трагической» оперы Глинки, подчеркну роль песни с хором. У Верстовского этот жанр является прототипом кантаты: по сути – это величественный по форме и художественным задачам дуэт для тенора и баса с хором. Кроме того, можно предположить, что черты жанра, возможно, проявились бы в оставшемся нереализованным творческом проекте, над которым Глинка, как известно, начинал работать в последние годы, – лирической опере «Двумужница» по пьесе А. Шаховского, главная героиня которой – купеческая дочь Груня (премьера драмы состоялась в 1832 году). Будь опера закончена, она, вероятно, стала бы предтечей «Русалки» Даргомыжского, «Вражьей силы» Серова…

Круг жанровых источников «Руслана и Людмилы» также достаточно широк. Помимо затронутых выше, назову следующие. В *оперной* сфере – это «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник», «Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича» Кавоса, «Добрыня Никитич, или Страшный замок» Кавоса – Ф. А. Антонолини, «Светлана, или Сто лет в один день» (опера-баллада) Кавоса – С. С. Кателя, «Иван Царевич – Золотой шлем» Сапиенцы, а также «волшебно-романтические» оперы Верстовского «Вадим» и «Аскольдова могила». В сфере «гибридных» жанров – «волшебные *представления*» или «*зрелища*», к примеру, «Карачун, или Старинные диковинки» Шаховского – Антонолини с балетами И. И. Вальберха; из *балетов* – «Три пояса, или Русская Сандрильона» Ф. Е. Шольца.

В трактовке композиторами первой трети XIX века сказочных и былинных сюжетов – в отличие от условной сказочности классицистского музыкального театра – заметно усиление интереса к национальной архаике, в воплощении которой подчеркивается более или менее конкретно выписанный (подчас с долей этнографизма) историко-бытовой фон. В частности, сквозное значение приобретает сюжетика, связанная с временами Киевской и докиевской Руси, что отражает характерный для духовного сознания эпохи историзм мышления. Яркие детали обрядово-бытовой сферы, овеянной ароматом старины, украшают художественную ткань оперы Кавоса «Илья-богатырь», балета также романтических драм «славянской трилогии» Верстовского – «Вадима», «Аскольдовой могилы» (позднее «Громобоя»). В «богатырской» опере Кавоса намечены предвестия не только Глинки, но и Бородина: мотив борьбы славян с печенегами, перекликающийся также с содержанием представления Г. Державина «Добрыня», в котором затронута тема татарского нашествия.

Прямые переклички в сфере архаической славянской обрядовости особенно заметно связывают «Русланов» Шольца и Глинки: сцена жертвоприношения в честь Перуна с возжиганием священного огня в финале балета вполне может быть рассмотрена как некий «эскиз» свадебного обряда с ритуальным славлением «таинственного и упоительного» Леля в глинкинской опере. А. Гозенпудом отмечен также ряд общих для обоих произведений деталей оркестровки: среди них, к примеру, использование треугольника в марше Черномора (в третьем действии балета [1, *540*]).

Стремление к национальной самобытности проявилось также во внесении в поэтику оперного театра эпохи и национальной оперной школы в целом мотива «празднества во пиру». Появившийся в «Начальном управлении Олега» (в сцене пира в Константинополе в честь князя Олега) благодаря художественной прозорливости венценосного литератора конца XVIII века – Екатерины II, он стал одним из знаковых при воссоздании культуры славянского язычества. В ряде произведений сюжетная канва украшена образом Бояна. Опуская анализ его весьма интересной роли в контексте идей орфизма в отечественном искусстве первой половины XIX века, напомню (не останавливаясь на различиях) наиболее значительные примеры его воплощения: сцены пира в «Вадиме» Верстовского и «Руслане» Глинки[14].

В связи с существенной ролью в оперной поэтике Глинки образов «русского Востока», нельзя не вспомнить «ориентальные намеки» Пашкевича, как известно, первым из отечественных композиторов ощутившего прелесть «инонационального» колорита. Сказочные оперы и балеты первой половины XIX века сформировали новое для национальной музыки «звукоощущение» Востока. Подчеркну в этой связи историческую значимость балета Кавоса «Кавказский пленник», подарившего Глинке имя Гориславы (в балете – славянской княжны, верной невесты пленника)

[14] В дальнейшем этот мотив найдет отражение в сценах свадебного пира в «Русалке» Даргомыжского, пира братчины в «Садко», «Пирушке» в «Царской невесте» Римского-Корсакова.

и впервые выразившего в музыке две грани восточного характера – «воинственную, волевую и страстную, порывистую» [1, *523*]. На контрасте славянских, персидских и татарских танцев строится оппозиция Русь – Восток в его же опере «Жар-птица», завершаемой хоровым гимном в честь «словен бессмертной державы» [1, *307*].

Музыка к драме также включена в «ориентальные искания» отечественного театра: в частности, песня вождя каравана Шейха Салеха и баллада-монолог Дервиша из музыки А. Сапиенцы к драме А. Муравьева «Битва при Тивериаде» (1832) дают возможность уточнить происхождение арабского танца в «Руслане» Глинки.

В музыкознании особо отмечается роль отечественной сказочно-фантастической оперы, внесшей достойный вклад в концепцию симфонизации оперной драматургии, состоявшейся, по мнению Л. Федоровской, «совершенно самостоятельно» [8, *66*], вне влияний западной музыки. Думается, что «Леста» Давыдова с ее сквозными сценами (к примеру, грозы в первом акте, дуэта Лесты и Видостана с русалками, охватывающая половину второго действия оперы), а также значительной ролью самостоятельных оркестровых эпизодов (и в том числе, рассвета, предваряющего столь знаковые для русской оперы XIX столетия симфонические «картины-символы»), с очень серьезными основаниями может рассматриваться как некий «манифест» новаторской поэтики русской оперной школы начала века. Открытия Давыдова, как известно, были подхвачены многими его продолжателями (Кавосом, Титовым, Шольцем, Алябьевым, Верстовским). Их мастерское владение принципами сквозной драматургии, несомненно, подготовило триумф композиторского метода Глинки, фундаментом которого стало симфоническое начало.

В заключение подчеркну, что идеи времени и композиторские находки предшественников Глинки, пройдя «испытания» в творческой лаборатории основоположника отечественной оперной классики, оказались сплавленными в удивительно прочном и органичном синтезе. Преображенные гением Глинки, они приобрели концепционную значительность, подлинно национальное звучание и высокое художественное совершенство, предваряя тем самым грядущие творческие синтезы в музыкальном искусстве второй половины XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959.
2. *Левашева О.* М.И. Глинка. Кн. 1. М., 1987.
3. Летопись жизни и творчества Глинки. В 2 ч. Ч.1. Л., 1978.
4. *Келдыш Ю.* Оперный театр // История русской музыки в 10 т. Т. 4. М., 1986.
5. *Орлова Л.* А. Н. Титов // История русской музыки в 10 т. Т. 4. М., 1986.
6. *Смагина Е.* «Комплекс ектении» как специфическая черта художественной концепции «Жизни за царя« Глинки // Материалы «Серебряковских научных чтений» в 4 вып. Вып. 1. Волгоград, 2004.
7. *Тышко С.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993.
8. *Федоровская Л.* Композитор Степан Давыдов. Л., 1977.
9. Хронологическая таблица / Сост. Т. Корженьянц // История русской музыки в 10 т. Т. 4. М., 1986.
10. Хронологическая таблица / Сост. Т. Коржньянц // История русской музыки в 10 т. Т. 5. М., 1988.
11. *Щербакова-Мнацаканян М.* Забытый русский композитор // Сов. музыка. 1987. [1]8.

Г. Калошина

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО ГЛИНКИ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

С момента своего рождения романтический театр первой половины XIX века в странах Западной Европы формируется, прежде всего, как театр *синтетический*. Это определяется общими тенденциями построения в каждом романтическом сочинении некоего целостного синтетического Универсума. В то же время, романтики стремятся предельно индивидуализировать художественный облик каждого произведения, придать ему особые, неповторимые черты через собирание, слияние, соединение оперно-театральных традиций различных эпох и национальных культур. Именно так идет процесс становления новых, собственно романтических разновидностей театральных жанров. *Типологизация* (дифференциация, разграничение жанров), *индивидуализация* (каждое сочинение неповторимо по своим особенностям) через *синтез на всех уровнях художественного целого* – вот *три основных канона*, на которые опираются и теория и практика романтического драматического и музыкального театра.

В теории драматургии начала и первой половины XIX века французские, немецкие, итальянские авторы пытаются определить те новые ориентиры и критерии, которые будут доминировать в нарождающемся театре эпохи романтизма[1]. Во Франции это осуществляется в публицистических работах Гюго, Стендаля, Бальзака, А. Виньи. В Германии этому посвящают свои исследования представители школы йенских романтиков – братья А. и Ф. Шлегели, Л. Тик, Новалис, школа гейдельбергских поэтов и драматургов, связанные с ней Э. Т. А. Гофман и А. Мюльнер, позднее Х. Д. Граббе, К. Иммерман, деятели «Молодой Германии», например, Л. Винбарг, и многие другие. В Италии проблемы современного театра дискутируются в манифестах Дж. Берше и А. Мандзони, Дж. Мадзини.

Французская и итальянская школы преимущественно заняты построением концепции *исторического романтического театра*, который был объявлен Гюго максимально соответствующим критериям наступательно активного, действенного романтизма («прогрессивного», «революционного» как определяли его метод отечественные эстетики прошлых лет), хотя национальные особенности диктовали различные подходы к выявлению исторических основ художественного творчества. Сюжет должен был опираться на поворотные события истории, связанные с войнами, межнациональными конфликтами, когда обнажаются социальные противоречия в государстве, в общественном сознании, и все это формирует и обостряет внутренние конфликты отдельной личности.

Второй тип театра, о котором пишут в своих трудах Стендаль, О. де Бальзак, А. Виньи, связывается ими с эмоциональной, *лирической* природой романтического творчества. Бальзак называет его «театром страстей». Стендаль именует «театром эмоций». И оба настойчиво подчеркивают, что «настоящий» романтический театр должен соединить в себе «историко-социальный, интеллектуальный» и «эмоциональный» театры, становясь «эклектическим» (как определяет этот синтез Бальзак) [1, *223–224*] и «универсальным» (по выражению Стендаля) [7, *72*]. В работах итальянских романтиков иначе понимается сама природа романтизма. Так, А. Мандзони не только дискутирует по поводу соблюдения классических принципов единства времени, места и действия, но и определяет иной тип романтического героя – активного борца за свободу отчизны с обязательным актом героического самопожертвования (искупительной жертвы), что сближает итальянскую традицию с русской театральной эстетикой. Дж. Мадзини мечтает о соединении «деятельного», насыщенного внешними конфликтам итальянского и религиозно-мистического немецкого театра.

Ведущая линия немецких теорий театра направлена на осознание качественных особенностей «нового» Универсума, концепция которого появилась уже в конце XVIII века в трудах братьев Шлегелей. А. Шлегель видит романтический театр как «пестрое зрелище жизни целиком» [5, *257*], поданной

[1] Классификация теоретических концепций романтиков сделана нами на основе их анализа в книге А. Аникста [1].

сквозь магический кристалл фантазии художника – то крупным планом (детали внутреннего мира), то в отдаленной перспективе (борьба групп персонажей), то обобщенно (конфликты идей). Действие должно быть многовременным и разнопространственным. По мнению Л. Тика, только концепция «чудесного» выразит истинно романтическую природу театра. Отталкиваясь от комедий Шекспира, он показывает, что на основе «игрового» комедийного театра легко соединятся фантастическое как «реальное» и реальное как «фантастическое». В поисках новой романтической трагедии Ф. Шлегель выдвигает концепцию религиозной или христианской трагедии, соединяя «философский дискуссионный театр» Шекспира[2] с идеей просветления, преображения героя, постижения им Божественных истин бытия в момент катастрофы-развязки действия. Все это отражается в концепциях музыкального театра как «чудесного» и «синтетического» у Гофмана и Вебера, затем, Винбарга, наконец, в концепции мифологического и синтетического театра Вагнера. Таким образом, в Германии превалирует идея театра «чудесного», «сказочного», фантастического, порою мистического, в целом – мифологического.

Небезынтересны и поиски в области театральной эстетики, характерные для «туманного Альбиона». Так, в трудах Вальтера Скотта разрабатывается принцип «квантования времен»[3] в историческом романе и историческом театре. «Образ» целостного «неделимого фрагмента исторического бытия, в котором герои словно изолируются», предстает в трех «проекциях», трех ракурсах. «История как прошлое» предстает с учетом некой исторической дистанции, то есть действует эпический принцип драматургии. «История как незавершенное настоящее» разворачивается как бы на наших глазах и связана с показом исторических эпизодов как спонтанного процесса. Так действует драматический принцип. «История как будущее» привносит оценку событий, преломленных «сердцами» романтических героев. «Будущее», то есть XIX век, «проживает» историческое бытие через психологические конфликты и лирическое мироощущение героев. Иной путь избирает Байрон – создатель романтической драматической мистерии («Каин») и драматизированной поэмы («Манфред»), путь, по которому пошел и Гете в «Фаусте» (а позднее Вагнер), создавший некое сложно организованное философско-драматическое и мифологическое действо.

Таким образом, в 20–30-е годы XIX века в музыке композиторов разных стран осуществляется процесс становления нескольких разновидностей жанра: романтической исторической оперы (большой, французской героической трагедии Обера и Мейербера, итальянской эпической трагедии – у Россини), романтической лирической драмы у Буальдье и Беллини, романтического сказочно-фантастического театра и театра легендарного (Вебер, Шпор, Маршнер, Вагнер).

Общая тенденция к «универсальному» романтическому театру, как пишет в ранней своей статье Вагнер [4, *17*], то есть театру, синтезирующему все национальные признаки и все сюжетно-драматургические разновидности, особенно ясно определяется в романтической опере 40-х годов. У самого Вагнера процесс синтеза национальных традиций ощущается, начиная уже с 30-х годов («Запрет любви», «Риенци», «Летучий Голландец», «Тангейзер») и в 40-е годы приводит к рождению мифологического театра. В итальянской опере 40-х годов, например, в творчестве Доницетти, взаимодействуют признаки исторической оперы и лирической драмы («Лукреция Борджиа»), комедийного и лирического театров («Любовный напиток»). Аналогичные процессы характерны и для поисков Верди 40-х годов. Здесь, с одной стороны, намечаются разграничения жанровых разновидностей оперы. Так, «Макбет» и «Луиза Миллер» тяготеют к жанру психологической трагедии, «Битва при Леньяно», «Эрнани» – ближе концепции «большой» французской историко-героической оперы. С другой стороны, в операх «Атилла» и «Набукко» взаимодействуют законы исторического, лирического театра с чертами мифологического, частично осуществленные у Беллини («Норма») и Россини («Вильгельм Телль»).

Тенденция соединения различных типов театра продолжается и в творчестве Верди центрального периода. Порой в его операх трудно точно обозначить те или иные жанровые разновидности. К примеру, в опере «Бал-маскарад» соединены исторический, лирико-психологический типы театра с концепцией «игры» и чертами мифологического карнавального действа.

---

[2] Ф. Шлегель считает, что Шекспир предлагает «загадку бытия», ставит важнейшие общечеловеческие проблемы, но не разрешает их. Постичь эти сверхсмыслы можно только через постижение Абсолюта. Это и происходит в акте преображения [9, *128–130*].

[3] Термин «квантования» времен введен Л. Гумилевым. В. Скотт описывает этот принцип как изображение исторического события в трех проекциях (подробнее см. [8, *30*]).

Как видим, становление любой из романтических жанровых разновидностей оперы проходило в условиях взаимодействия и даже синтеза с другими подвидами романтического театра. Иными словами, все, что только «*дифференцировалось*», тут же «*синтезировалось*». Это касается и романтической историко-героической трагедии во всех ее национальных разновидностях: русской (эпической), итальянской, французской (большая опера), немецкой.

Одновременно разрабатываются принципы драматургии эпической романтической, психологической, жанрово-бытовой романтической – в комедии и бытовой драме, принципы драматургии религиозно-философской трагедии. Все это накладывает отпечаток на взаимодействие интонационных и жанровых составляющих в тематических процессах. В операх 20–30-х годов отчетливо заметны стилевые клише классического тематизма, барочные элементы (риторические формулы, хорал, оперные и инструментальные стереотипы), появляются и собственно романтические комплексы. Народно-жанровый тематизм обозначает стремление авторов к четкой национальной ориентации, показу местного колорита. Лирические характеристики опираются на черты городской романсной культуры, традиции чтения романтической поэзии, насыщаются прозаическими интонациями живой речи. В насыщенных всеми этими элементами мелодических «разливах» опер Беллини рождается новое качество – романтическое, синтетическое bel canto. Сложное по составу тематическое поле оперы позволяет композитору заново переосмыслить традиционные интонационные комплексы, выделить в них те, которые будут нести символическую или психологическую нагрузку, дифференцировать пласты драматургии, обозначить музыкально-тематические конфликты, что, в конечном счете, в опере второй половины XIX века приводит к полной симфонизации музыкального процесса. Наличие разных по истокам тематических комплексов, разноязычие романтического театра проявляется как у Россини, Мейербера, раннего Вагнера, так и в творчестве Михаила Глинки.

Важный аспект чаемого романтического синтетического Универсума – поиски органичности в соединении разнонаправленных и разноуровневых его составляющих. Действительно, как естественно сплотить «прошлое, настоящее и будущее», как представить «пестрое зрелище жизни целиком» (А. Шлегель) в разных ракурсах ее воплощения (дальней и ближней перспективой, многообразием лиц и положений, вниманием к внутреннему миру, многомерностью времен и пространств), как соединить трагические и комические, возвышенные и низменные, мистические, фантастические и реальные образы? Что будет этим магическим кристаллом? Йенские романтики выдвигают несколько идей единства целого. Первая – игровой, **карнавальный** Универсум во второй эстетической реальности художественного пространства сочинения, в котором естественно объединяются комическое и фантастическое. Вот почему фантастические и сказочные оперы обязательно опираются на нормы и принципы комического и иронию как метод соотнесения неорганических составляющих целого, в том числе, и в «Руслане» Глинки.

Второй способ достижения единства целого – объединение неорганических составляющих Универсума через **миф**. Такой принцип допускает сосуществование конкретного и символического, их взаимообратимость, наличие разных временных координат: надвременного, субстанционального; внутренне-действенного, психологического; профанного (диахронического) и священного (кругового) времени во внешнем сценическом действии. Художественный процесс в целом обретает черты симультанности, втягивая все другие мифологические категории – категории Веры, ритуала, катарсиса и так далее. Указанные особенности находят воплощение как в условиях исторического театра – через мифологизацию и поэтизацию исторического события, так и в рамках сказочной, фантастической оперы, которая естественно втягивает в себя мифологические составляющие, пока, наконец, ко времени Вагнера не превращается из сказочно-фантастического в мифологический театр.

Третий способ объединения целого предопределен концепцией христианской трагедии, в которой события дискутируются, разыгрываются и «проживаются», и при этом отчетливо выявляются связи с историческим прототипом оперы – средневековой мистерией, черты которой в романтической традиции проглядывают в самых различных сочинениях.

Эти три ракурса в художественной практике реализуются в разных моделях оперной драматургии, обусловливая многообразие ее жанровых разновидностей. Так, через углубление связей с мифом в романтическом музыкальном театре постепенно усиливаются символические обобще-

ния, пока, наконец, не формируются как особый надбытийный уровень драматургического процесса.

Русская музыкальная культура уже на протяжении всего XVIII века развивалась в тесных контактах с западноевропейской, диалогизируя с ней, противопоставляя ей свое миропонимание. В этом контексте оперное творчество Глинки, будучи обобщением наиболее значительных явлений русской культуры конца XVIII – начала XIX веков в области театра, одновременно вобрало в себя многие особенности, характерные для западноевропейской оперной традиции. Русский гений всего в двух сочинениях проделал путь, аналогичный тому, который прошли Глюк и Моцарт в XVIII веке, Россини, Мейербер, Вагнер и Верди в XIX. Каждый из них посвятил часть своего творчества или какое-то сочинение одному из оперных жанров или национальных разновидностей, исторически предшествовавших или современных ему. Глюк и Мейербер путешествовали по разным странам (Италия, Англия, Австрия, Франция у первого, Германия, Италия, Франция у второго), изучая их опыт в жанре оперы, пока не выступили, наконец, с собственными драматургическими и композиционно-технологическими новациями. Моцарт и Вагнер освоили имевшиеся оперные жанры и оперные формы несколько более быстрыми темпами, привнося в каждое сочинение что-то новое, синтезируя оперные формы и типы тематизма, но при этом – создавая свои сочинения для театров своей страны. Россини и Беллини, опираясь на итальянскую традицию, уже в ранних сочинениях явно использовали достижения Глюка, Сальери и Моцарта, а Беллини – еще и Бетховена (в области оркестрового мышления и приемов музыкального развития).

Глинка проделал весь подготовительный путь, если можно так сказать, «в уме», ничего практически не создавая на бумаге. Оба его оперных шедевра написаны без длительной предварительной подготовки. Конечно, его творчество возникло не на пустом месте. Им был освоен опыт богатейший опыт поэзии и прозы, драматического и музыкально-драматического театра, многие собственно оперные традиции, западноевропейские и отечественные. Среди последних – творческие поиски Бортнянского, Фомина, но особенно Верстовского, Кавоса. В русской опере сложились разнообразные жанровые разновидности – лирико-бытовая, историческая, комическая, сказочная. Были учтены достижения иных жанров, в частности, историко-эпической оратории.

У одного из самых продуктивных романтических авторов глинкинской эпохи – Верстовского – мы встречаем своеобразный синтез фантастической и исторической оперы. Все его исторические оперы включают и фаустианскую тему борьбы за душу Божественного и демонического начал, соединяют немецкую концепцию «чудесного» Тика, размышления в духе религиозно-философской трагедии Шлегеля, и одновременно житейские подробности, так характерные для бытовой комедии и буржуазной драмы, а также лирические переживания, психологические коллизии. Например, в «Аскольдовой могиле» мистика соседствует с эпизодами религиозных и светских обрядов и картинами народного быта, драматические эпизоды – с комедийными. Былинный Боян в княжеской ризнице «сказывает» о подвигах богатырей времен княжения Святослава[4], и рядом показан народный музыкант, скоморох и гудошник. В качестве оперных номеров у него уже использована и баллада (как завязка действия в опере «Вадим» – вслед за «Белой дамой» Буальдье, баллада Торопа в кульминации «Аскольдовой могилы»), и романс (в партии Надежды, в хорах девушек предвосхищается сцена Антониды и подруг из III действия «Жизни за царя»), и песня (в партии Торопа, в народных сценах).

Подобный масштабный синтез не был *личным опытом* Глинки. Это был опыт целого пласта русской музыкальной культуры. Но такова была *природа слуха* музыканта, таков был его гений, что он как бы «считывал» внутренние коды национальной культуры, как народной, так и профессиональной. На эту особенность его слышания указывал еще Б. Асафьев в статье «Слух Глинки» [2, *84*], где он писал о том, что композитор уже в детстве, в силу своей естественной природной гениальности, схватывал специфические особенности, национальные традиции создания мелоса, ведения мелодической линии и подголосков. «О, верьте мне, на русской музыкальной почве вырос роскошный цветок, – он наша радость, наша слава», – говорил Одоевский о «Руслане» [6, *212*], но эти же слова можно с полным основанием отнести к самому автору оперы. Владение голосом, усовершенствованное в Италии, позволило ему еще и озвучивать самому все, что рождалось в подсознании, и одновременно интуи-

[4] Боян у Верстовского, как позднее и у Глинки, помещен во время княжения Святослава, а не Владимира, с которым его связывают былины.

тивно корректировать становление мелодических пластов художественного целого. Это выявляется во всех его сочинениях.

Чуткость слуха Глинки невероятна. Многие исследователи отмечают его тягу к языкам (латынь, немецкий, французский, английский, потом персидский), к наблюдению над их интонационным строем и его точному воспроизведению. Перед поездкой в Испанию он учит испанский. Поездка на Кавказ стала таким же ярким языковым и музыкальным впечатлением, по словам Асафьева, «вломившимся в слух Глинки» [2, *82*]. Все четыре месяца «жил на иждивении слуха» без музыкальных занятий за инструментом. И судя по страницам оперы «Руслана и Людмилы», звуковые впечатления от музыки Востока, «звеневшего» в воздухе Кавказских гор, были неотразимы и закрепились прочно в его памяти, сказались в творчестве.

Со слуховыми впечатлениями юности связано и решение композитором внешних и внутренних конфликтов, их соотношения в драматургии «Жизни за царя». Род Глинки возник на основе слияния польской и русской линий дворянских родов. Исторический конфликт этих наций мог восприниматься им особенно болезненно. Быть может, поэтому и поляки, и русские показаны так ярко и самобытно, эпически корректно и непредвзято. Поэтому столь прекрасен «гимн войне» в польском акте, где война трактована как блестящее победное пиршество бала, торжество силы, отваги, азартной схватки с пространством и временем. Жизнь уподобляется пышному рыцарскому балу среди воинского стана. Воинский стан – модель пространственно-временная, символ скоротечного настоящего и захватнического восприятия пространства: родина там, где ее доблестные воины.

Если учесть то обстоятельство, что согласно замыслу Глинки, бал происходит на территории Русского государства, оккупированного захватчиками, то праздник обретает особенно зловещие черты. Танцы строятся как пленительная игра в перерыве между битвами. Итак, ритуальный танец-состязание, образ рыцарского турнира отображен в полонезе, образ любовных игр-состязаний – в тематических модификациях мазурки. Но при этом важнейшее средство характеристики – танец с хором. Господство инструментального начала выступает как символ внешнего, блестящего, «телесного», символ мира «земного», который в опере противостоит молитве, песне и романсу, – вокальному началу, связанному с русским народом и его героями и символизирующим «музыку гуманус» – музыку гармонии души и тела, музыку Веры[5]. «Зона войны» и «зона мира» как разные религиозные и философские системы, как разное миропонимание в опере «Жизнь за царя» определены и противопоставлены через типы и формы тематизма. С одной стороны, – радость добычи, блеск придворного торжества по поводу ожидаемой победы. Вся «польская» музыка – гимн, прославляющий войну, танец, как символ жизни, полной удовольствий и развлечений, подтверждение чему находим в текстах хоров II действия. Их идеал – стремительное самоутверждение в действии, рыцарь чтит доблестный подвиг, неважно на что, с точки зрения этики, направленный. В финале IV действия отряд поляков символизирует образ охотников, рыскающих в лесу, выслеживающих добычу и получающих, наконец, жертву в сцене смерти Сусанина.

Русский «лагерь» показан через картины мирного быта. Жизнь здесь – Праведный Путь, нравственная чистота, неспешность разворачивающегося кругового мифологического времени, в котором живет русский человек. Мифологическое пространство четко выстроено и символично; человеком обжиты лес, река, поле, деревня, град, кремль, монастырь или посад; заря здесь – символическое знамение, возвещающее обновление земли русской. Миша Глинка вырос в этой среде. Она для него есть некая незыблемая данность.

Драматургическое противопоставление ощутимо не только в жанровых истоках тематизма: мазурке, полонезу, краковяку, вальсу противостоят лирические, плясовые, обрядовые свадебные песни, бытовой романс, молитвенные распевы духовного гимна и духовного стиха. Противопоставлены сами *типы сценического времени.* Любование отчизной, сопереживание ее бедам – в одном случае, игра – в другом. Заметим, что точно также, через конфликт вокального и инструментального начал противостоят царство Черномора и княжество Киевское в музыке оперы «Руслан и Людмила». Есть даже стилистическое противопоставление славянской распевности старинного мелоса и восточного, инструментально-вокального, сложно орнаментального стиля.

В операх Глинки находим множество других параллелей с европейским театром. Отголоски «оперы спасения» причудливо возникают в «Руслане», где

[5] В этой связи, вряд ли справедливо усматривать в опере присутствие конфессионального конфликта католичества и православия, который развернут, к примеру, в «Борисе Годунове» Мусоргского или в «Александре Невском» Прокофьева.

главный герой одновременно и действует, самоутверждается, как положено былинному персонажу, в двух битвах с двумя братьями – символическим витязем-головой и Черномором, и при этом ждет чудесного спасения от Финна после нападения воинов Наины. Пройдя с его помощью этап воскрешения через мертвую и живую воду – сугубо символический акт Преображения, он восстанавливает свой статус и свершает акт преображения супруги.

В обеих операх ощущаются прочные и множественные связи с большой французской исторической трагедией, классической ораторией и национально-эпической по концепции оперой «Вильгельм Телль» Россини, которая ранее испытала на себе эти воздействия. Отметим, прежде всего, традиционные типы арий: большая, состоящая из трех разделов, французская ария у Руслана; блестящая героическая каватина, ставшая драматическим излиянием чувств, у Гориславы; развернутые, свободно построенные моносцены Людмилы.

Но, главное, в них наблюдается отмеченное нами характерное качество театра Мейербера, Обера – совмещение трех временных и пространственных координат. «История как прошлое» – воссоздание исторического события с позиций временной дистанции – у Глинки присутствует и даже *превалирует* в обоих его шедеврах. «История как настоящее» предстает в непредсказуемости сюжетных перипетий, в последовательном накоплении конфликтных взаимодействий от начала к концу сочинения. Так, подобно снежному кому, наращивается система конфликтов в театре Мейербера. Особенно сильно действует этот прием благодаря включению момента экзистенциального выбора, перед которым оказывается герой в решающую минуту жизни: реакция Рауля на появление Валентины как невесты в конце II акта «Гугенотов», принятие Валентиной решения о переходе в протестантскую веру перед лицом неминуемой смерти. Подобные ситуации возникают в «Жизни за царя»: у Сусанина – в III, у Вани – в IV действии. Связь с Мейербером обнаруживается и в трактовке образа бала и пирушки как любовной игры и псевдодоблести, а также в стилевых параллелях. В музыке «Гугенотов», как и «Жизни за царя», сплетаются культовый, народно-жанровый, классический, барочный тематизм, вокальная мелодика итальянского bel canto. Разница в том, что Мейербер не достигает в своей опере стилевой целостности (исследователи указывают на эклектичность его стиля), тогда как Глинка органически сплавил все составляющие компоненты и, тем самым, заложил фундамент национальной традиции, смотрящей далеко в будущее. А стилевое противоречие тематических пластов, подобное мейерберовскому, он использует в «Руслане» с определенной драматургической цели – для контрастного противопоставления пространственно-временных уровней в мифологическом континууме целого.

«История как будущее» присутствует в непоследовательности эмоциональных, психологических, поведенческие реакций героев на происходящие события: Антониды и Вани в III и IV действиях «Жизни за царя», Людмилы и Ратмира в III и IV действиях «Руслана».

Еще больше параллелей намечается с творчеством Россини. Глинка хорошо знал его оперы, был знаком с многими из них, предшествующими «Теллю». С драматургическими принципами великого итальянца драматургию обоих глинкинских шедевров роднит опора на множество обрядовых эпизодов, ораториальный принцип крупного штриха, который в данном случае выражается организации действия как чередования монументальных, относительно завершенных драматургических «блоков»[6]. Глинка опирается на то качественно новое «*срастание*» оратории и оперы, которое уже достигнуто Россини. Вся конструкция целого, его компоновка, обилие хоровых сцен, «блоки» художественного процесса, приметы мифологического времени и пространства, даже хоровая трактовка оркестровой партитуры в «Жизни за царя» – перекликаются с «Вильгельмом Теллем».

Как и в «Телле», в обеих операх Глинки представлена бесконечная вереница различных ритуалов: языческих – в «Руслане», христианских – в «Жизни за царя». В той же опере подобную сквозную линию образует действие природно-космических сил: приближение весны как символа освобождения и обновления. Совпадают, в частности, не только свадебный обряд (в опере Россини в I действии, в опере Глинки – приготовление к обряду и прерванный девичник в III действии), но и открытое противостояние коллективных образов, доблестный поступок героя, готового к искупительной жертве.

Художественное пространство «Вильгельма Телля» выстроено как мифологический природный космос (горы, луна, гроза, озеро, небо), народ и его

[6] Предположительно, образцом для Россини служили оратории Мейербера, а не Гайдна или Генделя.

вера как составные части этого космоса. Аналогично соединение мифологического театра и фольклорных былинных образов в «Жизни за царя». В русской традиции важна мифологема Пути. В опере с ней связаны «три богатыря» – Сусанин, Ваня, Собинин. Каждый избирает свой крестный путь, но все три – как части одного древа: Сусанин – корень, Собинин и Ваня – его продолжение. Важный аспект мифологемы Пути – воссоздание символического пути сироты (Вани) – пути отрока божьего, блуждающего в лесу, защищающего отца = царя = Бога. В опере присутствуют и природные космические символы: поле – река – лес – болото, и символы человеческого бытия: дом – крепость – кремль – град. Былинная символика соприкасается с христианской: отец – сын, Собинин (у него и имя символично – Богдан) и Антонида – символы чистоты отношений христианского брака. Путь подвига трактован в опере и как путь повиновения христианскому нравственному долгу, и как самостоятельный экзистенциальный выбор[7].

Естественно, мы лишь намечаем символические ориентиры, указывающие на присутствие в исторической опере Глинки особенностей мифологического и легендарного театра. Еще в большей мере это характерно для «Руслана». Здесь соседствуют черты сказочной феерии («Оберон» Вебера) комической (и даже иронической) концепции «чудесного» в строгом соответствии с идеями Людвига Тика, философской религиозной драмы с магическими и фантастическими превращениями. Но самое важное: именно «Руслан» содержит в себе почти все черты мифологического театра, которые в 40-е годы одновременно с Глинкой, настойчиво разрабатывает Рихард Вагнер. Конечно, чутье и талант Пушкина предопределили этот синтез былины, сказки и мифа, но ведь именно гений Глинки одухотворил шедевр молодого поэта, создав тот сплав индивидуального и коллективного, который так присущ русской ментальности.

Интонационный строй обеих опер Глинки столь же уникален: композитор ведет свой рассказ от лица народа как его эпический сказитель, говорит языком его песен и романсов, былин, молитв и обрядов.

Таким образом, театр Глинки в двух его шедеврах проходит путь, равный тому, который европейская опера прошла за три-четыре десятилетия. Это стало возможным благодаря обобщению разных пластов отечественной и западноевропейской культуры, обобщению лапидарному и, вместе с тем, монументальному. Только так могли быть воссозданы и облик национального героя, и менталитет нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникст А.* Теория драмы на Западе: Первая половина XIX века. Эпоха романтизма. М., 1970.
2. *Асафьев Б.* Слух Глинки // Музыкальная психология. М., 1979.
3. *Бекетова Н., Калошина Г.* Опера и миф // Музыкальный театр XIX–XX века: вопросы эволюции: Сб. науч. трудов. Ростов н/Д, 1999.
4. *Вагнер Р.* Избранные труды. М., 1935.
5. Литературные манифесты романтиков. М., 1980.
6. *Одоевский В.* Музыкально-литературное наследие. М., 1958.
7. *Стендаль.* Собр. соч. В 15 т. Т. 7. М., 1959.
8. *Черкашина М.* Историческая опера эпохи романтизма. (Опыт исследования). Киев, 1986.
9. *Шлегель Ф.* Эстетика, философия, критика. В 2 т. Т.1. М., 1983.

[7] Мифологические аспекты оперы Глинки «Жизнь за царя» рассматриваются также в книге М. Черкашиной [8, *130–142*], статье Н. Бекетовой и Г. Калошиной [3].

Е. Лобзакова

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА ГЛИНКИ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

В русской музыке Глинка является талантом эпохальной обобщающей силы. Интенсивность мировоззренческих исканий начала XIX века генерировала углубление идейно-образного содержания произведений, и, как следствие, поиски в области музыкального языка. Музыка Глинки, став «ведущим голосом» русской музыкальной культуры, обобщив предшествующие традиции, положила начало эпохе художественных открытий в области национального стиля. Им были инициированы процессы, которые на протяжении всего столетия давали мощные побеги в композиторском творчестве Мусоргского, Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, в начале XX века – у Рахманинова.

В самом расцвете своего творчества Глинка одним из первых обратил пытливое внимание на древнее певческое искусство, устремясь к изучению его тайн. Освоение традиции церковно-певческого искусства так же, как и народной песни, являлось приоритетным для композитора. На определенном этапе своей творческой судьбы (с 1837 по 1839 годы) он служил в должности капельмейстера Придворной певческой капеллы. В некоторых исследованиях распространена мысль о том, что занятия богослужебным пением, равно как и постоянная забота о наборе певчих, повышении их музыкальной грамотности тяготили Глинку, равно как и несоответствие служебного статуса капельмейстера честолюбию творца русской музыки. Однако эти заявления часто тенденциозны и обусловлены идеологическими установками советской эпохи.

Очевидно, что деятельность в Капелле, особенно на начальном этапе, более удовлетворяла композитора, чем угнетала. Истинное отношение Глинки обнаруживаем в высказывании современника композитора, К. А. Булгакова: «…Он пламенно желал заняться певчими и принялся за дело с душевным рвением; сколько раз водил он меня в капель, и как я наслаждался, слушая плоды его занятий – он всегда говорил, что ему большое наслаждение заниматься этим предметом, ибо уповает на то, что окажет услугу отечеству» [2, *231*].

Биографические материалы свидетельствуют о подлинном интересе композитора к русскому богослужебному музыкально-стилевому пласту задолго до начала деятельности в Капелле – в детстве и юности. По своим собственным воспоминаниям, в детстве Глинка любил «ползать по полу, рисуя мелом деревья и церкви» и питал страсть к колокольному звону, искусно подражая ему на медных тазах. «Я был весьма набожен, и обряды богослужения, в особенности в дни торжественных праздников, наполняли душу мою живейшим поэтическим восторгом», – писал он о своих детских впечатлениях [3, *211–212*]. По свидетельству сестры, Л. Шестаковой, русское богослужебное пение было органичной частью его слухового опыта и в более зрелые годы: «Брат, пробыв недолго в церкви, возвращался домой и немедленно садился за рояль, чтобы воспроизвести что-нибудь подобное слышанному…» [15, *43–44*].

Впоследствии юношеский интерес Глинки к оригинальной, высокоразвитой певческой православной культуре выливается в создание ряда сочинений, предназначенных для богослужения. Его «Херувимская песнь» C-dur является высочайшим достижением в области духовного творчества и занимает особое положение – как, по существу, единственно значимое сочинение в области культовой русской музыки в период между выходом последних концертов Бортнянского и Литургии Чайковского.

Сам Глинка достаточно высоко ценил свою «Херувимскую». Об этом свидетельствует тот факт, что при встрече с давней знакомой А. Керн, которую он не видел много лет, композитор считает необходимым показать ей, прежде всего, это произведение. Керн в своих воспоминаниях отмечает: «Он мне сообщил, что занимается духовною музыкой, сыграл, кстати, Херувимскую песнь и даже пропел кое-что…» [7, *74*]. Кроме того, в литературном наследии композитора есть сведения, что он обращался к замыслу «Херувимской» еще в 1828 году, причем, создавая начало кульминационного эпизода песнопения «Яко да царя» [3, *485*]. Завершенная в 1837 году, во время деятельности в Капелле, в последние годы жизни она снова находилась в центре его внимания (упомянутая встреча с А. Керн состоялась в 1855 году). Складывается определенная картина: «Херувимская» – не кратковременный эпизод деятельности в капелле, ей принадлежит важное место в творческом сознании композитора.

Новые тенденции гармонического языка – опора на линеарность, соседство тональных и модальных свойств – раскрываются в сочинениях, созданных в результате деятельности в капелле: «Херувимской», позднее в песнопениях «Ектенья первая», «Да исправится молитва моя» и тропаре «Гимн Воскресения». В частности, в первой части «Херувимской» Глинка избегает регулярной смены функций, нарушая метрическую тактовую систему. Функциональная смена в первой строке происходит только в четвертом такте. Благодаря поочередному вступлению голосов на первый план выходит линеарность.

Партитура песнопения представляется своеобразным прозрением, предвосхищающим свободу и символичность хорового письма русской школы конца XIX – начала XX века. Практически невозможно выявить в первых десяти тактах сочинения основной мелодический материал. Сложный многозвучный комплекс создается постепенным включением хоровых голосов, образующих нисходящее поступенное движение в объеме октавы от тона «С». Это рождает определенный слуховой и зрительный образ движения сверху вниз, «с неба на землю». Этот комплекс в вертикальном «разрезе» совпадает с другой линией, которая уже в горизонтали выявляется в партии сопрано, представляя собой свободное каноническое проведение нисходящего хода (в пределах сексты). Еще более интересно сложение двух линий в крест.

Опыты Глинки по стилевой реформе богослужебного пения оказали неоценимую услугу всей русской музыке в ее дальнейшем развитии. Как убедительно показал Е. Левашев, влияние его на духовное творчество композиторов последующих поколений было очень сильным. Обнародование в посмертном издании 1878–1879 годов пяти духовных сочинений Глинки привлекло пристальное внимание кучкистов и Чайковского. Интерес к гармонизации древнерусских распевов сначала у Римского-Корсакова, а затем у композиторов Московской школы – Смоленского, Кастальского и других – был вызван именно его деятельностью [9, *7*].

С самого начала работы в Капелле Глинку волнует проблема самобытности русского богослужебного пения. Композитор ставит перед собой не утилитарную задачу овладения церковным обиходом, что было необходимо для исправного несения службы, а перспективную цель – изыскание новых возможностей реформаторства в этой области. При назначении Глинки капельмейстером Николай I сказал ему: «Мои певчие известны по всей Европе и, следовательно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами» [4, *277*]. Это высказывание – «лозунг» императора, вполне соответствующий духу своей эпохи, совпал с устремлениями самого композитора. Известно высказывание композитора, относящееся уже к началу 50-х годов: «Бортнянский был итальянец, Львов немец, похвальнее же мне быть русским» [6, *36*].

По воспоминаниям В. Стасова в середине 1850-х годов композитор, уже «дав России национальную оперу… захотел дать ей и национальную гармонию (истинную и церковную) для ее древних мелодий. Между тем он приготовлял материалы для своих будущих работ, выписывая из «Обихода» церковного мелодии, интересовавшие его и которые он желал положить на настоящую церковную гармонию, и сделал несколько попыток гармонизации, в соответствии со своими новыми идеями. Таким образом, он положил на три голоса: ектенью обедни и «Да исправится», которые и были исполнены с большим успехом в Великий пост 1856 года монашествующей братией Сергиевой пустыни» [12, *518*].

Духовно-музыкальные сочинения Глинки 50-х годов в целом опираются на принципы тонально-функциональной организации, в недрах которой зарождаются элементы модальной ладовой системы. Очевидно, что композитор ищет гибкий подход в создании многоголосия, сочетающего гармоническое и мелодическое начала. Так, в песнопении для мужского трио «Да исправится молитва моя», исходя из природы знаменного распева, Глинка не выставляет ни размера, ни тактовых черт. Форма песнопения апериодична, представляет собой пять протяженных строф, каждая из которых имеет индивидуальное строение. Принцип гармонизации ориентирован на параллельно-переменную тональность, нет регулярной функциональной пульсации. Индивидуальный подход Глинки в решении проблемы многоголосной обработки древнего распева намечает тенденции, которые станут определяющими в деятельности Римского-Корсакова, Рахманинова и представителей «московской школы».

Глинкой был инициирован процесс адаптации традиций русского богослужебного пения в светской музыке. Духовная музыка, зародившаяся и существовавшая как сугубо обиходный пласт, не оставалась автономно-изолированной. Развиваясь

во времени, она расширяла и свое художественное пространство. Это ясно обозначилось уже в профессиональном музыкальном искусстве Средневековой Руси, значительный пласт которого составляют сочинения, генетически связанные с церковной музыкой, но в храмах практически не звучавшие (например, циклы «стихов покаянных»). Именно в таких произведениях в меньшей степени сказывалось действие канона и проявлялись оригинальные творческие принципы распевщиков.

Одни из первых произведений в творчестве Глинки, которые условно можно назвать светско-сакральными, – эскиз для двухголосного женского хора «Молитва для театра» с подзаголовком «Боже, мощной десницей твоей», а также молитва «С небес услыши» для вокального квартета в сопровождении фортепиано. Среди черновиков Глинки сохранился фрагмент фуги «Хваля призову Господа» с подзаголовком «Фуга для третьего концерта» (по этому факту можно судить о наличии и двух других духовных концертов). Музыкальный язык этих произведений, с духовной музыкой связанных содержательной основой, характеризуется опорой на итальянскую кантилену, романсовые интонации, тональные гармонические средства, что позволяет отнести их к лирической сфере хоровой и камерно-вокальной музыки.

Результат дальнейшего развития этой тенденции на отход от православного богослужебного канона и введения инструментального сопровождения для певческих произведений – многочисленные сочинения духовной вокально-инструментальной музыки XIX – начала XX века, содержательную основу которых образуют духовные тексты Священного Писания. Они весьма разнообразны по средствам художественного воплощения – от вокальных миниатюр Рахманинова (романсы «Из Евангелия от Иоанна» на фрагмент подлинного текста Нового Завета, «Я не пророк», «Воскрешение Лазаря» на интерпретированный А. Хомяковым сюжет Ветхого Завета), Ипполитова-Иванова («Семь псалмов царя Давида») до кантат Танеева «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма».

Отечественная духовная культура, синтезированная в творчестве Глинки с высшими достижениями европейской музыки, стала фундаментом для национальной музыкальной светской традиции в целом и русской оперы, в частности. Сакрализованный Глинкой и Розеном образ Сусанина, прошедшего свой крестный путь через претерпевание земных мук и принявший смерть во имя спасения веры, царя и отечества, становится мифологической личностью русской истории. На почве этой религиозной национальной идеи первая русская классическая опера в целом сближается с православной литургией, где слиты и преломлены религиозный акт и художественное действо.

На подобную тенденцию в искусстве XIX века указывают ряд исследований, в частности, Н. Серегиной, рассматривающей древнерусское храмовое действо в качестве предтечи отечественного театра и полагающей, что в творчестве Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова наблюдается воссоздание храмовой системы музыкального языка и образности [11, *122*]. Обращение к проблеме связей концепций опер Глинки с русской литургией и традициями православной культуры в целом объединяет работы Л. Кириллиной [8], Т. Щербаковой [17], Н. Бекетовой [1]. Однако уже первым слушателям «Жизни за царя», современникам композитора, открылись те содержательные пласты, без которых невозможно подлинное толкование текста оперы. Так, А. Мериме (брат П. Мериме) писал во французском журнале в 1844 году: «Это произведение больше чем опера – это национальная эпопея, это лирическая драма, возвратившаяся к благородству первоначального своего назначения, – в те времена, когда она была не суетной и забавной, а народным, религиозным торжеством» [10, *234*].

В последние годы появились работы, углубляющие постулаты отечественной глинкианы. К ним необходимо отнести статью Т. Щербаковой, считающей, что главная музыкальная идея оперы выражена в сплаве «русской песенности и форм с чертами литургического действа» [16, *154*]. Исследователь называет «Жизнь за царя» русскими пассионами, выдвигая следующие аргументы: главная идея сочинения – самопожертвование во имя Руси и ее царя; все события и основной музыкальный материал собираются вокруг главного героя; образ героя монументализирован; смысловая и музыкально-композиционная кульминация произведения сливаются в мифологизированной сцене «крестного пути» Сусанина, который возглашает: «Во правде дух держать и крест свой взять!»; музыка русских сцен овеяна мелосом молитв во всем разнообразии настроений – от скорби до ликования.

Возникает естественный вопрос: почему в отечественном музыкознании до сих пор не было по-

пытки сопоставить светские произведения Глинки с его же сочинениями в рамках культовой традиции? В науке доныне ощущается диспропорция, при которой эволюция его оперного творчества и инструментальных произведений рассматривается в искусственном отчуждении от православного культового пения. В результате возникает ощущение существования двух разных композиторов – Глинки как автора гениальной «героико-трагической оперы» «Жизнь за царя» и Глинки как автора «Херувимской», сочинения незначительного и малоизвестного. Соотнесение же этих двух произведений, вышедших из-под пера композитора в течение 1836–1837 годов, дает удивительные результаты.

Херувимская песнь – один из важнейших разделов Литургии, ее центральный музыкальный номер, сопровождающий совершение ритуального Великого Входа со святыми дарами, символизирующими самого Христа. Н. Гоголь в «Размышлениях о божественной литургии» поясняет: «При виде Царя всех, несомого в смиренном виде Агнца, лежащего на дискосе, как бы на щите, окруженного орудиями земных страданий… все долу приклоняют свои главы и молятся словами разбойника, завопившего к Нему на кресте: „Помяни мя, Господи, егда приедеши во Царствии своем“» [5, *357–358*]. Таким образом, основная идея Херувимской – ожидание Христа – Небесного Царя – созвучна центральному мотиву оперы: ожиданию народом царя-защитника.

Н. Гоголь конкретизирует: «Был у древних римлян обычай выносить новоизбранного императора к народу в сопровождении легионов войск на щите. Песню эту сложил сам император, упавший в прах со всем своим земным величием пред величием Царя всех…» Можно сделать вывод: с помощью литургийного компонента Глинка в опере моделирует образ «истинного бытия», включающего вертикаль Бог – царь, системообразующую для соборного универсума. Параллелизм сюжетных мотивов культового первоисточника очевиден.

Помимо идейного сопряжения двух глинкинских опусов, в них очевидны интонационные параллели. Предваряя музыкальный анализ, обратим внимание на типы композиций этого православного песнопения. При всем разнообразии воплощений культового текста, в творчестве многих композиторов складываются определенные варианты структур Херувимской, связанные с делением на куплеты соответственно строфам текста. Глинка избирает для «Херувимской» форму, состоящую из трех одинаковых куплетов и заключительного куплета на новом музыкальном материале, и в этом плане он традиционен. Но вместе с тем, импульсом заключительной части «Яко да царя» является интонация первых трех эпизодов, вследствие чего, при всей контрастности звучащего материала, можно говорить о принципах монотематизма, оригинально преломленных в «Херувимской».

Анализ темы заключительного эпизода позволяет установить его интонационные связи с началом. Завершающий монументальную композицию «Херувимской» раздел «Яко да царя» построен на соединении двух погласиц с терцовым звукорядом в диапазоне квинты с заполнением от «*c*» к «*a*», затем от «*h*» к «*e*». Эта объединяющая интонация становится стилистической доминантой, «стягивающей» весь звуковой мир «Херувимской». Аналогичный принцип использован Глинкой в хоре «Славься» (интонационная идентичность при распевании первого трихорда).

«Херувимская»:

Хор «Славься»:

Распетый трихорд, лежащий в основе заключительного эпизода «Яко да царя», в то же время является одним из наиболее значимых интонационных элементов музыкальной ткани оперы. Интересно, что в обилии различных вариантов обиходного напева Херувимской XIX–XX веков, одним из наиболее употребимых и в современной певческой практике остается известная с XVIII века Старо-Симоновская Херувимская, мелодия первой строфы которой построена на идентичном интонационном материале [14]:

В заключение сравнительного анализа двух тем обратим внимание на тональность. Избрана она, судя

по всему, намеренно – наиболее светлая и чистая. В высказывании Глинка детализирует: «Написал Херувимскую C dur», хотя тональность можно было бы не обозначать, ведь других Херувимских у него нет. Эта тональность ассоциируется с самыми высокими помыслами композитора: До-мажор – это хор «Славься», вбирающий в себя все ответвления интонационного процесса оперы, синтезирующий ряд символов русской духовной музыкальной культуры: знаменный распев, колокольность, партесный концерт.

Необходимо напомнить, что замысел «Херувимской» относится к 1828 году. Завершена работа над песнопением была в мае-июне 1837 года, то есть спустя несколько месяцев после премьеры оперы. В этой связи становится ясным процесс прорастания этих произведений друг в друга: предварительные наброски «Херувимской» проявились в интонационной ткани «Жизни за царя» и вылились в создание собственно духовного сочинения.

Достижения Глинки являются фундаментальными для развития русского музыкального театра в дальнейшем. Русская богослужебная монодия проникает в оперы Мусоргского как в прямом заимствовании этого стилевого пласта, так и в синтезе с речевым и песенным интонированием в партиях Бориса, Пимена, Щелкалова. Необходимо учитывать, что Мусоргский не писал литургических сочинений для богослужения как Глинка, однако мелодии хоров монахов («Келья Чудова монастыря») и схимы («Грановитая палата в Кремле») по амбитусу, характеру развития и метроритмическим особенностям, по особому «молитвенному настроению» очень близки к русским обиходным напевам, а их гармонизация приближается к принципам, характерным для немецко-петербургского периода истории русского богослужебного пения. Однако в типе гармонизации уже содержатся отступления от классической гармонии, поиски таких приемов обработки, которые приближены к монодийной природе знаменного распева (ладовая переменность, трезвучия побочных ступеней, трезвучия без терции), впоследствии характерные для гармонизации Римского-Корсакова.

Исследователь С. Тышко находит литургические ассоциации также в тексте хоров, полагая, что Мусоргский, создавая неуставные богослужебные песнопения, опирался на канонические источники.

В частности, в создании текстов хоров монахов из I действия – на православную «Трисвятую песнь», которая звучит в конце Славословия великого: «Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Бессмертный, помилуй нас». Анализ текстов убеждает в смысловой идентичности в первом и третьем вступлениях хоров монахов: «Боже крепкий, правый, внемли рабам твоим, молящим тя!», «Помилуй нас, боже! Помилуй нас всевеликий». Кроме текстового совпадения, значение этого момента концептуально, так как «смысл «Трисвятой песни» интерпретируется в богослужении как раскаяние и просьба о милости Божией» [13, *57–58*].

Глинкинская линия в поэтике отечественной оперы достигла полного своего проявления и обобщения в творчестве Римского-Корсакова, запечатлевшего в «Китеже» воскрешение основ национального культового пения в качественно новом синтезе с романтической оперной традицией. В произведениях композиторов XIX века «шло неуклонное восхождение к первоисточнику русской культуры, к храмовой системе музыкального языка и образности. …В театре возник обновленный духовный купол, объединяющий идеалы нового искусства и певческого искусства Древней Руси» [11, *122*]. В каталогах творчества композиторов рубежа XIX–XX веков – Чайковского, Лядова Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова – зафиксирован ряд светских произведений, основанных на глубоком религиозном переживании и навеянных древними песнопениями и распевами. Возобновление художественной традиции сакрализации музыки произошло спустя почти столетие и вылилось в создание огромного количества произведений, созданных в рамках направления «nova musica sacra» (термин Н. Гуляницкой) композиторами Э. Денисовым, А. Шнитке, Э. Губайдулиной, В. Мартыновым, С. Трубачевым, Н. Сидельниковым и другими.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бекетова Н.* Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира. Ростов н/Д, 2001.
2. *Булгаков К.* Заметки о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
3. *Глинка М.* Литературное наследие. Т. 1. М.–Л., 1952.
4. *Глинка М.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.
5. *Гоголь Н.* Духовная проза. М., 1992.
6. *Канн-Новикова Е.* М. И. Глинка. Новые материалы и документы. Вып. 2. М.–Л., 1951.
7. *Керн А.* Воспоминания, переписка, дневники. М., 1989.
8. *Кириллина Л.* Орфизм и опера // Муз. академия. 1992. ¹ 4.
9. *Левашев Е.* Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова (1825–1917). М., 1994.
10. *Мериме А.* Год в России. Письма, записки о Москве // Стасов В. Статьи о музыке. Т. 1. М., 1974.
11. *Серегина Н.* Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания. Вып. 6. СПб., 1991.
12. *Стасов В.* Избранные сочинения. Т. 1. М., 1952.
13. *Тышко С.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993.
14. Церковно-певческий сборник. Т. 2. СПб., 1903.
15. *Шестакова Л.* Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
16. *Щербакова Т.* «Жизнь за царя»: черты священнодействия // Муз. академия. 2000. ¹ 4.
17. *Щербакова Т.* Русский оперный эпос и проблемы эпохального мышления // Музыкальный театр XIX–XX века: вопросы эволюции: Сб. науч. трудов. Ростов н/Д, 1999.

С. Яковенко

ГЛИНКА И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА

Композитор, выдающийся исполнитель-певец, замечательный концертмейстер, вокальный педагог, М. Глинка, возможно, как никто другой из творцов (еще разве что Джузеппе Верди) строго контролировал весь долгий путь от замысла вокального произведения – и оперного, и камерного – до его встречи с публикой, и был компетентен в вопросах не только композиторской, но и вокально-исполнительской техники, дотошно вникая во все детали.

Еще только мечтая о создании сочинений для голоса (как известно, первый вокальный опус – романс «Моя арфа» на слова К. Бахтурина был создан им в 1824 году), композитор озаботился проблемами «строительства» этого уникального живого инструмента и принялся постигать певческую науку у наиболее умелых и опытных мастеров бельканто. Так уж исторически сложилось, что это были исключительно маэстро из Италии, родины оперы, и лишь в дальнейшем их опыт стали осваивать прямые ученики – русские музыканты.

Семнадцатилетним юношей Глинка начал заниматься с домашним учителем пения итальянцем Тоди, а затем брал уроки у известного преподавателя Беллоли. «Голос мой был сиплый, несколько в нос и неопределенный, т. е. ни тенор, ни баритон. …В первые месяцы от непривычки слышать себя я пел неверно. Беллоли учил хорошо и владел еще голосом достаточно, так, что мог сам петь все, чему учил меня. Музыку buffa я вскоре начал исполнять очень порядочно» [8, *25*], – так весьма критично оценивает свои природные вокальные данные сам композитор.

Тем не менее, попав в 1824 году в общество своего шефа по службе в канцелярии Совета путей сообщения графа Сиверса, в гостеприимном и музыкальном доме которого собирались певцы-любители и исполняли ансамбли из классических опер, Глинка, по его собственным воспоминаниям, с удовольствием пел и партию Антонио в опере Керубини «Водовоз», и если бывала необходимость, партию второго тенора в развернутых финальных ансамблях. Были в его репертуаре и партия Фигаро в «Севильском цирюльнике» Россини, и многочисленные романсы, серенады, арии и даже… роль Доны Анны в интродукции «Дон Жуана» Моцарта [8, *35*]. Словом, вокальное исполнительство с юности увлекало Глинку.

Неустанно расширял он и свой слушательский опыт и был явно не равнодушен к вокальному искусству. В разных местах «Записок», во многих письмах Глинки мы находим отзывы о певцах, их мастерстве, достоинствах и недостатках, качестве голосов… Упоминая четыре оперы, слышанные им на русской сцене на рубеже 10–20-х годов – «Водовоз» Керубини, «Иосиф» Мегюля, «Жоконд» Изуара и «Красную Шапочку» Буальдье, композитор отмечает певших в них главные партии теноров Климовского и Самойлова, баса Злова, как «весьма примечательных». Он отдает должное и Елизавете Сандуновой, которую слышал, правда, лишь в концертном репертуаре на излете ее карьеры, признаваясь, что еще «худо понимал серьезное пение» [8, *16*].

Листая «Записки», мы узнаем, что вернувшись в 1824 году с Кавказа, Глинка знакомится с Еленой Дмитриевной Демидовой, которая «считалась по справедливости одной из первых певиц-любительниц столицы», владела «чрезвычайно могучим» контральто и пела дуэты с Беллоли; что критик и композитор Феофил Толстой (тот сам Фиф из «Райка» Мусоргского, обожатель Патти и враг «кучкистов») очень мило пел тенором, что с дочерью генерала Горголи Поликсеной, которая тоже училась у Беллоли, Глинка исполнял дуэты в музыкальных салонах; что лицейский товарищ Пушкина Михаил Яковлев «весьма ловко» пел Глинкинский романс «Дедушка, девицы раз мне говорили»; что «молодая барыня красивой наружности» хорошо играя на арфе «владела прелестным голосом, не походившим ни на какой инструмент – это был настоящий звонкий серебряный сопрано, и она пела естественно и чрезвычайно мило…» [8, *25, 30, 31*].

Возвращаясь в 1854 году к юношеским впечатлениям, композитор весьма высоко оценивает отечественную вокальную культуру дней своей молодости, и с удовольствием отмечает, что русский те-

атр не страдал еще от постоянных набегов итальянцев: «Несведущие, но напыщенные своим мнимым достоинством, итальянские певцы не наводняли тогда, подобно корсарам, столиц Европы. К счастию моему, их тогда не было в Петербурге, по÷åì ó ðåï åðòóàð áûë ðàçí î î áðàçí û é» [8, *16*]. Очевидно, речь здесь идет отнюдь не о лучших мастерах, а о третьесортных исполнителях, которые, будучи не в состоянии найти себе применение на родине, пользовались модой на итальянских гастролеров и слабостью национальных вокальных школ.

Уже будучи зрелым человеком, в 1830–1833 годах, во время трехгодичной стажировки в Италии вместе с известным впоследствии тенором, соперником Рубини, Николаем Ивановым, Глинка познакомился с исполнением лучших певцов того времени и методами преподавания знаменитых профессоров. Благодаря этому, сформировалось мнение композитора об итальянском бельканто и его значении в освоении азов вокальной школы.

Страницы «Записок» пестрят положительными, а подчас и восторженными отзывами о лучших исполнителях. Сначала в Турине Глинка слушал оперу-буффа «Деревенские певцы» Фиораванти и отметил Каролину Унгер, которая «пела отлично и хорошо и играла очень натурально» [8, *41*]. Унгер была представительницей итальянской вокальной школы и училась в Милане у Ронкони.

Потрясение испытал композитор, слушая оперы Доницетти и Беллини: «Исполнение мне показалось чем-то волшебным; в опере участвовали: Рубини, Паста (которая действительно отлично исполняла всю роль Анны Болены, в особенности последнюю сцену), Галли, Орланди, etc. Так как из нашей loge d'avant scene не ускользали самые нежные sotto voce, которые, впрочем, Rubini не доводил еще тогда до такой нелепейшей степени, как впоследствии, то я утопал в восторге, и тем более, что в то время я еще не был равнодушен к virtuosite» [8, *42*].

А вот строки о «Сомнамбуле»: «Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого maestro, пели с живейшим восторгом: во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что… в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Штеричем… также проливали обильный ток слез умиления и восторга» [8, *43*].

Глинка был замечательным, благодарным, искренним слушателем, но его никогда не покидало вокальное чутье, и даже в молодости, не накопив еще большого опыта, он делает точные и тонкие замечания. Например, у знаменитого Жильбера Дюпре, который находился в расцвете сил, композитор подмечает форсировку, из-за которой великий тенор рано потерял голос и вынужден был покинуть сцену: «…il relevait chaque note avec affectation» (он с аффектацией подчеркивал каждую ноту) [8, *41*]. О Джульете Гризи Глинка пишет, что она пела «несколько кошечкой, т. е. … мяукала несколько в нос»; о певице Този: «голос был силен и высок, средние ноты неудовлетворительны» [8, *52–53*].

В преддверии создания своих главных сценических произведений композитор не удовлетворялся лишь слушательским опытом, а старался познать певческий процесс «изнутри», приобрести абсолютную компетентность в вокально-исполнительских вопросах. Мы нигде не нашли определенных утверждений композитора о том, что он сам учился пению у тех маэстро, с которыми занимался в Италии Н. К. Иванов, но В. Стасов прямо утверждает, что Глинка постоянно бывал на всех уроках пения и мимики Иванова [10, *212*].

Его вокальные успехи заметили и окружающие, да и сам композитор, всегда критически оценивающий свой природный материал: «Из неопределенного и сиповатого голоса образовался у меня вдруг сильный, звонкий, высокий тенор, которым я потешал публику слишком 15 лет, да и теперь еще… под иной час вытяну два или три романса» [8, *56*].

Для вокального педагога, а Глинка любил и на протяжении долгого времени с удовольствием осуществлял такого рода деятельность, очень важен правильный собственный показ, а не только верное теоретическое понимание певческого процесса. Все составляющие вокальной школы, основные ее принципы в период итальянской стажировки отрабатывались и осмысливались им со скрупулезной тщательностью.

Посещая с Ивановым уроки маэстро Э. Бьянки, А. Ноццари, Ж. Фодор-Мейнвьель, Глинка закладывает краеугольные камни в фундамент собственной, а стало быть, русской вокальной школы. Эстетика его выкристаллизовывается в переосмыслении и преодолении противоречивых тенденций итальянской исполнительской традиции, но выработке звука, основам вокального мастерства, техники он старательно учился.

В «Записках» цитируются многие указания, замечания лучших маэстро, которые Глинка фиксировал в памяти и передавал впоследствии своим

ученикам, исполнителям главных партий в операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Андреа Ноццари требовал непринужденного, мягкого и отчетливого исполнения; говорил, что «сила голоса приобретается от упражнения и времени, а что раз утраченная нежность… навсегда погибает»; Жозефина Фодор-Мейнвьель «выделывала самые трудные пассажи так ловко и свободно, как в Берлине немки вяжут чулки во время разных представлений, не проронив ни одной петли» [8, *48*].

В лице Ноццари и Фодор Глинка нашел представителей «искусства, доведенного до nec plus ultra совершенства; – они умели сочетать невероятную (для тех, кто не слышал их) отчетливость… с непринужденною естественностью… которые после их едва ли мне удастся когда-либо встретить [8, *56*].

Но в то же время композитор категорически отметает – как неприемлемые для нашего искусства – отрицательные стороны зарубежных вокальных школ: «ложное направление вкуса», прививаемое в Парижской консерватории, преувеличенную аффектацию, намеренное, подчас чрезмерное подчеркивание мелодраматических эмоций, которыми грешили даже знаменитые итальянские певцы. Все это Глинка называл «итальянщиной» и считал зловредным пересаживать ее на русскую почву, потому-то и раздражали его итальянские гастролеры с их набором штампованных приемов.

Показательно, что и Лист, посетив в те же 30-е годы XIX столетия Италию, дает убийственную характеристику тамошней оперной вампуки и всей театральной атмосферы, совпадающую с впечатлениями Глинки: «Нет блаженства, кроме как в „Ла Скале“. „Ла Скала“ – единственное место встреч, огромное вместилище, настоящий центр тяжести миланского общества… Здесь, на этом гигантском судне, каждый вечер собирается великосветское общество, не столь великосветское и совсем не великосветское общество; сидящие в ложах по рангам, они разглядывают друг друга через разделяющий их темный провал… Публика болтает или спит, в пятой ложе ужинают и играют в карты, оркестр и певцы, которым нет дела друг до друга, встречаются здесь, словно чужие, и среди безразличия публики они сами становятся рассеянными, скучающими, равнодушными. Не артисты, а служащие, музицирующие за почасовую оплату. Нет ничего более леденящего, чем эти итальянские спектакли». [9, *81–82*].

Несмотря на все очевидные издержки, связанные с итальянскими оперно-вокальными традициями, подчас дурновкусием, самолюбованием, «звучкодуйством» исполнителей, Глинка вышел из этого горнила закаленным и просветленным, приобретя бесценный опыт: «Частое обращение с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения, практически познакомило меня с капризном и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него» [8, *56*].

Нигде и никогда Глинка не сетовал на то, что понапрасну потратил время в Италии и вынес в результате стажировки лишь негативные впечатления. Напротив, он укрепил свою профессиональную базу и был благодарен педагогам, со школами которых познакомился и усовершенствовался в вокальном искусстве, – так же как в результате занятий с З. Деном гармонией и контрапунктом отточил свою композиторскую технику. Все это вместе помогло ему в создании первой оперы.

Для нас принципиально важен еще один вопрос взаимоотношений композитора и певца. Как привило, они прохладны, а подчас и антагонистичны: композитор создает вокальное сочинение, певец интерпретирует его, работая с клавиром, в лучшем случае учитывая зафиксированные в нем указания, а чаще внося свои собственные коррективы. И отнюдь не всегда можно обвинить в небрежении авторским замыслом исполнителей, хотя, казалось бы, всем ясно, что композиторская профессия первична и воля автора – закон. Сплошь и рядом приходится сталкиваться с некомпетентностью композиторов, пишущих для голоса, «плавающих» в вопросах тесситуры, искажающих природу вокального тембра из-за незнания регистрового строения мужских и женских голосов, требующих излишней экспрессии или, напротив, невесомого pianissimo на неудобных, «переходных» звуках…

Позволю себе небольшое отступление и сошлюсь на собственный опыт. Идеально, в духе глинкинских традиций, решил вопрос создания вокально-инструментальной симфонии «Мятежный мир поэта» Николай Сидельников. Вот что он сказал, вручая мне партитуру: «Я несколько лет слушал Вас в концертах и спектаклях, и писал, учитывая специфику Вашего голоса, актерского темперамента и музыкальной индивидуальности. Мне не нужен другой солист, потому что для другого артиста я и писал бы по-другому». И вот уже 30 лет я с наслаждением солирую в симфонии,

испытывая лишь творческий подъем, хотя сочинение это уникально трудное и по тесситуре, и по многокрасочности, и по динамической амплитуде, но **î í î *мое.***

Еще ряд авторов, с которыми мне приходилось сотрудничать рассуждали и рассуждают именно так (в частности Григорий Фрид, работая над монооперой «Письма Ван Гога»), но далеко не все. Многие произведения, даже с посвящениями, задуманные, казалось бы, именно для меня, требуют мучительных исполнительских усилий, «выламывания» голоса. К примеру, Эдисон Денисов на мои сетования по поводу завышенной тесситуры вокально-инструментального цикла «Жизнь в красном цвете», отвечал: «Я не вижу сегодня тенора, который мог бы выучить это атональное сочинение и достойно его интерпретировать, поэтому Ваше исполнение, пусть и с голосовым напряжением, меня вполне устраивает».

А София Губайдулина в своей кантате «Рубайат» написала соло скорее для сопрано, нежели для баритона, на что ей указывала великолепная певица и авторитетнейший специалист в вокальной области Н. Д. Шпиллер, но композитор настаивала, чтобы солировал именно я.

Исполнительская жадность, стремление приобщиться к талантливой музыке побеждало во мне вокальное благоразумие, хотя каждый концерт давался мучительно трудно и был связан с профессиональным риском.

А теперь процитируем письмо Глинки к директору Императорских театров А. М. Гедеонову, которое потрясло меня своей мудростью и прояснило позицию композитора в вопросах взаимосвязи с исполнителями, его долга по отношению к ним. Посылая партитуру «Жизни за царя», Глинка предупреждал: «Кондиции отдаю совершенно на благоусмотрение Вашего Превосходительства, считая, однако же, необходимым довести до сведения Вашего, что опера сия в настоящем ея виде может быть дана токмо на С. Петербургском театре; ибо, писав оную, я соображался с голосами певцов здешней труппы. И потому вынужденным нахожусь обратиться к Вашему Превосходительству с всепокорнейшею просьбою об исходатайствовании у Высшаго начальства, чтобы представляемая мною опера принадлежала токмо репертуару С. Петербургских театров, Дирекция же Московских театров не может распоряжаться оною без моего руководства, ибо без весьма значительных переделок для приспособления ролей к голосам тамошних певцов, сию оперу невозможно дать на Московском театре» [7, *230*].

«О, если б навеки так было!» – хочется воскликнуть, прочитав послание чуть ли не двухвековой давности, но для этого надо было проникнуться глинкинской любовью к пению и певцам, взглянуть на проблему изнутри и самому испытать вокальные радости, когда сочинение тебе «по голосу».

Из 73-х романсов Глинки (мы не считаем песни к спектаклям и 8 канцон с итальянским текстом, которые носят, скорее, учебный характер) 64 он написал в теноровой тесситуре, как бы для самого себя. Композитор исполнял их в дружеском кругу – и как исполнял!

В Италии, познакомившись с Винченцо Беллини, бывая у него, Михаил Иванович положительно оценил и перенял опыт тесного взаимодействия композитора с исполнителями. Прежде чем отдать новую оперу в театр, маэстро приглашал к себе Пасту, Рубини, просил пропевать созданные арии, ансамбли, речитативы, и вносил коррективы в вокальную партию, если артисты испытывали неудобства. Глинка пошел еще дальше: досконально зная «предмет», он сам пропевал вокальную партию, прежде чем окончательно фиксировать ее на нотном стане. Но, удобно написав для голоса, отредактировав партии с учетом индивидуальных особенностей исполнителей, он все еще не считал свою миссию выполненной – затем начинались его занятия с певцами, и эта еще одна важнейшая для нашей вокально-исполнительской культуры область деятельности, точнее даже – служения Глинки.

Композитор с молодых лет был окружен учениками и увлекался вокальной педагогикой: сначала, можно сказать, как дилетант, руководствуясь своей интуицией, а после зарубежной стажировки, примерно с 1835–1836 годов, тщательно вникнув не только в итальянский, но также и в немецкий, и французский методы преподавания, сблизившись с русскими оперными певцами, – уже как зрелый профессионал.

Сам Глинка пел настолько правильно и выразительно, что впервые услышавшая в его исполнении романс Антониды (!), восхищенная А. Я. Воробьева-Петрова подумала: «Каким бы он мог быть бесподобным учителем» [5, *170*]. И голосом он владел, по ее мнению, чудесно. Интуиция не подвела артистку: вскоре и она сама, и дру-

гие солисты императорских театров стали его прямыми учениками.

Ярко характеризует Глинку-педагога начальная подготовка, данная им знаменитым впоследствии тенорам – Николаю Кузьмичу Иванову и Порфирию Михайловичу Михайлову (Остроумову). Летом 1828 года за несколько занятий композитору удалось довести голос Иванова до верхнего си бемоль, добавив к диапазону ученика целую терцию. «Сначала он был так робок, что пел только до верхнего *f* и *sol*, – отмечал Глинка в «Записках…» [8, *35*]. Впоследствии Ноцари продолжил работу первого педагога, укрепив грудное звучание голоса Иванова, еще больше расширив диапазон, отшлифовав технику, не меняя верные в принципе начальные установки.

Михайлов, будучи принятым в 1834 году в Петербургскую оперную труппу, стал брать уроки у Глинки, а затем, когда его командировали для усовершенствования пения за границу, занимался в Париже у Алари и пользовался советами самого Рубини, который характеризовал голос русского тенора, как una voce graziosissima (грациознейший). В письмах отчетах к своему «благодетелю» князю М. Д. Волконскому, который, по-видимому, оплатил стажировку, Михайлов не уставал повторять: все, что говорят ему новые учителя, он уже слышал от Глинки. Например, Алари выравнивал грудной и головной регистры с помощью фальцетного звучания голоса, такой метод поддержал и Рубини. Русский тенор замечает, что на этом приеме с самого начала настаивал Глинка, и уверяет в том же письме, что будет в точности использовать наставления своего первого учителя.

Услышав в Парижской опере знаменитого Дюпре, который, как мы помним, рано потерял голос из-за форсировки звука и излишней исполнительской аффектации, Михайлов находит, что его манера пения совершенно противоположна методу Михаила Ивановича.

Еще до отъезда в Италию и в последствии Глинка не только много пел сам, но и учил пению. Например, в 1829 году он написал 6 контральтовых «этюд» для сестры Натальи Ивановны. Затем для ученицы Марии в Берлине Глинка создал несколько вокализов, судьба которых неизвестна. Мы знаем только, что тема одного из них использована композитором в еврейской песне («С горних стран пал туман на долины»), которая звучит в драме Н. Кукольника «Князь Холмский» и включена в цикл «Прощание с Петербургом». Отрывочными сведениями об учениках пестрят «Записки»: в Париже у него брала уроки молодая артистка Аделина и еще «две милые француженки» [8, *118*], а также жена его товарища по пансиону Б. Глинки; французская учительница пения мадам Босэ направляла к нему своих учениц заниматься с ним «пением, итальянским в особенности» [8, *144*]; позже в Берлине у Глинки обучались племянницы хозяйки сестры Шульц, которые успешно воспринимали его способ пения; в Варшаве у него учились несколько знакомых дам, одна из которых пела «с увлечением и смыслом» [8, *133*], а в Петербурге брали вокальные уроки и архимандрит Игнатий, и замечательная исполнительница романсов Л. И. Кармалина (Беленицына), и сестра А. Н. Серова С. Н. Дютур, и фрейлина А. А. Бартенева. В общей сложности в списке его прямых учеников более 40 человек, не считая певчих капеллы и хористов оперы, которые также пользовались советами Глинки.

Что же так влекло к нему учеников на протяжении 30-ти лет, какими педагогическими приемами и методами он пользовался, какую вокальную школу создал? К сожалению, теоретической работы, методического труда по вокальной педагогике Глинка не оставил, но из многих источников – воспоминаний современников, высказываний Глинки, кратких комментариев к этюдам (так он называл вокализы, которые писал для некоторых своих учеников), из его оценок певцов отечественных и зарубежных – мы можем почерпнуть сведения и факты, складывающиеся в гармоничную картину.

Прежде всего, и это можно утверждать со всей уверенностью, основываясь на многих фактах, мы констатируем, что в формировании звука, выработке верного вокального тона Глинка опирался на итальянскую методику, целиком принимая опыт маэстро с родины бельканто.

Овладев в Италии «капризным и трудным искусством управлять голосом», он стремился делиться своими навыками и опытом с учениками. Начинались его занятия с пения упражнений на «а» итальянское, то есть более закрытое, округленное, нежели русское. Вокализация всегда предшествовала сольфеджированию и пению со словами, как рекомендуется в лучших итальянских школах.

Анализируя «Упражнения для уравнения и усовершенствования гибкости голоса», написанные М. Глинкой для знаменитого русского баса Осипа Петрова, и авторские комментарии к ним, мы можем сделать еще ряд выводов. Например,

каждый раз при уменьшении длительности нот композитор указывает: медленно и весьма медленно – явно с целью увеличения продолжительности исполняемых упражнений, что способствует постепенному развитию «опоры» и длительности дыхания. Находим мы и указания на то, «чтобы ноты были равной силы и покойны… не отбивались горлом… были связываемы не тянувши». Эти требования исполнения legato, без portamento и martellato опять же соответствуют приемам именно итальянской школы. И требование выдерживать ноты в равной силе без crecsendo и diminuendo, и отсутствие фортепианного сопровождения в упражнениях – все оттуда же, из старoитальянских источников. Да и «царица доказательств» – собственные «чистосердечные» признания налицо. И письма, и записки пестрят ими: «Хотя мне и не по нутру «итальянщина», но она необходима для обработки голоса… Я ее (Дарью Леонову. – *С. Я.*) мучу ненавистной итальянской музыкой, чтобы выработать голос… Занимаюсь с ученицами пением, итальянским в особенности…» [7, *84*].

К сожалению, до нас не дошли упражнения, применявшиеся Глинкой в работе с начинающими учиться пению, хотя мы знаем, что начальную работу он тоже вел – достаточно вспомнить теноров Иванова и Михайлова. Основы вокальной методики, задачи постановки голоса никак не отражены письменно в глинкинском наследии – его упражнения предназначены для усовершенствования и сохранения «в форме» уже поставленного голоса. Вокализы, созданные композитором для Д. М. Леоновой, преследуют те же цели.

Но одно принципиально важное открытие Глинки и по сей день применяется в отечественной педагогике с первых же занятий со студентами певцами. Композитор писал: «Все голоса имеют два сорта звуков, или нот: одни, которые берутся без всякого усилия, другие, которые требуют если не усилия груди, то непременно напряжения горла… По моей методе надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты, ибо, усовершенствовав их, малопомалу потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки» (цит. по [2, *151*]).

Приоритет в утверждении принципа формирования голоса от середины диапазона, так называемый «концентрический метод», безусловно, принадлежит Глинке. Его упражнения, опубликованные лишь в 1903 году, фактически создавались и применялись на практике уже в 30-е годы XIX века, задолго до школ Ж. Л. Дюпре, М. П. Р. Гарсиа, Ж.-Б. Фора…

Однако, как справедливо замечает В. А. Багадуров, вокально-педагогический метод Глинки не обладает ни достаточной полнотой, ни законченностью для того, чтобы стать основой самостоятельной русской школы. Он представляет собой дальнейшее развитие старой итальянской школы, которая прививалась в русском вокальном искусстве всеми итальянскими маэстро, а также автором «Руслана».

Но это отнюдь не умаляет вклад гениального русского композитора в дело становления отечественной вокально-исполнительской школы, самобытной культуры оперного и камерного пения. Помогая и профессионалам, и любителям выработать и сформировать округлый, яркий, регистрово-выровненный вокальный звук по общеевропейской модели, основываясь, главным образом, на итальянском опыте, Глинка определил путь развития нашей школы на века!

Ведь в основание успехов величайших русских певцов конца XIX–XX веков – А. Неждановой, Н. Обуховой, В. Барсовой, Ф. Шаляпина, Л. Собинова и других – был заложен итальянский фундамент. Их прямые учителя или учителя их учителей – маэстро с родины бельканто. И сегодня, в веке XXI, лучшие вокальные педагоги ориентируются на те же эталоны, а первыми среди отечественных певцов становятся те, кто был с успехом принят и признан в итальянских театрах: И. Архипова, Е. Образцова, В. Атлантов, В. Чернов, Д. Хворостовский, О. Бородина, М. Гулегина, Л. Дядькова… Более того, те идеалы, которые Глинка прививал на нашу почву интуитивно (а его учеников высоко оценили в свое время мировые вокальные и композиторские авторитеты), ныне восторжествовали настолько, что подтверждаются неопровержимыми научными доказательствами: сопоставляя данные акустического спектрального анализа голосов лучших итальянских и отечественных певцов, проведенного профессором В. П. Морозовым, мы обнаруживаем их полную идентичность.

По сей день некоторые специалисты высказывают мнение о том, что первоисточником формирования нашего профессионального академического певческого искусства является русская народная песня, народное исполнительство. Подобный «квасной патриотизм» нам представляется в корне ошибочным и безосновательным. Здесь мы соли-

дарны с педагогом и исследователем профессором Ю. А. Барсовым, который утверждал, что Глинка с большим пониманием и вкусом подошел к преломлению народно-песенных традиций: «Он считал неуместным и ненужным переносить приемы народного пения в классическое искусство и проявлял интерес с индивидуальному, характерному, к правдивому отражению духа, жизни народа со всеми типическими чертами, красками. Позицию Глинки прекрасно объясняют слова В. Одоевского, который считал, что великое слово „народность“ путем преувеличения можно довести до бессмыслицы, то есть до рабского, слепого повторения того, что делали предки» [3, *7*].

Певец классического направления, исполняя в концертной программе или на конкурсном прослушивании народную песню, стремится выявить ее нерв, драматическую сущность, чистоту и подлинную правдивость образа, не изменяя академической манере звуковедения. Если он позволит себе воспользоваться натуральными приемами народных певцов, то вряд ли сможет снова безболезненно перейти на классический репертуар, требующий собранного, ровного во всех регистрах инструментального звука и двухоктавного диапазона голоса. Гораздо ближе к академическому вокальному направлению каноны церковного пения, имеющие на Руси давние и славные традиции. В церковном пении приобретались важные вокальные навыки: не допускались, в отличие от народного пения, форсировка звука и открытая манера его подачи, диапазон ограничивался одной октавой в удобном натуральном регистре, и поэтому голос никогда не мог быть сорван; воспитывалось плавное, ровное звуковедение. Недаром школу церковного пения прошли в детстве корифеи вокального искусства – Ф. Шаляпин, А. Нежданова и Л. Собинов, В. Касторский и П. Лисициан, И. Козловский и Н. Шпиллер… Голоса оперных артистов, поющих в храме, идеально сливаются с голосами певчих, благодаря общей вокальной установке.

Воспитываясь в Благородном пансионе, Глинка сам исполнял церковную музыку; преподавал в Придворной певческой капелле, где русский духовный репертуар был ведущим. Отобрав на Украине 19 малолетних одаренных учеников, которые прошли в капелле школу церковной музыки, композитор впоследствии стал заниматься с одним из певчих, басом-баритоном с С. С. Гулак-Артемовским, блестящим исполнителем партии Руслана, прославившемся и в России, и в Италии. Это говорит о том, что культура церковного пения никак не препятствует, а, наоборот, способствует занятиям пением академическим.

Восхищаясь Глинкой, его неоценимым вкладом не только в композиторскую, но и вокально-исполнительскую культуру, не следует представлять его неким справедливо замечает: «Я преклоняюсь перед гением Глинки, я считаю, что мы мало ценим его, мало знаем. Каждое повторное приближение к его художественному наследию открывает новые перспективы, новые незамеченные раньше сокровища. Глинка не исчерпан. Но тем не менее я считаю несправедливым отказать в значении творческой работы его предшественников. Восхищаясь Глинкой (но мало изучая его), упускают из виду один факт, для историков вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего, несмотря на видимый беспорядок, вносимый гениальной личностью. В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и современной ему русской культуры, чем обычно думают» [1, *27*].

Глинка, занимаясь практической педагогикой, сопроводил вокализы и упражнения сочиненные им для некоторых своих учеников (Семь этюдов для контральто – 1830; Шесть этюдов – 1833; Упражнения – 1835–1836; Четыре экзерсиса – 1840–1841), лишь краткими методическими комментариями, которые к тому же не были изданы при жизни композитора, в то время как его современники Г. Ломакин, Ф. Евсеев, А. Варламов создали и издали весьма развернутые «Школы» пения. По хронологии на первое место следует поставить Гавриила Якимовича Ломакина – воспитанника, а впоследствии руководителя капеллы Шереметева и преподавателя церковного пения, которого Глинка считал единомышленником и посвятил ему один из лучших своих романсов «К Молли». Две части «Методы пения» Ломакин издал в Петербурге в 1837 году, позже вышли в свет еще и его «Краткие методы пения».

В конце 1830-х годов была опубликована «Школа пения» Ф. Евсеева, а в 1840 году – «Полная школа пения» А. Варламова. Основные принципы всех авторов – создателей русской вокально-исполнительской традиции – совпадают. Варламов, к тому же, мог, как и Глинка, «проиллюстрировать» теоретические положения своей системы выразительным, талантливым исполнением собственных романсов. Однако его творчество было ограничено сугубо камерной сферой; современники отмечали, что композитора-певца нужно слушать в интимной обстановке, в небольшом помещении – «там разливается он соловьем!» (Аполлон Григорьев).

У Глинки было перед всеми главное преимущество: его многожанровая разнохарактерная музыка исключительно вокального характера, которая воспитывала певцов, требовала к себе особого

подхода и формировала исполнительские традиции. Ведь веками не стареет истина: исполнительскую школу формирует, направляет, корректирует музыка, ее стилевые и художественные особенности, музыкально-исполнительская эстетика эпохи и конкретные, наиболее яркие и самобытные творцы. Состояние исполнительской культуры и вокального мастерства певцов всегда зависело и зависит от развития музыки, прежде всего оперы.

В этом плане показателен эпизод, имевший место во время репетиции «Жизни за царя». Итальянская певица Фреццолини репетировала в присутствии автора роль Антониды. После первой же добавленной ею виртуозной фиоритуры Глинка остановил певицу и сказал: «Так нельзя, ведь это не итальянская музыка». Примадонна вспылила: «Если так, то я петь не хочу». «Это лучше», – сказал Глинка. Тем дело и кончилось, – заключает мемуарист [5, *265*].

Думается, чуткий художник сам должен был понять специфику русского, в частности, глинкинского стиля. Правда, и в самой Италии эпоха композиторов, украшавших свои произведения изощренным орнаментом и позволявших певцам импровизировать, к XIX веку закончилась, но ее отголоски еще долго давали о себе знать. Уже Дж. Россини писал: «Хороший певец должен быть лишь добросовестным исполнителем замыслов композитора, стараясь как можно яснее и выразительнее передать их» [11, *332*]. Дж. Верди был еще категоричнее: «Мне необходимо, чтобы артисты пели не по-своему, а по-моему, проявляя столько же доброй воли и таланта: необходимо, наконец, чтобы все в постановке оперы на сцене зависело от меня и над всем господствовала одна воля – моя» [4, *260–261*].

Сами итальянские композиторы решительно повели борьбу с тем, что Глинка в раздражении называл «итальянщиной», категорически отвергая культ звука и произвол певца. В письме к Л. Гейденрейху Михаил Иванович лаконично объясняет, почему, будучи за границей, стал крайне редко посещать оперу: «Я не охотник до конфект» [6, *199*]. Однажды, написав в Италии выходную каватину для певицы Този, которая не была ею принята и исполнена, Глинка осознал несовместимость двух подходов к созданию вокального образа и дал себе зарок никогда не писать для итальянских певцов и не подделываться под их вкусы.

Воспринимая оперу как жанр музыкально-драматический, он решительно утверждал вокально-исполнительские принципы, которые вскоре, правда, не без борьбы, восторжествовали на русской сцене и в афористичной форме были сформулированы, как известно, А. С. Даргомыжским: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды». Для русской реалистической вокально-исполнительской школы, считал Глинка, чужды всевозможные эффекты, не оправданные содержанием интерпретируемого произведения, для него оперный певец – это всегда певец-актер.

Встретившись с А. Я. Воробьевой-Петровой, первой исполнительницей роли (не партии!) Вани, композитор попросил ее выразительно, образно прочитать стихи арии отдельно от музыки, добиваясь естественной правдивой интонации. Затем обратился к ней со следующими словами: «„M-lle Воробьева, я должен Вам признаться, что я – враг италианской музыки; я слышу в ней на каждом шагу фальшь…[1] Знаю, что Вы недавно поставили „Семирамиду“ с большим успехом. Я ото всех слышу, что у Вас настоящий контральто и что у Вас бездна чувства. Ввиду этого – песенку из моей оперы, которую я принес, я прошу Вас петь без всякого чувства“. Это меня несколько изумило, и я сказала ему: „Михаил Иванович, я бы очень хотела исполнить Ваше желание, но я на сцене привыкла давать себе ясный отчет, почему я пою какую-нибудь вещь так, а не иначе; и потому прошу объяснить мне, чем вызывается в Ване такая безучастность в этой песенке“. Он мне на это сказал: „Я это объясняю Вам, Анна Яковлевна, тем, что Ваня – сиротка, живущий у Сусанина, сидит в избе один за какой-нибудь легкой работою и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, обращая более внимания на свою работу“. …Он хотел натуры и простоты, но отнюдь не итальянской мелодрамы». [5, *170*].

---

[1] Очевидно, имеется в виду не итальянская музыка вообще – ведь Глинка был поклонником и другом и Беллини и Доницетти, а практика итальянской оперы с ее культом певца, исполнительским произволом. Он с возмущением писал: «Между прочим, дали „Don Juan“ Моцарта; все главные роли были убиты, только Zerlina (Виардо) и Mazetto (Артемовский) прошли отлично. Don Juan (Тамбурини) был вял и невыносимо оттягивал темп. Рубини тщился быть громовержцем… грозя публике и потрясая правой рукой. О других умалчивая, скажу только, что и капельмейстер… казался, был в заговоре противу Моцарта, которого мастерское… произведение заставил оркестр играть вычурно и без энергии.

Публика и даже журналы вооружились против гениального maestro, ему, а не бездарности и невежеству в музыке большей части артистов, приписывали они неудачу представления „Don Juan“. Я плакал от досады и тогда же возненавидел итальянских певцов и модную итальянскую музыку» [8, *112*].

Напротив, в патетических кульминационных сценах он требовал от певцов подлинной драматической выразительности. Результат работы В. Одоевский оценил так: «С оперою Глинки „Жизнь за Царя“, начавшей новую эпоху в нашей сценической музыке, началась новая эпоха самого пения… Люди, небывшие несколько месяцев в Петербурге, не узнают наших артистов; те же люди, те же голоса, но не то! Точность интонации, верность выражения совершенствуются с каждым днем все более и более; иногда еще промелькнет наклонность к завыванию, но этот недостаток с часу на час исчезает. Труды Глинки не пропали».

Обратим внимание на то, что критик говорит в связи с глинкинской премьерой о новой эпохе не только в музыке, но и в пении! И прошлым и нынешним поколениям артистов несказанно повезло, что композитор был еще и певцом, знатоком бельканто, и поэтому его произведения вокальны по своей сути, и исполнение их приносит радость. В его голосе было «много чувства и умения; владел он голосом чудесно» [5, *170*]. А Глинка пишет о том, что тщательно работает со всеми исполнителями, и они его самого непременно просят пропеть куски своих партий по нескольку раз, прежде чем освоят материал и постигнут характер исполнения и дух произведения. Новые задачи вряд ли были бы решены в столь короткие сроки без активного участия автора. Успешное исполнение русскими артистами «Жизни за Царя» 1836 и «Руслана и Людмилы» 1842 году ознаменовало начало нового зрелого периода отечественной вокально-исполнительской школы, выхода певцов «из тени» иностранных гастролеров. Конечно, великолепное искусство итальянских звезд, к примеру, Аделины Патти, по-прежнему вызывало бурный восторг публики, но и русские певцы имели много поклонников и устойчивый успех.

О Глинке-певце современники оставили тома воспоминаний. Наиболее ценной и аналитической представляется работа композитора А. Н. Серова. Портрет, созданный им, почти не нуждается в дополнительных штрихах: «В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно-изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем разными людьми и делают оттого идеал истинного певца величайшей редкостью, а именно: дар хорошего (по крайней мере, довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса; талант к управлению голосом, уменье технически им распоряжаться, – уменье, развитое обдуманностью и наукою, и наконец, в-третьих, – высшее, художественное пониманье музыки, ее духа, средств и целей, до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще» [5, *77*].

Что к этому можно добавить, анализируя воспоминания современников? Что декламационная выразительность в пении Глинки, внимательное отношение к тексту, передача смысла каждого слова, были для него чрезвычайно важны. В то же время пение его даже в речитативных местах никогда не переходило в речевую декламацию. Но он был и мастером кантилены, любил напевные произведения, лирические излияния…

Что чувство, идею, содержание он ставил на первое место, а форму на второе. Большое артистическое дарование удерживало его от модного «вокального формализма» итальянских певцов…

Что ему удавались яркие «бравурные» произведения в быстром движении, блестящие колоратуры, и даже Рубини вряд ли победил бы этого «победителя»…

Что пел он «восторженный, как Бог» и, по выражению, А. П. Керн, «брал так сильно за душу, что делал с нами, что хотел; мы и плакали, и смеялись по воле его» [5, *157*].

Глинка, помимо вокального мастерства, обладал еще, по-видимому, и гипнотическим, экстрасенсорным даром. Иначе как можно объяснить факты его удивительного воздействия на слушателей? Такое доводилось читать разве только о Паганини и Листе: «Глинка был в ударе; при одной пьесе, которую он выражал слишком сильно, вижу, мальчик Кастриото бледнеет, и надо было его освежить, чтоб он не упал в обморок; а сколько потом бывало таких потрясающих случаев: и Брюллов плакал, и музыкальный тогдашний критик Дамке не выдерживал, и с сестрой Даргомыжского делалось дурно» [5, *184*].

Мастерство Глинки-певца обладает самостоятельной ценностью, оно открыло целое художественное направление и обусловило, благодаря компетентности автора, редкое удобство его романсов, вокальных партий в его операх. Да и романсы, написанные в основном в теноровой тесситуре, как бы для себя, будучи транспонированы в другие тональности, не теряют своей привлекательности и доставляют исполнителям многих поколений огромную радость.

То, что он пел сам и знал профессию изнутри, помогало ему почувствовать «не голос, но душу певца» (А. Фет) и быть трогательно-внимательным к артистам, как никому другому из композиторов. А. Воробьева вспоминала, как Глинка предлагал ей предварительный набросок сцены «Жизни за Царя»: «Я, барыня, принес Вам черновую, чтобы Вы попробовали, по голосу и ловко ли написано» [5, *173*]. Задумав дуэт «Вы не придете вновь» для сестер Н. А. и П. А. Бартеневых, Глинка писал последней: «Если у Вас найдется время, пришлите мне до своего отъезда отсюда слова к дуэту для Вас и Вашей сестры, я с любовью поработаю над ним, если только Вы мне напишите свои пожелания и сообщите диапазон голоса Вашей сестры; что касается Вашего голоса, то, мне кажется, я его достаточно знаю, для того, чтобы суметь выполнить все согласно Вашему пожеланию» [7, *317*].

Переделывая фортепианную пьесу «Молитва» для голоса в сопровождении оркестра для любимой своей ученицы Д. М. Леоновой, Глинка сначала сделал черновик, выписав «на лоскутке бумаги» самые трудные места. И только убедившись, что певица справляется с двухоктавным диапазоном, написал партитуру, прибавив хор «для усиления эффекта» [7, *83*]. Примеры внимательного, чуткого отношения к вокалистам и их голосам можно умножить.

Таким образом, говоря о вкладе М. И. Глинки в отечественную вокально-исполнительскую культуру надо отметить и высокую этику взаимоотношений композитора и певца, бережное профессиональное отношение автора к голосам, стремление выявить их лучшие природные и профессиональные качества.

Как один из основателей нашей вокальной школы, занимаясь практическим воспитанием певцов, композитор создал эталон, на который равняется большинство педагогов и сегодня. Его принципы формирования академического звука, красивого и благородного, с годами не устарели. Исполнительские идеалы, которым служил Глинки и которые утверждал собственным примером, будучи талантливым певцом, владевшим неисчерпаемыми ресурсами выразительности,также не устаревают с годами. Сегодняшние студенты изучают его эстетику в обязательных теоретических курсах и в дальнейшем соотносят с нею свои творческие поиски.

И, наконец, сама музыка композитора – вечный источник красоты и вокальной выразительности. И ныне невозможно сыскать ни одного начинающего артиста или зрелого мастера, который не прикоснулся бы к ней, не испытал высокой радости сотворчества. Проходящие на протяжении многих десятилетий конкурсы вокалистов имени М. И. Глинки воспринимаются нами как торжество его идеалов, как послание композитора через века к современным исполнителям. Едва ли не лучшие отечественные певцы прошли в свое время испытание его музыкой и стали лауреатами конкурса. Это, можно сказать, праздники, которые дарит нам композитор. Но и в повседневной художественной жизни – в учебных классах, практически во всех оперных театрах, на филармонической сцене – постоянно звучит его музыка. И это, к счастью, норма, не зависящая от юбилейных дат, неотъемлемая часть нашей культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Асафьев Б. Избр. труды. Т. 4. М., 1955.
2. *Багадуров В.* Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 3. М. 1937.
3. *Барсов Ю.* Из истории русской вокальной педагогики // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. М., 1982.
4. *Верди Дж.* Избранные письма. М., 1959.
5. Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
6. *Глинка М.* Литературные произведения и переписка. Т. 2А. М., 1975.
7. *Глинка М.* Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. М., 1977.
8. *Глинка. М.* Записки. М., 1988.
9. *Надор Т.* Если бы Лист вел дневник. Будапешт, 1988.
10. *Стасов В.* Михаил Иванович Глинка // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 1. М., 1974.
11. *Фраккароли А.* Россини. М., 1987.

И. Шабунова

ОРКЕСТР В ТРУДАХ ГЛИНКИ И ДРУГИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Вопросам теории, истории и практики оркестровки посвящено немало работ, наиболее значительные из них созданы в XIX веке. В своем трактате Берлиоз писал, что обсуждаются, как никогда, вопросы инструментовки, причина – в необычайном развитии этой «отрасли искусства» [2, *11*]. В ряду авторов следует прежде всего назвать имена Глинки и Римского-Корсакова, Берлиоза и Геварта [5; 4; 7]. Их работы появились на протяжении нескольких десятилетий: Берлиоза – 1843, Глинки – 1856, Геварта – 1866, у Римского-Корсакова рукописные материалы накапливались в период с 1873 по 1908 годы. Однако суть затронутых в данных исследованиях проблем, касающихся эволюции оркестра от классического к позднеромантическому, побуждает рассматривать и сравнивать их в иной последовательности: от Глинки к Берлиозу, от Геварта к Римскому-Корсакову. Выполненные ими историко-теоретические изыскания – отклик на свой собственный стиль, но вместе с тем – стремление сквозь призму индивидуального опыта оценить оркестровые традиции предшественников и современников.

Расположение материала в этих изданиях отвечает сложившемуся в XIX веке типу учебника по оркестровке с предусмотренными в нем следующими разделами: характеристика инструментов, входящих в оркестровые группы, и последовательное описание групп смычковых, духовых (деревянных, медных) и ударных. Совпадает и общий подход в трактовке инструментов, поскольку все авторы исходят из единства двух его сторон – технико-конструктивной и выразительной. Близки позиции композиторов еще в одном, в главном: они возвышают *оркестровку до уровня искусства* и видят в ней проявление творческих сил. «В поэтическом смысле искусство это так же мало поддается изучению, как и искусство находить прекрасные мелодии, прекрасные последования аккордов, оригинальные и действенные ритмические формы», – подчеркивает Берлиоз [2, *12*]. Категорически высказываясь против усвоения усредненных абстрактных норм, композиторы признают необходимость анализа оркестровых партитур. Глинка в связи с этим отмечал: «Какие могут быть общие правила на счет оркестровки, когда, например, в симфониях Бетховена, в каждой – совершенно другой, новый оркестр, непохожий на оркестр других его же симфоний» [5, *27*]. Так что во многом авторы трудов единодушны. Нас же будут интересовать не столько моменты сходства между этими «монографиями об инструментах» оркестра, по выражению П. Чайковского (цит. по [2, *7*], сколько различия, которые и отражают становление оркестроведения – достаточно молодой, по сравнению с гармонией или полифонией, научно-практической дисциплины.

В «Заметках об инструментовке» Глинка обобщает собственные достижения и одновременно представления о классическом европейском оркестре; Берлиоз и Геварт в большей мере учитывают оркестровку романтической эпохи, опираясь на произведения западноевропейских композиторов; та же эпоха интересует Римского-Корсакова, но он дополняет ее творчеством русских композиторов и развивает положения своих предшественников. В совокупности перечисленные труды позволяют судить о движении теоретической мысли в данной области.

Классический оркестровый стиль в работе Глинки охарактеризован не только со стороны его исторической принадлежности, но и со стороны аксиологической. Классический – значит образцовый, сложившийся и состоявшийся, в какой-то мере эталонный, что проявляется и в оркестровом письме, и в оркестровом музицировании как особом виде исполнительства. Подобным образом оркестровую концепцию композитора интерпретирует Б. Асафьев [1, *7–20*]. «Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра» [5, *27*] – в этих и многих других словах композитора ученый видит самое существенное в подходе к многотембровому инструментальному составу. Важно прочтение партитуры с целью ее интонационного прояснения. Для композитора очевидна тесная взаимосвязь между *оркестром и интонационностью*, определяющей его звучание. Вслед за этим Глинка признает самостоятельность и весомость специфического инструментального тона: «…дело оркестровки… *дорисовать* для слушателя те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии» [5, *28*].

Предварительно обозначенная позиция Глинки, последовательно выраженная в его «Заметках», приводит к определенным взглядам, касающимся понимания таких явлений, как *строй, колорит и воплощение движения в оркестре*. Для композитора оркестровое музицирование – это акт инструментальной речи, ее произнесения. Асафьев вскрывает методологическое обоснование работы Глинки: «…за каждым строго взвешенным словом слышится интонационное содержание». Ученый дает определение, наиболее близкое стилю и мышлению композитора, который трактует «оркестр как становление интонации, а не только как сочетание инструментов в совместной игре» [1, *7*].

Пытаясь обрисовать глубинные основы концепции оркестра русского композитора, Асафьев затрагивает общие проблемы формирования интонации. Действительно, не может существовать подлинно музыкальный звук вне его эмоционально-смыслового наполнения. Причем в осмысленном музыкальном звуке соотнесены высотность и, в определенной мере, окраска – и эту меру Асафьев называет «тонностью» [1, *7*]. Данное понятие необходимо встроить в контекст исторического развития музыкальных инструментов и взаимодействия двух видов интонации – голосовой и инструментальной. В отдаленный исторический период завоевание устоя в коллективном пении (С. Скребков [8, *22–27*]) помогло превратиться интонации речевой в музыкальную. На этом строилось вокальное, а позднее инструментальное – сольное и ансамблевое – музицирование. Спустя много столетий, на этапе вызревания оркестровой техники, вновь потребовалось ввести в действие указанный фундаментальный закон: добиться в оркестре опорного тона, который ученый называет «стержнем инструментальной речи», именно он, прорастая в партиях множества инструментов, «устанавливает непрерывность звучания и неразрывность ткани» [1, *8*].

В какой форме проявляет себя оркестровый опорный тон, наряду с ладотональным? Очевидно, что без этих средств невозможен *оркестровый строй* – согласованное «резонирование» инструментов друг другу. Но каким образом в условиях оркестровой фактуры можно достигать опорности и связности, усиливая действие гармонического фактора при развертывании музыки во времени? При такой постановке вопроса в совершенно ином свете предстает роль *оркестровой педали* в самых разнообразных ее видах: от элементарного выдержанного тона до его замещения в виде «интонационных акцентов или тембровых комплексов» [1, *8*], а также педалей аккордовых, фигурационных, ритмических. Всеми этими фактурными компонентами обеспечивается непрерывность и связность инструментальной речи.

В то же время проявляется ее двойственность: с одной стороны, она стремится передать эмоционально-смысловые свойства, присущие речевой и вокальной интонации, с другой – приобретает богатство собственных оттенков, поскольку множится в партиях различных инструментов. Специфичность *оркестровой интонационности*, о чем пишет Глинка, обусловлена выбором тембров и их сочетаний. В этом заключено второе специфическое качество классического оркестра – его *колорит*. Композитор не поясняет подробно данный феномен, его расшифровку тоже предлагает Асафьев. Ученый разграничивает общие и специальные функции тембра: тембр – органическое свойство окрашенности и экспрессивности речи, естественной и музыкальной; но тембр может трансформироваться в «объект художественного целеполагания» [1, *9*] и войти в палитру звукокрасочных средств, зависимых от образного мира произведения. История европейского оркестра – это путь постепенного освоения композиторами колорита в условиях многотембрового инструментального звучания, что становится «важнейшим показателем тонкости и чуткости эмоционально-интеллектуального развития музыки» [1, *9*].

Глинка выявляет также доминирующее значение различных групп: «Все духовые служат по преимуществу для *колорита* оркестра» [5, *22*]. Смычковые же инструменты, по сравнению с ними, сообщают оркестровой музыке энергию движения. Под движением композитор подразумевает не только их блистательную виртуозность, но шире – выразительность любого интонационного развития, от подвижных и ритмически гибких фигур до кантиленных мелодий экспрессивного дыхания [5, *25*].

В результате, после введения понятий *строй, колорит и движение*, вполне оправданным и мотивированным оказывается обобщающее положение, к которому приходит Глинка: «…оркестр (вместе с гармонизациею) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит – одним словом, придать ей характер, жизнь» [5, *28*].

Берлиоз в своем фундаментальном исследовании тоже не ограничивается описанием технико-

конструктивных особенностей инструментов и оркестровых групп. Композитор последовательно, в каждом разделе, рассматривает два вопроса – *о театрализации и колористичности партитур* оперно-симфонической музыки. В совокупности характеристик, с помощью которых Берлиоз, как и другие авторы, передает звучание инструментов, раскрывается проблема *семантики тембра*. Его смысловые градации принадлежат двум сторонам музыкального языка – выразительной и изобразительной. Причем дифференциация выразительных свойств звучания возникает под влиянием целого ряда факторов, в описаниях которых он прибегает к сравнениям с интонацией речевой и вокальной, с ее эмоционально-психологической нагрузкой, к аналогиям (реже) с красочностью явлений внешнего мира. Обратимся к тексту трактата.

Осмыслены композитором приемы звукоизвлечения. Тремоло в группе смычковых «выражает беспокойство, возбуждение, страх» или, наоборот, «становится воздушным, небесным, если звучит… pianissimo на высоких звуках *квинты*»; быстрые движения создают «настоящее *трепетание,* мерцание звука» [2, *19, 23*]. Сурдины у смычковых «ослабляют звучание и одновременно придают ему грустный, таинственный, нежный оттенок»; подобный нюанс сопутствует образам мечтательным или воплощает призрачные видения [2, *48*].

Ранжированы в содержательном плане тембровые градации в группе смычковых. Вообще скрипки – «истинно женский голос оркестра, голос страстный и вместе с тем целомудренный, терзающий и нежный», им доступен тон «ангельской неземной чистоты» (последнее сравнение принадлежит Р. Штраусу) [2, *80*]. Иначе воспринимается альт: «…звук его низких струн обладает своеобразной терпкостью, высокие звуки выделяются своим печально-страстным оттенком, и вообще его тембр, полный глубокой меланхолии, заметно отличается от тембра других смычковых инструментов» [2, *81*]. Дополняет общую характеристику группы описание виолончелей: «Нет ничего более сладостно-меланхоличного, более способного к передаче нежных и томных мелодий, чем масса виолончелей, играющих в унисон на верхней струне» [2, *111*]. Не забыты и контрабасы: «Выражать мрачное, жуткое, раздумье, подавленность» – вот что им в высшей степени свойственно. Этот ряд Р. Штраус дополняет способностью воплощать скорбное молчание [2, *145*].

Нередко в описании инструментов проступают портретные черты. Характер гобоя – простодушный, «полный нежности… застенчивости»; его звучанию свойственны «тихая радость или печаль слабого существа», ему присущи «жалобы голоса невинности, эти беспрестанные и все более пылкие мольбы» [2, *212*]. А вот кларнет не подходит «для *идиллии* – это инструмент *эпический*, подобно валторнам, трубам и тромбонам»; в его партии нередко слышится «голос героической любви» [2, *262*]. Иная роль в своеобразном инструментальном театре, каким предстает романтический оркестр, отводится фаготу: его «тембр, совершенно лишенный блеска и благородства, имеет склонность к гротеску» [2, *241*].

Та же портретность проступает в общей характеристике медных: они, что запечатлено прежде всего «в больших военных симфониях, будят мысль о множестве воинов, покрытых сверкающими доспехами, шагающих навстречу славе или смерти» [2, *262*]. Наблюдаются и различия в персонификации отдельных инструментов группы: тон валторны «благородный и меланхоличный» [2, *331*]; труба хороша «в воинственных образах, в крике ярости и мщения, как и в торжественных гимнах», но ей доступны и трагические оттенки [2, *361*]; голос тенорового тромбона отличается силой и полнотой, а звук басового – «величественный, огромный и устрашающий» [2, *381*].

Берлиоз учитывает влияние на тембр художественного замысла: «…от композитора зависит – будут ли тромбоны петь, подобно хору жрецов, угрожать, приглушенно стонать, прозвучат ли тихим погребальным звоном или воспоют гимн славы, разразятся ли ужасающим криком или протрубят свою грозную фанфару о пробуждении мертвых или гибели живых» [2, *386*]. Фактически, он признает, что диапазон смысловых градаций окраски инструмента может обогащаться до бесконечности, но это не отрицает доминирования наиболее устоявшихся ее значений. Они и преобладают в рассматриваемых трудах.

В то же время, повышенное внимание уделяется в трактате оркестровому колориту. В первую очередь, это касается объединения инструментов. Здесь проявляется способность композитора «так их слить, смешать, чтобы… в итоге слияния получить своеобразное звучание, которого не мог бы воспроизвести ни каждый из них в отдельности, ни в соединении с однородными инструментами» [2, *12*].

Многогранно представлены инструменты оркестра и со стороны звукоизобразительной. Приведем лишь несколько примеров: тремоло у смычковых в нижнем регистре, на fortissimo, у подставки (sul ponticello) «напоминает шум стремительного и мощного водопада», производит впечатление «клокочущего оркестра», «доводит слушателя до ощущения озноба и предчувствия надвигающейся опасности» [2, *23*]; прием col legno «создает своеобразное потрескивание», уподобляемое то фырканью лошадей – в «Мазепе» Листа, то слету нечисти – в «Фантастической» Берлиоза, то дьявольскому хихиканью – в «Зигфриде» Вагнера [2, *32*].

Завершает свой трактат Берлиоз главой, в которой сравнивает оркестр с одним большим инструментом. Он будто подвластен «действию огромной клавиатуры, на которой играет дирижер, руководствующийся замыслом композитора» [2, *504*] – вполне современное определение многотембрового инструментального состава, предвосхищающее идею и модель синтезатора.

Теоретическим фундаментом предисловия Р. Штрауса (1904) к трактату Берлиоза и его дополнений по каждому разделу является проблема различения *оркестровых стилей*. И это вполне закономерно. Должны были пройти три столетия от начала формирования европейского оркестра, чтобы в творчестве и размышлениях композиторов созрели предпосылки для постановки такого рода вопросов. Р. Штраус выделяет и прослеживает два главных направления, по которым развивался оркестр, называя их «симфоническим (полифоническим)» и «драматическим (гомофонным)». Ясно, что обозначения возникли под влиянием двух важнейших жанров – симфонии и оперы.

Симфонический (классический) стиль оркестровки, перенесенный в партитуру из самой сущности камерной музыки, опирается на принцип «…абсолютной ясности и исполнимости каждой фигуры каждым инструментом. Ему может быть противопоставлен другой стиль – трактовка оркестра al fresco, по-настоящему введенный Вагнером» [9, *62*].

Уже в этих определениях просвечивает целый комплекс признаков оркестровой техники. Первое стилевое направление со стороны фактуры характеризуется как полифоническое, в нем ценятся и собственно контрапунктические приемы, и вообще гибкость, свобода голосоведения, производная от квартетного письма классиков. Примечательно, что Р. Штраус ставит в этом отношении поздние квартеты Бетховена выше всех его симфоний [10, *9*].

Второе – драматическое – направление отличается «развитием мелоса» и «выявлением колористических моментов»; именно в русле драматического стиля композиторы «подчеркивали колористический элемент, стремясь оживить слово и сценическое оформление с помощью выразительных ñðåäñòâ î ðêåñòðà» [10, *9*].

В драматическом стиле создавался такой принцип оркестровки, согласно которому «весь ансамбль инструментов превращался в одушевленные группы и, в конце концов, в „говорящих“ индивидуумов» [10, *9*]. В тексте трактата Берлиоза и в дополнениях Штрауса многократно затрагивается проблема персонификации отдельных инструментов. Ее разработка была продолжена позднее – в теории оркестра XX века.

Но уже в начале столетия Р. Штраус относил *колористичность* – качество, вообще неспецифическое для музыки, – к наиболее специфическим в оркестровом звучании и подмечал его, прежде всего, у Берлиоза, называя его «гениальным „смесителем“ тембров» и в этом отношении родоначальником современного оркестра [10, *9*]. Обратим внимание на оценку исторической роли Берлиоза: «Он был первым, кто задумывал свои сочинения исходя из самой сущности оркестровых инструментов; при этом, благодаря… своей фантазии, он открыл целый ряд не известных до него колористических возможностей и тончайших звуковых оттенков» [10, *9*].

Оба оркестровых стиля, симфонический и драматический, взаимодействуют в партитуре. Охватывая эпоху романтизма в целом, Р. Штраус отмечает, что Берлиоз, Вебер, Лист были «великими инструментальными поэтами и знатоками инструментальных красок», а Вагнеру удалось осуществить синтез обоих направлений: «…композиционной и оркестровой технике симфонической (полифонической) школы он придал богатые выразительные средства школы драматической (гомофонной)» [10, *9*].

Многие проблемы, затронутые в трудах Глинки и Берлиоза, в дальнейшем получают развитие в работах Римского-Корсакова. Речь пойдет не о широко известной работе «Основы оркестровки» (1913), подготовленной к публикации после смерти композитора его учеником М. Штейнбергом. В данное издание вошли не все рукописные материалы архива композитора по вопросам оркестровки, часть из них приводит и обстоятельно комментирует в своей статье Л. Бутир [3, *49–72*]. Попытаемся выявить связь между новыми сведениями из

наследия композитора и достижениями в этой области его предшественников.

Обзор наблюдений Римского-Корсакова, представленных в виде развернутых фрагментов текста и в виде сравнительных таблиц, убеждает в том, что на протяжении 35 лет композитор вынашивал грандиозный замысел – создать *учение об оркестровых тембрах* или учение о звучностях и оркестровых сочетаниях. В рукописи он сформулировал его цель: «…выяснение оснований живописной и яркой оркестровки нашего времени» [3, *51–52*].

В этом плане его размышления, касающиеся не только практической стороны оркестровки, но и теоретических основ оркестрового стиля, созвучны двум трудам Геварта: после более традиционного руководства по инструментовке (1863) появляется его «Методический курс оркестровки» (1900). Ко второй работе в большей мере относятся слова Чайковского о том, что «автор рассматривает совокупное действование всех оркестровых групп в одной массе» (цит. по [2, *7*]). С этим наблюдением перекликаются вопросы, интересовавшие Римского-Корсакова.

Во-первых, Римский-Корсаков вплотную подходит к изучению комплексной, *многомерной структуры оркестрового тембра* и предлагает его разработку. Он указывает на зависимость соединения инструментов от пяти, по меньшей мере, факторов: от составляющих звучность тембров (однородных или смешанных), громкости, регистрового положения, конфигурации фактуры, тональности. Взаимодействие оркестрового тембра с иными музыкальными средствами отмечалось в других трудах, но не приводилось в систему представлений. Только Римский-Корсаков пытается создать шкалу особого рода – «колористическую темперацию», наподобие шкалы высот или длительностей. Однако с тембром все оказывается намного сложнее, поскольку необходимо учитывать не один критерий, а совокупность нескольких – притом, что изменение любого из них приводит к новому оттенку звучности. Отсюда понимание сложности и многосоставности оркестрового тембра.

Хотя в законченном виде эта теория не сложилась, многие наблюдения имеют исключительную ценность и устремлены к современным акустическим исследованиям. Причем это удалось выполнить композитору, оркестровый стиль которого отличается необычайной красочностью. Римский-Корсаков писал по поводу инструментовки: «…надо ли объявлять музыкальному миру сухие рецепты? Кто посмотрит мои партитуры, тот и сам поймет» [3, *54*]. И все же, судя по опубликованным рукописям, его по-настоящему волновали тайны оркестрового звучания.

Во-вторых, композитор занимался проблемой *тембра в системе музыкального языка* (устоявшихся, общепринятых значений) и *в контексте музыкальной речи* (неповторимые, индивидуальные находки авторов партитур). Учитывая при этом воздействие красочности звучания на слушателя, он выдвигает ряд оппозиций и выделяет в тембре разные стороны:

– *реальную и духовную* (тем самым, различая моменты объективного и субъективного восприятия окраски);

– *качественную и поэтическую* (здесь соотносятся свойства естественного тембра и приращение смысловых нюансов в контексте музыкального произведения);

– *техническую и художественную* (в плане соотношения мастерства аранжировки и создания образного мира произведения) [3, *57*].

Здесь очевидно разграничение вопросов технологического и содержательного порядка. Если рекомендации по приемам оркестровки можно изложить в соответствующем руководстве, что и было выполнено композитором, то решение проблем творческого порядка требует иного исследовательского жанра. Поэтому параллельно с работой над учебником Римский-Корсаков подбирал партитурные фрагменты для хрестоматии – своего рода оркестровой антологии под названием «из лучших образцов русской музыки» [3, *70*].

В заключение отметим: каждый из написанных трудов по оркестровке является уникальным памятником музыкально-теоретической мысли своего времени. По этим историческим документам, принадлежащим к ярким страницам в русской и европейской музыкальной культуре, перекликающимся и дополняющим друг друга, можно судить о том, как из насущных практических задач постепенно вырастала наука об оркестре. Традиции композиторов XIX века продолжены в XX, не угасает интерес композиторов и музыковедов к проблемам инструментовки, поскольку далеко не все скрытые смыслы самого оркестра и его воздействия на слушателя удалось разгадать.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* М. И. Глинка. Заметки об инструментовке // Оркестровые стили в русской музыке. Сб. статей. Л., 1987.
2. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Ч. 1-2. М., 1972.
3. *Бутир Л.* Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы) // Оркестровые стили в русской музыке. Сб. статей. Л., 1987.
4. *Гевapт Ф.* Руководство к инструментовке // П. Чайковский. Полн. собр. соч. Т. 3Б. М., 1961.
5. *Глинка М.* Автобиография. Заметки об инструментовке / Под ред. С. Гинзбурга. Л., 1937.
6. *Дмитриев Г.* О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981.
7. *Римский-Корсаков Н.* Основы оркестровки / Под ред. М. Штейнберга. 2-е изд. Т. 1–2. М., 1946.
8. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
9. *Штраус Р.* Дополнения // Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Ч. 1–2. М., 1972.
10. *Штраус Р.* Предисловие // Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Ч. 1–2. М., 1972.

Н. Мещерякова, Г. Крупницкая

ТРАДИЦИИ МУЗИЦИРОВАНИЯ В ТАГАНРОГЕ

Предлагаемая статья – результат взаимодействия двух разных сфер духовной жизни города – музейного дела и музыкального искусства, и результат взаимопроникновения музейного и концертного пространства. Непосредственным поводом к ее написанию явилось сотворчество двух конкретных личностей: специалиста в области музейного дела, теоретика и практика, заведующей историко-краеведческого музея г. Таганрога Галины Крупницкой и доцента Ростовской консерватории Натальи Мещеряковой, приглашенной вести «на территории музея» концерты абонемента «Музыка вне возраста» в роли музыковеда и певицы, а также выступающей в роли летописца музыкальной жизни Таганрога в своих исследовательских работах и радиопрограммах. Статью, рожденную диалогом, на наш взгляд, целесообразно представить в диалогической форме, а участников диалога далее обозначить инициалами: Наталья Мещерякова – Н. М., Галина Крупницкая – Г. К.

I. Музыка музея, или звучащая история

Н. М.: Переступая порог историко-краеведческого музея, именуемого таганрожцами Дворцом Алфераки, постигаешь с особой полнотой смысл выражения: «Архитектура – это застывшая музыка»; стройные колонны фасада, ступени парадного вестибюля, устремленные вверх, «звучат» в сознании входящих торжественной увертюрой, наполненной мощной аккордовой фактурой, дополненной яркими восходящими пассажами. Эту часть здания, предшествующую осмотру музея, можно считать вступительным разделом и «главной партией», а в качестве лирической побочной, по-видимому, воспринимается парадный зал, который служит и частью музейного ансамбля и местом проведения концертов и праздничных встреч. Он, с его естественным освещением, огромным световым и воздушным пространством, благодаря закругленному плафону потолка, словно пронизан лирической кантиленой и подчинен ритму плавного вальсового кружения…

Г. К.: Но, оттолкнувшись от ассоциативного восприятия, обратим внимание на вполне реальные факты: Таганрог, в соответствии со статистикой, относится к числу средних городов по численности населения и территориальным особенностям, и здание историко-краеведческого музея, расположенное в самом центре так называемого старого Таганрога, является образцом дворцовой постройки и архитектурной жемчужиной города.

Оно несет на себе явную печать «столичности», и в этом, может показаться, не только проступают «имперские» амбиции его владельца и заказчика постройки – таганрогского аристократа Н. Д. Алфераки, но и отзывается важная биографическая особенность города – основатель Петр I задумывал его не только как морскую гавань, но и как крупнейший форпост защиты южных рубежей России. Тут, вероятно, уместно вспомнить строки из послания Екатерины II самому Вольтеру. В письме, датированном 3 марта 1771 года, она пишет: «Все возвращающиеся оттуда не нахвалятся этим местом… После первого взятия Азова Петром I он хотел иметь порт на этом месте и выбрал Таганрог. Порт был построен, и после он долго колебался, где основать Петербург: на Балтийском море или в Таганроге, но, наконец обстоятельства времени увлек-

ли его к Балтийскому морю. Мы остались не в выигрыше, по-моему, там нет зимы, между тем как у нас она очень продолжительна» [10, *46*]. Оставив в стороне несколько неточные представления императрицы о таганрогском климате, заметим, что сам Таганрог оказался в выигрыше от заданной ему при рождении идеи «столичности».

Н. М.: Мысль о несовпадении формального и реального статуса города нам уже приходилось высказывать в связи с музыкальным прошлым Таганрога [12, *6*]. Действительно, этот город в разное время входил в состав различных административно-территориальных образований: Азовской губернии (до 1784 года), Екатеринославского наместничества (1784–1797), Новороссийского края (1797–1802), в 1802 году было образовано таганрогское градоначальство, и, наконец, в 1887 году город был присоединен к Области Войска Донского.

Г. К.: Но уже в первое столетие своего существования город заявил о своем аристократизме, проявившемся в составе населения, весомую часть которого составляли переселенцы – зажиточные и образованные греки, в их числе было и семейство Алфераки, переехавшее сюда из Истры. По справедливому наблюдению видного историка, можно сказать, биографа Таганрога, П. П. Филевского, «…контингент греческого населения в Таганроге был, так сказать, аристократичен сравнительно с другими греческими поселениями в России» [2, *61*].

Н. М.: Ну, а представители других национальностей, населявших город – русские, итальянцы, украинцы и др., многочисленные иностранные моряки, наполнявшие этот порт во время летней навигации, усиливали ощущение открытого пространства, нагнетали дух, напротив, очень демократичного, общительного города-республики, со своим самобытным укладом. Как остроумно замечал известный краевед А. М. Греков «в отличие от соседнего города Ростова здесь сплетничают на пяти языках, и по отношению к прочей России Таганрог все еще представлял собой нечто вроде островка, отделенного степными местами…» [6, *122*]. Но дело вовсе не в географическом разделе, а, можно сказать, в «эстетическом» размежевании близлежащих городов, в первую очередь, Таганрога и Ростова, постоянное соперничество которых на политической и культурной ниве с удовольствием и с успехом разжигали местные журналисты, то и дело противопоставляя их друг другу и величая Таганрог «барином-неудачником», а Ростов – «купцом-выскочкой». Упразднение градоначальства и административное подчинение Области войска Донского, действительно значительно поменяло акценты в отношении двух городов. И если Таганрог в конце XIX века развивается как крупнейший промышленный город юга России, то Ростов все более усиливается как административно-торговый центр.

Г. К.: Но заметим: и спустя десятилетия, выйдя из горнила социальных потрясений, превратившись в советское время в «маленькую столицу большой индустрии», Таганрог по сию пору сохраняет «свечение своей духовной ауры».

Н. М.: И органичнейшим образом вписывается в современный городской ансамбль дворец Алфераки, одновременно напоминающий своим стилем барочную сюиту и романтическую поэму, воплотившую романтическую мечту своих создателей о Прекрасном на Земле. Забегая вперед, заметим, что такой стилевой синтез нашел отражение в названии диска «Барокко-Романтика», который записал коллектив, взращенный в этих стенах в последнее десятилетие XX века – муниципальный Камерный оркестр под управлением Александра Гуревича. Но теми, кто воздвиг Дворец, владели барочные идеи.

Г. К.: Можно сказать, что архитектор А. И. Штакеншнейдер соединил в своей постройке классицистский стиль внешнего облика дворца с барочными деталями внутреннего убранства: роспись плафонов, позолоченную отделку лепнины. Роспись плафонов, позолоченную отделку лепнины, витиеватые картуши, с подчеркнутой помпезностью декорированный потолок, стены и карнизы позволяют сравнивать внутренние покои дворца разве что с царскими апартаментами Мариинского дворца.

Н. М.: И сегодня тот же строгий и возвышенный вкус при полном отсутствии излишеств, загромождающих деталей, соблюдается во всей обстановке музея в целом и особенно в интерьере парадного зала. Камин, каминные часы, старинные подсвечники, необходимый минимум мебели создают соответствующий декор и служат обрамляющей рамой к этой живой картине, которой можно уподобить концертную программу, даже независимо от стиля исполняемой музыки. И когда стоишь здесь, перед зрителями, а на тебя снисходительно взирают с высоты парадных своих портретов венценосные покровители светской культуры в России – Петр I и Екатерина II – ощущаешь всю плодотворную крепость союза национальной – русской – и европейской традиций.

Г. К.: И притом нельзя забывать, что Таганрог изначально рождался как город, а не возникал, как некоторые другие, на основе разраставшихся поселений деревенского типа. Он рос по европейским канонам и целиком своим предназначением соответствовал важному положению, выдвинутому историком И. М. Грековым, утверждавшим: «…города – это лаборатории и приемники, хранители культуры и высшие показатели цивилизованности» [7, *96*]. Европейский уклад городской жизни был связан не только с бытовыми приметами цивилизации – освещением, мощеными улицами, и с размахом международной торговли в условиях таганрогского порта. Конечно же, стоит прислушаться к колоритному высказыванию историка, генерального директора Таганрогского государственного литературного историко-архитектурного музея-заповедника Е. П. Коноплевой: «С началом навигации… гавань и рейд покрывались лесом мачт сотен судов. Названия городов, куда направлялись торговые суда из Таганрога, звучали как дивная музыка для любителей странствий – Константинополь, Афины, Триест, Ливорно, Генуя, Марсель, Лондон. На причале можно было встретить греков, итальянцев, турок, англичан, французов».

Н. М.: Вот уж, воистину, «все флаги в гости…» Кажется, что эти флаги парят незримо над улицами города Греческой и Мало-Греческой (ныне ул. Шмидта), Немецкой (теперь ул. Гастело), над переулком Итальянским. Не зря, конечно, с легкой руки журналистов, в прессе Таганрог именуют в XIX веке «Азовской Венецией». В этом проявилось восторженное отношение к экологическому феномену: «город на воде» – морской порт среди степей…

Г. К.: Но ведь и духовные запросы многонационального населения отличались вполне «европейской» направленностью и проявлялись в более классической форме, чем у жителей соседних городов. Ни один из городов-соседей не мог похвастаться столь широкой популярностью салонного музицирования. А покупка крепостных музыкантов и организация в Таганроге драматического театра послужили сильным толчком к дальнейшему развитию музыкальных интересов и разных форм музицирования в городе. Таганрог стал городом второй итальянской оперы в России, просуществовавшей с 1866 по 1886 год. Одним из организаторов, дирижеров и хормейстеров итальянской оперы был Гаэтано Молла, внесший громаднейший вклад в развитие музыкальной культуры города.

Н. М.: Но в нашем историческом повествовании наиболее интересен конец 40-х годов. XIX века: в 1848 году был построен дворец Н. Д. Алфераки, а двумя годами ранее родился один из самых даровитых музыкальных отпрысков этой семьи – Ахиллес Николаевич Алфераки (1846–1918). Надо заметить, что игрой на скрипке или рояле владели все дети Николая Дмитриевича. Музыку им преподавал скрипач британского короля Воланж. Скрипка вообще была любимым инструментом в семье, на ней играл и отец семейства Николай Дмитриевич и брат Ахиллеса Михаил Николаевич, ставший впоследствии Российским сенатором.

Г. К.: Кстати, сама фамилия ловко вплеталась старожилами Таганрога в популярную когда-то присказку-дразнилку – элемент городского фольклора: «Приехало Аверьино и привезло вино, приехали Скуфали – и появились кефали, приехали Алфераки – и привезли печеные раки…»

Н. М.: Впрочем, в этой шутке, как всегда только доля шутки – Николай Михайлович Аверьино, принадлежащий все к той же греческой знати Таганрога, как свидетельствуют записки музыканта-просветителя советской поры Е. Ф. Гировский, был видным музыкальным деятелем и «отличным альтистом» [10].

Г. К.: Впрочем, в этой среде коммерческие и духовные интересы легко уживались и хорошо дополняли друг друга. И, обыграв городскую шутку, заметим, что на самом деле Алфераки привез в Таганрог не «печеные раки», а обширнейшую коллекцию музыкальных инструментов и художественных полотен, которые принадлежали, по утверждению П. П. Филевского, кисти Рубенса, Веласкеса, Брюллова, Айвазовского и др. Можно предположить, что и инструменты были выполнены выдающимися мастерами. И это не удивительно, потому что Николай Дмитриевич (1815–1863) слыл человеком просвещенным, обладавшим широкими познаниями, как в коммерческой деятельности, так и в искусстве. В свое время отец его, Дмитрий Ильич (1743–1830), участвуя на стороне России в русско-турецкой войне, был жалован императрицей Екатериной II дворянством и обширными землями в Приазовье, отправил сына на обучение в Харьков в университет (этико-философский факультет). Но молодые годы – это не только учеба, но и влюбленность. В Харькове Николай Дмитриевич женится на Любови Кузьминичне Кузиной, уезжает в Петербург, и уже, став успешным коммер-

сантом, обзаведясь обширным семейством, он возвращается в Таганрог, где и обустраивает свою городскую усадьбу. Но, к сожалению, после смерти Николая Дмитриевича, семья не смогла содержать это поместье и продала весь квартал с домом Д. Негропонте, а тот первоначально сдавал, а позднее продал дом городу под Клуб коммерческого собрания, широко известный по произведениям А. П. Чехова «Маска», «Ионыч», но в городе его так и продолжали называть Домом Алфераки, который, как и при Николае Дмитриевиче, так и после его смерти был центром культурной жизни.

В гостях у Алфераки останавливались М. П. Мусоргский, М. С. Щепкин, захаживали Н. Ф. Щербина и Н. В. Кукольник, здесь проводился прием в честь посещения Таганрога наследником престола будущим императором Александром III. В Клубе коммерческого собрания бывали видные политические и культурные деятели России, такие как князь М. Голицын, братья Поляковы, П. И. Чайковский. Пели итальянские примадонны Алиса Барби, Томазо Сальвини. Играли С. Танеев, С. Рахманинов, юный В. Городец. А в пору юности, А. П. Чехов в одном из писем упоминает о концерте выдающегося скрипача Леопольда Ауэра как о событии будничном, повседневном – это свидетельствует о многом.

Н. М.: Популярность и успех музыкальных вечеров в городе в 70–80-е годы во многом был обеспечен музыкально-просветительской деятельностью Ахиллеса Николаевича Алфераки. Жизнь его принадлежала двум городам, каждый из которых можно было назвать «Петра твореньем».

Г. К.: И, быть может, поэтому он как музыкант-просветитель в помыслах и делах никогда не был провинциалом, ему было тесно в патриархальном уюте семейных вечеров, просто «музыка для себя» была для него неприемлема – он по-петровски решительно «поднял на дыбы», «взбурлил» всю музыкально-любительскую среду родного города, вовлекая в сферу «всеобщего музицирования» и богатых коммерсантов и, «недостаточных» как тогда называли учащихся гимназии. Сам Ахиллес Николаевич учился в Санкт-Петербурге в классе композиции профессора Фриша, согласно утверждению Е. Ф. Гировского, «был близок Беляевскому кружку» [10]. Но вот какое любопытное высказывание мы находим в рецензии на концерт «в пользу бедных учеников» [3]: «При этом не ставлю в счет аплодисменты и бесконечные вызовы г-ну Алфераки: они вполне определяются сочувствием публики этому молодому человеку, инициативе которого главным образом публика была обязана прекрасным концертом, а гимназисты хорошим пособием, говорят, собрано до 900 рулей». Благодаря этой, на первый взгляд, малозначительной фразе, становится очевидно, что Ахиллес Алфераки так и не стал в своем отечестве пророком.

И все-таки скептики, считавшие, что от этого музицирующего барина будет мало толку, вскоре умолкли [19, *65*], когда после избрания в 1880 году Городским головой, Ахиллес Николаевич достиг на этом посту заметных успехов. Уже в 1881 году утвержденный Думой бюджет вдвое превысил прежний, а приход в местную казну оказался больше расхода, к тому же «значительная часть этих средств была потрачена… на развитие начального образования» [19, *65*] и благоустройство города. Но, исполняя обязанности мэра, Алфераки активно участвовал в работе Таганрогского музыкально-драматического общества, основанного в 1883 году [19, *65*], в результате чего в городе были созданы первые музыкальные классы и симфонический оркестр, с которым в 1886–1887 годах работал тогда еще молодой, выдающийся чешский дирижер Вячеслав Сук, впоследствии главный дирижер Большого театра.

Н. М.: Это все так, но, возможно, несколько снисходительное отношение земляков к его занятиям музыкой и разочарование в общественной деятельности, побудило А. Н. Алфераки переехать в Петербург, чтобы целиком посвятить себя композиции и обогатить свой композиторский портфель, насчитывавший сто вокальных опусов, двумя операми «Купальская ночь» и «Лесной царь». Что стало первопричиной такого крутого поворота в судьбе этого удивительного человека, соединившего фундаментальное образование (он, как известно, окончил историко-юридический факультет Московского университета) с талантами политика, живописца и музыканта?

Г. К.: Увы, мы можем только предполагать, ответ на этот вопрос скрыт за завесой времени.

II. Звучащий экспонат, или Исторический камертон

Г. К.: Можно сказать и так: то, о чем умалчивает история, досказывают музейные экспонаты.

Н. М.: Но они выступают не только в роли свидетелей, «очевидцев» событий, обладая доказательной силой, но еще оказывают сильное эмоциональ-

ное воздействие на посетителей музея. Вот, скажем, музыкальные инструменты, молча застывшие за стеклом экспозиционной витрины, все равно «отзвучивают» в сознании взирающих на них. Иначе говоря, рассматривая музыкальные экспонаты, человек все же призван «расслышать» их, пробудив в своей памяти слуховые ассоциации.

Г. К.: Но иначе и быть не может, потому что мы заботимся о том, чтобы жили полнокровной концертной жизнью принадлежащие музею рояль и пианино, бережно храним в наших фондах все эти скрипки, фисгармонии, гармоники и духовые инструменты, и даже такой уникальный инструмент как цитра.

Н. М.: Даже большинству музыкантов она известна лишь благодаря песне Моцарта «О, цитра ты моя», и мало кто видел ее «живьем». А в экспозиции ей принадлежит важная роль – она иллюстрирует музыкальные увлечения руководителя Севастопольского восстания моряков в 1905 году лейтенанта П. П. Шмидта, который проживал с семьей в Таганроге с 1889 по 1892 год, «по воспоминаниям знакомых… увлекался живописью, игрой на цитре и велоспортом» [20, *441*].

Г. К.: Добавлю только, что «персоналия» П. П. Шмидта здесь является лишь частью большой тематической выставки «Таганрог и таганрожцы в войнах XX века», где не только инструменты, но и различные воспроизводители и носители музыки разных эпох отражают время, характер и судьбы представленных личностей. Это пластинка с маршем «На сопках Манчжурии» начала XX века, связанная с русско-японской войной, репродуктор-тарелка, которая ассоциируется с песней «Вставай страна огромная» Великой Отечественной и т. д.

Н. М.: И музыка, можно сказать, сопровождает эту экспозицию, усиливая смысловой и эмоциональный акценты в представлении каждого исторического периода.

Г. К.: Действительно, мы подобрали даже некоторые музыкальные цитаты…

Н. М.: Назовем их точнее историческими или ассоциативно-историческими цитатами – каждая из них воспринимается как музыкальный символ определенной эпохи, а не просто как фрагмент знакомого сочинения, наполняясь при этом дополнительной, привнесенной временем программой.

Г. К.: Взять к примеру, знаменитый марш композитора Агапкина «Прощание славянки»: конечно, исторические границы этого музыкального символа заметно расширяются. В сознании большинства он ассоциируется уже не с конкретной военной кампанией, его смысл «прочитывается» многогранно. Этот «марш расставания» становится символом разлуки с любимыми – разлуки, на которую Человечество обрекает Война. В этой музыке, рождающей в памяти множество личных ассоциаций и кинематографических эпизодов, изображающих уходящих на фронт, эшелоны и перрон, наполненный провожающими, и в трепетных звуках отсвечивает образ самой России, обреченной воевать и прощаться навсегда…

Н. М.: Но стоит, наверно, обратить внимание на то, что сопровождающие экспозицию музыкальные цитаты, реально воспроизводимые в записи или только «озвучивающие» в памяти посетителей, могут выполнять разные смысловые функции. Если уже упомянутый марш «Прощание славянки» звучит лейтмотивом военной судьбы России (по крайней мере, на протяжении XX столетия), фрагмент не менее популярного сочинения – вальса «На сопках Манчжурии» обнаруживает, казалось бы, более конкретно-ассоциативную связь с событиями русско-японской войны. Но это только на первый взгляд. Поскольку в контексте всей выставки, прослеживающей военную летопись страны «от Цусимы до Ханкалы» в минувшем столетии, этот тихий, «лирический реквием» по невинно убиенным в сознании современного человека неизбежно прорывается сквозь исторический барьер к бесчисленным и бессмысленным жертвам недавних военных кампаний, как бы они не назывались, где бы не проходили – в Кандагаре или Шали… Но, только остановившись у витрины, представляющей личные вещи, погибшего во время Первой Чеченской Олега Костюченко, поймешь до конца, как пронзительно может звучать… молчаливо застывшая за стеклом, навсегда замолчавшая детская скрипочка…

Г. К.: Стремясь к музейной пунктуальности и документальной корректности, замечу: связь эта может выражаться по-разному. К примеру, в экспозиции, посвященной семье Алфераки, тоже присутствует скрипка, но она принадлежала не лично Ахиллесу Николаевичу, а его эпохе, ведь свою собственную скрипку он, естественно, увез с собой в Петербург и дальнейшая судьба инструмента неизвестна.

Н. М.: Добавим к этому, что другие экспонаты этой витрины тоже обретают особый выразительный

смысл: к примеру, изящные бронзовые собачки или предметы письменного прибора, вдумчивому посетителю вполне позволят услышать тишину рабочего кабинета, в котором Ахиллес Алфераки с равным успехом обдумывал идею нового музыкального сочинения или очередной план благоустройства родного города.

Г. К.: Но в этой экспозиции представлена, естественно, только часть семейных фондов Алфераки, которые продолжают пополняться. Так, в 2002 году в музей были переданы личные вещи семьи Алфераки, принадлежащие внучатой племяннице Ахиллеса Николаевича – Анне Марли, проживающей в США. Такой «материализованный» привет от нее родным Пенатам доставила в Таганрог Асия Сафановна Хайретдиновна, журналист радиостанции «Голос России». «Голосом французского сопротивления» называли во Франции в годы второй мировой войны последнего отпрыска таганрогского семейства. Анна Юрьевна Бетулинская-Марли сама сочиняла и пела свои песни. А во Францию она попала из Германии, куда спасаясь от «революционного возмездия» с двумя малолетними детьми эмигрировала ее мать – Мария Михайловна Бетулинская, урожденная Алфераки. К слову сказать, дата рождения ее дочери Анны близка с датой смерти Ахиллеса Алфераки – словно от него приняла его творческую эстафету, оказавшись личностью столь же незаурядной и многогранной: она проявила себя как балерина, киноактриса, композитор, поэт, певица и даже, выражаясь языком современным, как топ-модель, побеждая в конкурсах красоты. И, в соответствии с фамильной традицией, Анна Юрьевна, как ее знаменитые предки, неизбывно предана своему Дому – в расширительном смысле, поскольку фамильный дворец видела она только на фотографиях, а сама родилась в революционном Петрограде (в царском Санкт-Петербурге, ее отец Юрий Бетулинский служил в Государственном совете). Не случайно с такой тщательностью собирала она семейные реликвии для передачи нашему таганрогскому музею, словно перебрасывая незримый мост к родному порогу.

Н. М.: Но вот экспонаты «добрались» до Таганрога – чем дополнили они семейную экспозицию Алфераки, как «зазвучали» в ней?

Г. К.: Оставив в стороне изящное саше, костяной нож для разрезания бумаг, остановим внимание на скромном коричневом портфеле. Он «рассказал» нам короткую, но увлекательную историю о том, как маленькая Анна с этим портфелем посещала уроки композиции, которые давал ей сам С. С. Прокофьев – эмигрантская судьба занесла тогда обоих на юг Франции!

Н. М.: О чем же, в таком случае, может «поведать» фотография юной девушки на пуантах?

Г. К.: Об уроках балетного мастерства, которые Анна Марли еще совсем юной брала у звезд русского балета – Юлии Седовой и Матильды Кшесинской.

Н. М.: Надо ли специально объяснять посетителям музея, какое музыкальное «сияние» вокруг себя рассеивают такие экспонаты? К примеру, кто-то рассматривая фотографию Анны Марли, «расслышит» в своей памяти простой балетный экзерсис, у кого-то другого тот час в сознании начнет «отзвучивать» изящный вальс из «Копеллии» или упругие ритмы па-де-де из «Дон Кихота». Во всяком случае, в подобном решении музейных экспозиций просматривается большое доверие музейных работников своим посетителям, прямая апелляция к их обширному музыкальному багажу и слушательскому опыту. Итак, в своем повествовании мы последовательно освоили две ступени «музейного музицирования» – на конкретном историческом уровне и образно-ассоциативном. А теперь взойдем на третью – эмпирическую ступень…

III. Музыка в музее, или Возвращение Адольфа Бродского

Н. М.: И все-таки вслушаемся в это однокоренное родство двух слов: «Музыка-Музей». Как отсвечивает, отзванивает одно в другом, плавно перетекая друг в друга. Но разве нет между ними врожденного противоречия? Музыка призвана звучать, музей – молчать, околдовывая строгой почтительной тишиной, безмолвным преклонением перед прошлым, но само оно, с музейных стендов обращенное к потомкам, разве не стремится «разомкнуть уста»? И разве музыка не просится в музейные зал, с их великолепной эксклюзивной акустикой и нарядным, подчас театрализованным интерьером? Словом, должен был когда-нибудь наступить тот момент, когда живая музыка вновь наполнила стены Дворца Алфераки?

Г. К.: Да, должен был, и он наступил. В сентябре 1995 музей открылся вновь после реконструкции, которая проходила с декабря 1989. Сколько отчаянного мужества, бесконечной самоотверженности, чтобы решиться на такой шаг, понадобилось генеральному директору Таганрогского литературного историко-архитектурного музея-заповедника

Евгении Петровне Коноплевой. И это притом, что она является в реальности «хозяйкой семи крыш», как именуют ее в музейном обиходе – под ее началом в единый комплекс объединены семь филиалов, в их числе – историко-краеведческий музей. Сегодня она с тактом, рожденным мудростью, говорит о том, что, по-видимому, ее предшественники руководствовались необходимостью и самыми лучшими побуждениями, когда в 1968 решились разделить 9-метровую вертикаль дворца 70-сантиметровыми бетонными перекрытиями по всему периметру, образовав два этажа, получив полезные площади для новых экспозиций…

В 1995 Дворец возвращался к первоначальному облику. Парадный зал вновь превращался в уникальное акустическое пространство, готовое наполниться звуками. А ровно за три года до этого в городе возник камерный оркестр, для которого Дворец был призван стать творческой колыбелью. И в благословенных стенах предстояло возродиться давним традициям музицирования, у истоков которых стоял, конечно же, Ахиллес Алфераки. Но путеводной звездой для создателя оркестра Александра Гуревича стал образ другого музыканта – тоже таганрожца – Адольфа Бродского…

Н. М.: Но Адольф Бродский (1851, Таганрог – 1929, Манчестер), был связан с Таганрогом только датой своего рождения. Этому выдающемуся скрипачу дирижеру предстояло стать гражданином мира: в 1891–94 годы. Он работал концертмейстером Нью-Йоркского симфонического оркестра, в 1895 – Халле-оркестра в Манчестере. Идя по его творческому следу, Александр Гуревич сполна оценил размах его организаторской деятельности: Адольфом Бродским были основаны струнные квартеты в Лейпциге и Манчестере. Педагогической работой Адольф Давидович занимался в Московской и Лейпцигской консерваториях, с 1895 года – в Королевском музыкальном колледже Манчестера. Но талантливый музыкант не просто перемещался по планете – он завязывал тесные творческие и личные контакты с музыкантами мира: среди друзей Бродского были Брамс, Григ, Чайковский, который, кстати, перепосвятил ему свой скрипичный концерт, первоначально посвященный Леопольду Ауэру.

Г. К.: В 1991 году Александр Николаевич Гуревич увлекся идеей создания музыкального общества имени Адольфа Бродского, сплотил музыкантов, которых притягивала возможность реализовать свой профессиональный потенциал в совместном музицировании. Энтузиазм дал невиданные всходы, и уже в 1992 году коллектив получил статус муниципального.

Н. М.: Но, становясь на ноги, оркестр, конечно, стремился к обретению собственной концертной площадки?

Г. К.: Конечно. Но и обретя ее, он не замыкался в рамках определенного творческого пространства: он участвовал в Международном фестивале современной музыки в Ростове, выступал на фестивале и чеховских конференциях в Ялте и Таганроге, выезжал на гастроли в Севастополь и Туапсе, познакомил со своим искусством немецкую публику в г. Люденшайде, стал участником Рождественских и Пасхальных вечеров в городском театре им. А. П. Чехова и Литературном музее «Гимназия» (здесь тоже достаточно часто проходят концерты и встречи). Но тогда, в 1995 оркестру предстояло не просто попасть в музей, а совпасть с ним в своем духовном настрое.

Н. М.: И степень совпадения удивительна. Конечно, оркестр может и должен звучать и на других сценических площадках, но не может не звучать на этой. И репертуар оркестра служит доказательством этого решительного вывода.

Г. К.: Ну вот, скажем, фа-мажорная симфония Джованни Баттиста Саммартини. В чем заключается «прекраснорасположенность» этой музыки к исполнению в концертном музейно-дворцовом пространстве?

Н. М.: Да это же музыка дворцового этикета, к тому же эта симфония словно «на глазах у изумленной публики» прорывается сквозь скорлупу «жанрового яйца» старинной сюиты, и автора симфонии Саммартини – директора герцогской капеллы в Милане, современника Боккерини и Моцарта не случайно называли создателем «предклассической симфонии», а эта историческая разновидность жанра как нельзя лучше отвечает характеру звучания камерного оркестра.

Г. К.: Но не всегда камерный оркестр звучит так уж камерно!

Н. М.: Конечно, и вот тогда дополняющая, усиливающая роль этой «дворцовой» акустики для него очень важна, ведь ряд сочинений, к которым обращается коллектив – Серенада для струнного оркестра П. И. Чайковского, например, – требует большей полноты звучания.

Г. К.: Но есть в программах оркестра настоящие стилевые загадки – например, сюита Ж. Ф. Рамо «Галантная Индия». К какой жанровой области ее отнести? Что тут за «сундук с секретом»?

Н. М.: Но этот сундучок, или ларчик, открывается просто: Рамо с легкой руки своего мецената А. де Ла Пуплиньера увлекшись жанром «оперы-балета», музыку свою наполнял театральной интригой, и даже танцы, выходившей из моды сюиты превращал в лирические поэмы. А можно ли подыскать для исполнения этого маленького шедевра – очаровательной, шаловливой сюиты – более театрализованное пространство, чем парадный зал таганрогского дворца – едва ступив под его своды, слушатель уже вовлечен в ролевую игру, не так ли?

Н. М.: Да, играть так играть! И постановка мелодрамы Евстигнея Фомина «Орфей» стало удивительным явлением, сочетающим в себе форму и пространство, для которых они были созданы.

Г. К.: И не удивительно, последняя четверть XVIII века – эпоха Екатерины II – время возрождения Таганрога. В 1792 году Евстигней Ипатович Фомин (1711–1800) создает мелодраму «Орфей» – произведение удивительной эмоциональной силы, глубины, исполненное страстных мечтаний и порывов. Произведение, в котором органично сочетаются динамизм музыкальной драматургии, порывистость танца и выразительность звучащего слова. И, надо сказать, Александр Николаевич Гуревич в этой работе соединил мастерство дирижера с талантом режиссера-постановщика, удачно выстроил не только музыкальные части, но и мизансцены.

А премьера «Орфея» в Таганроге прошла в духе времени создания произведения, как будто это было не во Дворце Алфераки, а в самом Зимнем, в присутствии императрицы. В этом и заключался один из замыслов, поставленных оркестром и музеем: воссоздать не только произведение, но и дух, и атмосферу, при которых оно исполнялось. Это, на мой взгляд, удалось в полной мере.

Н. М.: Но это требует не только участия артистов камерного оркестра!?

Г. К.: Конечно, во-первых, даже состав самого оркестра был доведен до малого симфонического. Здесь маэстро Гуревич привлек значительную группу духовых исполнителей, солистов Областной филармонии. В постановке принял участие также мужской состав Таганрогского муниципального камерного хора «Лик» под руководством А. Логинова, и театр танца «Вдохновение» под управлением заслуженного работника культуры Т. Шабло. А две драматические роли Эвридики и Орфея исполнили солистка оркестра Светлана Лакиза и актер молодежного театра под руководством Н. Малы-

Н. М.: Но Светлана Лакиза обладает прекрасным голосом, а в «Орфее» сольной голосовой партии нет?

Г. К.: Вот именно. Светлана Лакиза, Гаяне Джаникян, Эдуард Захарьян, Мария Горелова известны таганрожцам своими великолепными голосами. А здесь Светлана Лакиза выступает как драматическая актриса, потому что одной из сверхзадач, поставленных А. Н. Гуревичем, – необходимо было подобрать двух драматических актеров, прекрасно чувствующих и знающих музыкальную основу.

Н. М.: И это ему удалось.

Г. К.: Но это – музыка Дворца. А как же тогда быть с музыкой современной, которая полноправно входит в репертуар оркестра, включая Простую Симфонию Бриттена, Камерную симфонию Ходоша. И, как, к примеру, Трио-соната Шнитке может соседствовать с «Музыкой на воде» Генделя, с сюитой Перселла?

Н. М.: Что ж, соседство получается мирным, ведь многие опусы, к которым обращается камерный оркестр А. Гуревича, созданные в XX и даже XXI веке, пронизаны идеей стилевого диалога – это относится к сюите Грига из времен Хольдберга, к оркестровым миниатюрам Андриссена и Свенсена. Ну а само музейное пространство при всей изначальной «молчаливости», отнюдь не монологично. Суть музейного дела и заключена в выстраивании диалога между настоящим и прошлым для того, чтобы разглядеть будущее.

Итак, музей и музыка рождены друг для друга, разве не так?

Г. К.: Так, конечно, но музей не должен превращаться в филармонию, и музыканты не могут просто утилитарно использовать «занимать» музейное пространство. Вот и мы, открыв музей после реставрации, в первый год переживали период музыкальной эйфории. Концерты оркестра проходили с не музейной частотой… А это не соответствовало музейной специфике. В настоящее время концерты стали проходить реже и чередоваться с другими мероприятиями: праздниками, конференциями, встречами, фестивалями…

Ведь музей – это, прежде всего, перекресток общественных отношений. Выступления оркестра чередуются с выступлениями и других коллективов: муниципального камерного хора «Лик» (рук. А. Логинов), муниципального ансамбля «Диво» (рук. С. Пико), народного хора русской песни под управлением В. Богатова. В Двухсветном зале демонстрировали свое искусство

артисты Ростовской филармонии: муниципальный ансамбль «Каприччио» (рук. М. Черных), самобытный дуэт «Баркарола», дуэт «Шантрель» и др. В музее многие годы работали абонементы, проводимые муниципальным камерным оркестром г. Таганрога, для ведения которых приглашались такие известные музыковеды как А. Селицкий; музыкальный лекторий «Музыка вне возраста» (автор и ведущая Н. Мещерякова). Большой популярностью у учителей и учащихся Таганрога пользуются тематические вечера: «Чехов и Чайковский», «Бунин и Рахманинов», «Стиль в архитектуре, живописи, музыке» и т. д. А все рождественские утренники, праздники Масленицы, «Осенние посиделки» не проводятся без привлечения музыкантов. Кто-то сказал, что человек, чтобы понять эпоху должен ее Увидеть, Услышать и Прикоснуться – и все это возможно в музее!!!

Н. М.: Вот так, вживаясь в музейное пространство, музыка трепетная, вибрирующая непрерывной пульсацией, становится светлой и радостной душой, царящей в этом Доме, в этом Храме Любви и Красоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азовский вестник. 1871, 21 марта. № 39.
2. Азовский вестник. 1873, 26 июля. № 59.
3. Азовский вестник. 1874, 18 августа. № 20.
4. Азовский вестник. 1875, 1 января. № 1.
5. *Артюшкина Т.* Становление социалистической экономики в Таганроге. Изд. 2. Ростов н/Д, 2003.
6. *Артюшкина Т.* Судьба музыканта и его время. ТГЛИАМЗ. Научный архив.
7. *Греков А.* Среди донских обывателей (Новочеркасск – Ростов – Таганрог – Нахичевань). Областные очерки и параллели. Ростов н/Д, 1894.
8. *Коноплева Е.* Таганрог в эпоху Александра I // Энциклопедия Таганрога. Изд. 2. Ростов н/Д, 2003.
9. *Крупницкая Г.* Таганрог в период правления Екатерины Великой. 1762–1796 // Энциклопедия Таганрога. Изд. 2. Ростов н/Д, 2003.
10. Личный архив О. И. Гировской (г. Таганрог). Гировский Е. Ф. Из истории музыкальной культуры города Таганрога. Машинопись. ТГЛИАМЗ ф. 8.
11. *М. Л.* Концерт в пользу бедных учеников Таганрогской мужской гимназии // Азовский вестник. 1871, 28 февраля. № 25.
12. *Мещерякова Н.* Музыкальная жизнь дореволюционного Таганрога в зеркале местной прессы (70-е годы XIX века) // Культура Донского края. Страницы истории: Сб. науч. трудов. Ростов н/Д, 1993.
13. *Мещерякова Н.* Музыкальная культура Дона и Приазовья в зеркале местной прессы (1870–1917). Дис. … канд. искусствоведения. Л, 1988.
14. Очерки Таганрогского театра с 1827 по 1927 год / Сост. В. Ф. Третьяков. Таганрог, 1927.
15. ТГЛИАМЗ. Ф. 7, оп. 4. д. 2687. Филевский П. П. На берегах Тамаринды. Краеведческий эпизод по документам, рассказам и воспоминаниям.
16. ТГЛИАМЗ. Ф. 12, д. 314/89. Карпун П. Д. Культура дореволюционного Таганрога.
17. *Филевский А.* История города Таганрога. М., 1896.
18. *Филиппенко А.* Первая демонстрация рабочих Таганрога. История, 1926.
19. *Цымбал А.* Греки Таганрога // Энциклопедия Таганрога. Изд. 2. Ростов н/Д, 2003.
20. Энциклопедия Таганрога. Изд. 2. Ростов н/Д, 2003.

А. Вальченко

ИЗ ИСТОРИИ ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ В ТАГАНРОГЕ (1825–1862)

Немногочисленные исследования о музыкальной жизни дореволюционного Таганрога позволяют с уверенностью сказать, что творческая биография города включает замечательные страницы. Однако приходится признать, что эти работы далеко не полностью воссоздают культурный облик южного портового города начала XIX века. Именно поэтому такой необычайный факт его истории, как существование придворной певческой капеллы остался незамеченным современными историками.

Общеизвестно, что императорский дом благоволил к Таганрогу со времени его основания, чему способствовали объективные причины политического и экономического характера. Время же правления Александра I позволило южнороссийскому торговому городу не только подняться на новую ступень во всех сферах жизни, но и запомниться потомкам в качестве резиденции российского государя.

Обустройством своего дворца в Таганроге император занимался лично и с удовольствием[1]. Дом отличали простота и уют. Двор, привезенный из столицы, состоял всего из нескольких фрейлин. Содержание царской резиденции исполнялось гражданами Таганрога. Первоначально небольшая церковь была устроена императором Александром I в одной из центральных комнат дворца [1, *161*]. Убранство домовой церкви было скромным, как и жизнь венценосной четы в Таганроге. Богослужение в ней совершали церковнослужители и певчие Успенского собора, даже царским духовником был протоиерей того же храма о. Алексей Федотов [4, *139*] По приглашению императорской семьи домовую церковь посещали некоторые уважаемые граждане города[2]. В ней отпевали усопшего Александра I до перенесения останков в Греческий монастырь. Здесь же, до своего отъезда из города, находила утешение вдовствующая императрица. Со временем, по ее желанию церковь была переведена в рабочий кабинет Александра I, где стояла кровать на которой скончался государь, а в октябре 1826 года из Санкт-Петербурга фельдъегерем Миллером была доставлена в Таганрог «придворная походная церковь со всею принадлежностью». Все вещи по описи приняли градоначальник, смотритель дворца М. И. Лугавский и *придворный* протоиерей о. Алексей Федотов. 14 октября 1826 года церковь освятили во имя Воздвижения св. Креста, и с этого же времени в ней начато священнодействие[3].

Разнообразные документы этого периода – справки, рапорты, финансовые отчеты (о жалованных смотрителю и трем низшим служителям деньгах, о текущем ремонте дворца, отоплении, освещении и др.) указывают на то, что смерть царской четы не оборвала заботы об императорской резиденции со стороны правительства. Более того, солидный архивный фонд Александровского (в то время – Елизаветинского) дворца позволяет утверждать, что отношение власти к последнему местопребыванию венценосных особ было серьезным.

Таганрогский высочайший дворец и его служители находились в ведении Министерства императорского двора. Смотрителю – титулярному советнику Максиму Ивановичу Лугавскому – было предписано «сколь возможно сохранить Дворец императорский… в таком виде, как я его принял на весьма долгое время»[4]. Министр двора князь П. М. Волконский требовал доносить о его благосостоянии 4 раза в год (поквартально)[5]. В случае ремонта дворца или замены вещей требовалось «чтобы исправление было произведено совершенно по-прежнему»[6]. Дворец как резиденцию императора охранял почетный караул лейб-гвардии Казачьего его императорского величества полка, который не был снят ни после смерти Александра, ни после отъезда императрицы из города.

Первое свидетельство о существовании хора певчих при Дворцовой церкви обнаруживаем в делах 1827 года[7]. Однако осмелимся предположить, что история придворной певческой капеллы г. Таганрога берет начало в 1825 году. Отсутствие документальных подтверждений объясняется, прежде

[1] Подробно об этом [4; 3, *62–72*].

[2] Государственный архив Ростовской области (в дальнейшем ГАРО). Ф. 578. Оп. 1. Л. 60.

[3] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 1. Л. 21.

[4] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 7. Л. 149.

[5] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 1. Л. 7.

[6] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 129. Л. 24.

[7] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 9. Л. 18.

всего, тем, что первоначально церковь состояла в ведении Екатеринославской епархии, причем «приходом и расходом занимался дворцовой церкви протоиерей Федотов, каковой отчетности… не отдавал никому… начиная с 1826 года по 1 сентября 1838 года, ибо с сего числа расход, как прежде певческий, а ныне и церковный, по распоряжению г. министра императорского двора возглавил я (М. И. Лугавский. – *А. В.*)»[8].

Все дела певческого хора до 1837 года находились в компетенции протоиерея Федотова[9]. Он как особа, отмеченная императорским званием, пользовался авторитетом у таганрогской знати и у многих из них был духовником. Вместе с псаломщиками дворцовой церкви часто выполнял требы в городе[10], поэтому ему не составляло труда находить певчих в церковный хор. Он же увольнял малолетних хористов «по спадении их с голоса», а также взрослых «за нерадение своей обязанности… и за неспособностью»[11]. Численность хора колебалась от 8 до 13 человек, переходивших частью из ремонтировавшегося в то время Успенского собора [4, *253*]. Сведений об их денежном вознаграждении не обнаружено; возможно, они содержались за счет церковных сумм. Занятия с певчими не были регулярными, проводил их либо сам протоиерей, либо псаломщик Степан Левицкий. Репертуар придворного хора, скорее всего, соответствовал принятому в то время в городских церквах.

Культура церковного пения в Таганроге имела свои традиции. Так как значительную часть населения города составляли греки (как и итальянцы), то по их приглашению для служения в церквах приезжали священники и дьяки из Константинополя. В некоторых храмах богослужения совершались на греческом и русском языках. В греческой церкви Святых царей Константина и Елены «некогда была певческая школа, помещавшаяся в соседнем имении, принадлежащем церкви… многие певчие и регенты таганрогских церковных хоров обучались там церковному пению» [4, *258*].

Свидетельства современников указывают на участие дворцовых певчих 11 октября 1831 года в церемониале открытия памятника Александру I в Таганроге [4, *150*], что позволило им обратить на себя более пристальное внимание властей. Видимо, одеяние хористов не удовлетворяло высоким требованиям, предъявляемым к служащим придворного храма: по личному приказанию градоначальника от 1832 года за № 3754, черное траурное сукно дворцовой залы было роздано «для платья: на сюртуки и брюки 12 певчим всего 64 ¼ аршина»[12].

Таганрогский градоначальник Отто Романович Пфейлицер-Франк сохранность императорской резиденции воспринимал как личную обязанность; благодаря его непосредственному контролю и сам дворец, и придворная церковь содержались в хорошем состоянии. Барон Франк был не только исполнителем распоряжений министра двора, а зачастую сам принимал безотлагательные решения по разным вопросам, касающимся улучшения дворцовой жизни. Так, с разрешения в протоиерея Федотова дворцовую церковь начали посещать люди разных сословий «без разбора», на что 16 августа 1832 года последовало предписание градоначальника за № 3190 «наблюсти впредь, чтобы одни только почтеннейшие здешние граждане имели свободный ход в дворцовую церковь во время отправления богослужения»[13].

Заботы правительства не только о дворце, но и о придворных певчих высочайшей церкви стали регулярными начиная с 1833 года. С этого времени по велению императора Николая I предписано выделять 660 руб. на их одежду и обувь (на три года), а от казны назначено было 2920 руб. в год на содержание хора [4, *150*]. Все певчие «по части благочиния» подчинялись смотрителю дворца, а жалованье получали непосредственно в кабинете градоначальника[14].

Такие перемены оказали положительное влияние на хор таганрогского высочайшего дворца. Судя по документам, первый комплект обязательной формы состоял из сюртука – «платья… по образцу и на манер черкесского одеяния», а также жилета, шинели и брюк[15]. Одежда изготовлялась из темно-зеленого фабричного сукна, покупавшегося смотрителем в Новочеркасске[16]. Части костюма

[8] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 14. Л. 19, 19 об.

[9] Протоиерей Федотов замечательная фигура Александровского дворца. Будучи духовником императора, отличался неуживчивым, независимым и скандальным характером, резкостью суждений; в любое время мог оставить службу, отказаться от причастия или крещения. Его побаивались и священно и церковнослужители других градских церквей. В документах упоминается об открытой войне между ним и смотрителем дворца, есть упоминания и о притеснении певчих. В 1862 году он конфликтует, правда, справедливо, даже с градоначальником Таганрога.

[10] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 7. Л. 23 об.

[11] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 11. Л. 13.

[12] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 7. Л. 13.

[13] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 7 Л. 43. Эта вынужденная мера была принята на основании донесения архитектора Македонского о непрочности полов в Дворцовой зале и самой церкви.

[14] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 9. Л. 59.

[15] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 9. Л. 29, 29 об.

[16] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 12. Л. 18.

были украшены желтой шелковой тесьмой «окрашенной орлами», указывающей на принадлежность к государственной службе, или галуном. Костюмы обновлялись каждые три года, покрой соответствовал «образцу высочайшего двора», в дополнение к жилетам шились галстуки и манишки. Цвет одежды певчих не был постоянным: в разное время костюмы были темно-зелеными, темно-синими, черными[17]. Певчим выдавали на три года по две пары лаковых сапог немецкого образца. По истечении срока ношения костюма, в поощрение за службу, каждый певчий забирал костюм себе в пользование[18]. Сначала одежда шилась лишь для восьми штатных певчих, но со временем (при регенте П. Федотове) в костюм одевали 12–13 человек, в том числе кандидатов. Во всяком случае, внешний вид певчих таганрогского высочайшего дворца был приведен в соответствие с их статусом.

В это же время таганрогский градоначальник озаботился качеством пения в придворном храме, справедливо полагая, что налаженный быт певчих приведет к улучшению профессионального уровня капеллы. В первую очередь была приведена в порядок певческая комната для репетиций, которая находилась в нижнем полуэтаже дворца близ караульного помещения казаков. Ассигновались дополнительные средства на ее освещение и отопление в зимнее время[19]. Не оставались без внимания и материальные затруднения хористов, в большинстве своем «семейных и бедных людей»[20]: им нередко выдавались дополнительные «пособия»[21]. С 1837 года в целях стимулирования певчих к трудолюбию и в соответствии с практикой, принятой в Петербургской певческой капелле, жалованье распределялось «смотря по усердию каждого». Соответственно, двум басам и двум тенорам полагалось от 300 до 350 руб., четырем мальчикам – до 150 руб. каждому, «о каковом назначении поименно кому, должен я …представить именной регистр»[22]. Была заведена шнуровая книга, в которой каждый певчий расписывался в его получении. Жалованье регента составляло 800 руб. в год.

Однако, несмотря на положительные изменения в быту певчих, заведование художественной частью до 1837 года по прежнему оставалось делом придворного протоиерея Федотова. Состав хора был непостоянным и по объективным причинам из-за «спадения с голосов» малых певчих, и из-за конфликтов взрослых хористов с протоиереем. Частая смена участников отражалась в первую очередь на художественной стороне, поэтому существенных преобразований в певческой части не произошло: в это время хор особо не выделялся среди других.

Как известно, посещение провинции высочайшими особами оказывает на нее положительное воздействие. Подготовка к встрече наследника Российского престола Александра II в 1837 года в Таганроге, привнесла необходимое обновление в художественную жизнь придворной капеллы. 11 апреля 1837 года по велению императора «хор певчих церкви Таганрогского высочайшего Дворца поручен заведыванию местному гражданскому начальству с предоставлением оному приискать регента для обучения певчих». Значительно повлиял на улучшение придворного хора контракт, заключенный 15 июня 1837 года с таганрогским греческим мещанином Федором Леонтьевичем Рениери (Риньери) «о поручении ему должности регента в хоре певчих церкви Таганрогского высочайшего Дворца»[23].

По условиям контракта, регент в течение четырех лет «ни в коем случае не оставлял должности самопроизвольно», его же могли уволить без объяснения причин. Хор должен был состоять из восьми певчих (не считая регента) и одного или двух кандидатов-мальчиков, «которые на случай спадения голосов штатных дискантов и альтов, могли бы тотчас заменить их». Ф. Рениери обязывался сформировать хор «в самом непродолжительном времени из лучших голосов, совершенно обученных нотному церковному пению, установленному правительством для придворных церквей»[24]. Насколько позволяла основная должность, в хоре участвовали оба псаломщика придворной церкви. Регент собирал для «учения» пению хористов и псаломщиков еженедельно по средам, пятницам и субботам.

В «особом одеянии», певчие являлись «к обедне в праздничные и торжественные дни ровно в 9 часов утра, а в прочие дни – в 8 часов утра же, к вечерне же накануне каждого праздника ровно в 5 часов пополудни». Важнейшей заботой регента было

[17] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 129. Л. 53. Придворная певческая капелла в Санкт-Петербурге имела другое парадное одеяние для особо торжественных случаев – кафтан темно-вишневого бархата с золотым шитьем, а для повседневной службы кафтан и штаны зеленого сукна [6, *446*].

[18] Такая же форма поощрения певчих была и в придворной певческой капелле в Петербурге.

[19] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 9. Л. 65.

[20] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 124. Л. 65.

[21] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 9. Л. 27.

[22] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 12. Л. 26 об.

[23] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 12. Л. 25.

[24] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Л. 25 об.

благолепие *праздничной* службы, нередко посещаемой именитыми особами, вследствие чего для отдельных певчих допускались некоторые снисхождения, например во время холодных зим мальчиков – дишкантов и альтов – «не употребляли на службу в простые дни… дабы предохранить их от расстройства здоровья, то есть чтобы не более *четырех голосов* (курсив мой. – *А. В.*) в будничные дни служили»[25]. Псаломщики заранее предупреждали регента о том, что следует по церковному уставу петь на заутрене и обедне каждого праздника и прочих служебных дней «для неупустительности со стороны хора всего того исполнения»[26]. Репертуар был составлен в соответствии с придворной службой и на основе «нотных книг, высланных из придворной певческой капеллы»[27].

С 1839 года певчих в хор набирали по контракту. В нем оговаривалось, что отказать от должности каждому могли в случаях потери голоса, за «непримерное поведение и нестарание в должности». Придворным певчим мог стать далеко не каждый: среди обязательных требований к хористам указаны совершенное знание нотной церковной грамоты и прекрасные вокальные данные. Понятным в связи с этим становится длительная переписка таганрогского градоначальника с думой губернского г. Орла об орловском мещанине Матвее Иевлеве сыне Плотникове, состоящем певчим при таганрогской высочайшей церкви. «Как оный при дворце ныне нужен, я осмеливаюсь просить… выслать годовой паспорт, с тем, что если за Плотниковым состоят какие казенные недоимки, то из жалованья будут высланы»[28].

Среди участников хора в разное время были казаки, мещане (в том числе греческие), крестьяне, солдатские дети, лица духовного звания – выходцы из южных губерний России и Украины – Харькова, Орла, Воронежа, Полтавы, Ростова, самого Таганрога и его предместий (с. Троицкого, ст-цы Ново-Николаевской и др.). Как видим, сословие не имело определяющего значения при приеме певчих в капеллу, а отсутствие вида на жительство в Таганроге не могло помешать заинтересованным лицам решить проблему паспорта для нужных капелле голосов. Обязательным было наличие таланта, вокально-хоровых навыков, а также примерное поведение, сведения о котором предоставлялись, при необходимости, полицейским ведомством.

По мнению таганрогского градоначальника старания регента Федора Рениери оказались недостаточными для продолжения службы, и по истечении контракта, 16 июня 1841 года, он был уволен с формулировкой «не считаю нужным более иметь его в этой должности»[29]. Возможно, одной из причин увольнения явилось невыполнение некоторых условий контракта о подготовке смены малолетним певчим.

Образовавшаяся вакансия вскоре была занята Петром Леонтьевым Кривоносовым – острогожским купцом 3 гильдии воронежского губернского г. Богучара. Условия контракта дополнились некоторыми уточнениями, не меняя его сути в целом.

Имея значительный опыт работы в хорах донских помещиков, регент П. Кривоносов[30] в первую очередь решил материальные затруднения участников, пересмотрев в сторону увеличения жалованье солистов партий. Следующим этапом стало решение творческих проблем, вызванных в первую очередь «упадением с голосов» малолетних певчих. Дополнительно к основному штату «дабы не расстроилась придворная певческая» были допущены «к учению» трое мальчиков, «приготовляемые на случай могущих испортиться голосов, с тем, чтобы они могли заменить штатные вакансии»[31].

Активизация работы по отбору желающих петь в придворном хоре, очевидно, была вызвана недовольством П. Кривоносова взрослыми певчими, многие из которых, по его мнению, были «совершенно не способны к пению в хоре», или «не имели голоса и слуха»[32]. Придирчивость регента к хористам привела к массовым увольнениям. В 1843 году по его просьбе заменили «оказавшихся неспособными к пению по случаю спадения с голосов и лишения слуха» новыми приисканными для хора. Таким образом, был полностью обновлен состав капеллы, что, возможно, временно повлияло на качество хорового исполнения. Барон Франк, внимательно следивший за успехами капеллы, уволил регента Кривоносова почти на год ранее окончания срока контракта[33]. Смотрителя обязали «озаботиться приисканием на место Кривоносова дру-

[25] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 14. Л. 22, 22 об.
[26] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 12. Д. 27 об.
[27] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 12. Л. 27 об.
[28] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 13. Л. 7.

[29] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 18. Л. 2.
[30] Подробнее о нем [4, *37–38*].
[31] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 18. Л. 9, 9 об.
[32] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 21. Л. 7.
[33] Любопытно, что П. Кривоносов не растерялся, а в том же году предложил свою кандидатуру на должность капельмейстера Кубанского войскового музыкантского хора.

го, желающего и способного к занятию должности регента дворцовой церкви»[34].

Возросшим требованиям барона О. Франка к регенту капеллы мог удовлетворить только получивший серьезное образование: имеющий хорошую вокально-хоровую подготовку, навыки управления хором и владеющий методикой обучения пению. Именно поэтому выбор пал на выпускника Екатеринославской духовной семинарии Петра Львова сына Федотова, заступившего 21 ноября 1843 года заступил в должность регента придворной певческой капеллы г. Таганрога[35].

Работа предыдущих руководителей была настолько посредственной, что срок действия нового контракта был сокращен до двух лет. При этом заметно возросли права регента: в случае болезни или домашних обстоятельств он мог уволиться, найдя себе замену в течение 2 месяцев со дня подачи просьбы. Состав хора – 8 человек – оставался прежним, но теперь наличие двух-трех кандидатов-мальчиков при хоре вменялось в обязанность регента.

Регент Федотов возглавил капеллу не в лучшее время: состав ее был непостоянным, нотная библиотека износилась и устарела.

Новый регент – единственный, кто сразу понял, что певчие высочайшего дворца не просто хор домовой церкви, а именно *придворная* капелла. На этом строилась его дальнейшая политика руководства таким коллективом

Приняв просьбу градоначальника «об усовершенствовании здешней придворной певческой капеллы»[36] как руководство к действию, Петр Федотов занялся приведением в порядок библиотеки. Из московского магазина Юлия Грессера были выписаны 35 четырехголосных концертов Бортнянского, «как употребительнейших при Дворцовых церквах и нужнейших для практики не совсем еще опытных певчих»[37]. Опись свидетельствует как о вкусах регента, так и определенном мастерстве хора. Это «мелкие пьесы Бортнянского в 16 номерах, переложения протоиерея Турчанинова – две книги – вторая и третья, и литургия Давыдова; употребительные при дворе также четыре Херувимские песни новейшего сочинения»[38]. В дополнение к заказанным, были присланы три Херувимские Варламова. Любопытно, что регент Петр Федотов и сам имел склонность к сочинительству и зачастую посылал свои собственные сочинения издателю, для напечатания[39].

Общение с частным издательством не всегда было удобным, поэтому регент списался с библиотекарем Петербургской капеллы Рыбаковым, регулярно обновлявшим нотную библиотеку дворца в Таганроге. Так, в 1848 году для пения в Таганрогской дворцовой церкви были присланы духовно-музыкальные сочинения[40]. Высылались ноты обязательных для придворной церкви песнопений и каталог «духовным пьесам, употребляемым при высочайшем дворе»[41]. Полученные «партитурные книги» расписывались на четыре голоса «порознь» уже в Таганроге, местными переписчиками. Например, в 1851 году «бессрочноотпускным квартирмейстером» Петром Мальцовым были расписаны «Литургия со всеми принадлежностями на весь круглый год, положенными по церковному уставу, и каноны: как осьмигласников, так и на все двунадесятые праздники» за 9 руб. 50 коп. серебром.

Совершенствуя знания, приобретенные в семинарии, регент изучал издаваемую литературу по пению, интересовался современным состоянием и проблемами хоровых коллективов. Среди выписываемых им нот встречаем и работы методического характера[42].

Молодой регент занимался поисками «приличных» голосов в хор «и приучал к Дворцовому церковному пению неопытные голоса»[43]. Занятия П. Федотова с хористами не ограничивались лишь разучиванием партий произведений, необ-

---

[34] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 49. Л. 13.
[35] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 49. Л. 17.
[36] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 67. Л. 10.
[37] Там же.
[38] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 73. Л. 10.

[39] Музыкальный магазин Ю. Грессера на Кузнецком мосту, в доме Суровщикова в Москве. Бортнянского концерты 10 номеров (32 руб. 50 коп); Бортнянского концерты 35 номеров (50 руб.); Варламова 3-и Херувимские (14 руб.); Турчанинова 2-е книги (18 руб.); Федотова Херувимские (4 руб.)

[40] Обиход (10 руб. серебром); Ирмологий (5 руб. серебром); партитура мелких пьес и партии их (12 руб.); партии 4-х голосных концертов (10 руб.); восемь трио (2 руб. 30 коп.).

[41] В 1853 году были присланы: партии Обихода (8 руб.); Греческие Воскресные ирмосы (5 руб.); Воскресные утренние антифоны (2 руб.); Ирмологий Знаменного напева (4 руб.); Милость мира (50 коп.); Достойно есть ¹ 2 (50 коп.); Великопостные ирмосы (5 руб.); Взбранной Воеводе ¹ 2 (5 руб.) – ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 148. Л. 20.

[42] В мае 1857 года из придворной певческой капеллы выписаны «Октоих» (6 руб.); Ломакин «Метода пения с аккомпанементом фортепиано» (3 руб.); «Благослови, душе моя, Господи» для хора (50 коп.); «Благослови, душе моя, Господи» для басов и теноров (50 коп.); «Хвалите имя господне» (50 коп.); «Тебе одеющагося светом» (50 коп.); «Свете тихий» (30 коп.); ныне отпущаеши (30 коп.); «Свыше пророцы» и «Да возрадуется душа твоя» для полного хора (1 руб.); то же для басов, теноров и Архиерейское служение (1 руб.); книжка «О церковных певческих хорах» (1 руб.).

[43] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 98. Л. 8 об.

ходимых для службы в церкви. Каждая репетиция, особенно с младшими певчими, начиналась со специальных упражнений из сборников «Партии на разных ключах, принадлежащих к методе Ломакина», «Упражнения хорные для дискантов и альта или для двух теноров и баса» и др.[44] Для уроков были сделаны четыре пюпитра, «черная доска на треножнике для объяснения певчим музыкальных знаков», выписан из магазина Бернарда метроном[45]. К сожалению, не всегда усилия руководителя приводили к желаемым результатам. Зачастую, проучившись некоторое время, мальчик, еще не поступив в штат, по различным причинам уходил.

Увеличение числа желающих попасть в капеллу свидетельствуют о профессионализме регента, интересных занятиях. Постоянно совершенствуя хор, П. Федотов подбирал в капеллу не только новых дискантов и альтов, но обновлял партии теноров и басов. Так, уволив тенора капеллы Лазаря Ищенко, он «приискал способнейшего Алексея Прянишникова». Между тем, дело Алексея Прянишникова прошло несколько инстанций[46], прежде чем последнему разрешили поступить в штат[47]. Помогло лишь вмешательство бывшей владелицы Прянишниковых, помещицы Войска Донского Яновой.

В 1846 году контракт, заключенный с П. Федотовым продлили на следующие три года, добавив лишь одно предложение о внешнем виде хористов: «волосы на голове [должны быть] выстрижены и причесаны прилично»[48]. Из этого следует, что всем другим требованиям, предъявляемым к регенту придворного хора, он удовлетворял. В 1847 году позволено было для устранения волокиты и излишней переписки «договаривать и удалять людей для придворной певческой» смотрителю дворца[49].

Хорошая хоровая подготовка певчих была замечена жителями города и неожиданно принесла проблемы не только регенту П. Федотову, но и смотрителю таганрогского дворца. Благодаря стараниям старосты купца Гавриила Яншина, главный храм города – Успенский собор – переживал свой расцвет [4, *255*]. Как следствие, жалованье соборных певчих и условия их работы были намного выгоднее. Документы указывают, что именно эти причины вызвали проблемы в дворцовой капелле, означенные смотрителем дворца как «беспорядки». Некоторые певчие капеллы официально увольнялись, мотивируя уход личными обстоятельствами, другие «не давая знать о своем намерении» поступали в соборную церковь. За время с августа по октябрь 1847 года из придворного хора перешли в хор соборной церкви четыре человека.

Для немногочисленного состава придворной капеллы это была настоящая трагедия. Сам регент уже не справлялся с ситуацией, докладывая исполняющему должность градоначальника Броневскому, что «подобные обстоятельства ведут хор к расстройству, улучшение которого особенно зависит от постоянства певчих»[50]. По его требованию приказано уходящим «приискивать» на свое место замену, либо «выслуживать в хоре дворцовых певчих полный срок, назначенный в контракте, чтобы тем временем удобнее можно было приготовить на место» новых.

Конфликт между смотрителем дворца, регентом придворных певчих и старостой собора вышел на высочайший уровень. П. Федотов требует обязать старосту собора «обратить по-прежнему в придворный певческий хор» ушедших певчих и «воспретить на будущее время таковых без обоюдных соглашений принимать с одного места на другое, а тем более переманивать в свой хор». Для наведения порядка принят ряд мер. Во-первых, предписано старосте соборной церкви «прекратить подобное самовольство» и «возвратить [певчих] в придворную певческую капеллу, с отдачею их регенту на руки и впредь не принимать без особенного разрешения» самого градоначальника[51]. Во-вторых, смотрителем высочайшего дворца было высказано предложение «каждого певчего обязать подпискою на трехлетнее служение, буде не будет особой веской причины для увольнения»[52]. В третьих, сам регент написал отношение к старосте Успенского собора, в котором разъяснял причины «расстраивающие наш певческий хор».

П. Федотов лично следил за «перебежчиками», являясь на службу в собор, и докладывал о таковых начальству, которое принимало действенные меры. Любопытно, что ссора между руководством Успенского собора и дворца решалась не только на бумаге. Страсти накалились до такой

---

[44] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д176. Л. 17.
[45] Там же Л. 70 об.
[46] Это было связано с отсутствием документов в городском магистрате, думе и полиции «к какому сословию граждан принадлежит Яков Прянишников (отец Алексея. – *А. В.*) и какого поведения сын его Алексей».
[47] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 72. Л. 5.
[48] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 82. Л. 11, 11 об.
[49] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 98. Л. 1, 1 об.
[50] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 98. Л. 7.
[51] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 98. Л. 4.
[52] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 97. Л. 9 об.

степени, что смотритель Таганрогского императорского дворца подполковник Гришков, не обнаружив однажды некоторых певчих капеллы на месте и не разбираясь в причинах их отсутствия, в ярости явился в соборную церковь и «изволили в алтаре разнесть наших (Успенского собора. – *А. В.*) певчих»[53]. Перепуганный староста срочно отписал записку: «Я вас уведомляю, что в меня их (певчих. – *А. В.*) нет, я им отказал. Соборная церковь и без них обойдется, и не знаю наверно, певчих – сколько их у нас». Этот эпизод завершил конфликтную ситуацию между двумя церквами, и подобные случаи «переманивания» придворных певчих больше не повторялись.

В отличие от предыдущих руководителей, регент П. Федотов более дифференцированно подошел к материальному поощрению участников капеллы. Многочисленные книги на жалованье певчим дают основание утверждать, что отмечались даже малейшие заслуги хористов. Небольшие «премии», от 50 копеек до нескольких рублей в месяц постоянно фигурируют в ведомостях; бывали и случаи «наказания» за нерадивость, что тут же отражалось на жалованье. Решая творческие проблемы, руководитель хора, не забывал и о нуждах певчих, что позволяет судить о нем и как об отзывчивом человеке[54].

Во время его руководства придворной капеллой стали редкими увольнения певчих, выбывавших теперь лишь при утрате голоса, по болезни или смерти. Кандидатов в придворную капеллу было всегда больше, чем полагалось по штату, и при увольнении из хора не составляло труда заменить их другими «способными». Нисколько не умаляя заслуги регента, это можно объяснить и тем, что к этому времени в городе выросло число учебных заведений, в которых пение было одним из основных предметов. Работа регента П. Федотова была по достоинству оценена начальством и в 1849 года он получает чин Губернского секретаря.

Поиск малых певчих для капеллы, регулярные занятия с хористами, разучивание новых партий, решение текущих вопросов требовали больших усилий регента. Заменить же его во время вынужденных отлучек и вовсе было не кем. В помощь себе он назначает авторитетного, грамотного и толкового участника хора. Исполняя певческую должность в капелле в качестве тенора, Евстафий Бевенко оказался незаменимым и в роли помощника регента в течение ряда лет. Со временем, после расформирования капеллы в 1862 году, за 13-летнюю усердную службу Е. Бевенко был произведен в первый классный чин «дабы по потере голоса иметь право вступить в гражданскую службу и тем продолжить свое существование»[55]. Такая форма поощрения была обычной для придворных певчих петербургской капеллы, к сожалению, она не вошла в практику таганрогской, и этот случай лишь исключение.

Внутренняя жизнь капеллы приняла нужное русло, стала стабильной и упорядоченной. Печальное «разнообразие» внесли лишь военные действия, связанные с Крымской кампанией. Прекрасный вид на море – гордость Греческой улицы в мирное время, делал ее совершенно беззащитной перед английской флотилией во время войны. Поэтому особняки таганрогской элиты, а вместе с ними и Александровский дворец, наиболее пострадали при обстреле в 1855 году. Вошедший в историю факт продолжения службы во время попадания снаряда в Успенский собор, мог иметь место в любом храме города. Во всяком случае, служители высочайшего дворца «сохраняемого как драгоценная память о Благословенном императоре» не оставляли своих мест во время обстрелов и всеми силами пытались защищать императорскую резиденцию. Не прекращали своей деятельности в это время ни церковь дворца, ни его певческая капелла. По окончании войны некоторые из служащих были представлены к наградам[56]. Регент П. Федотов «за полезную и усердную службу при Дворце» был отмечен солидной денежной премией[57].

В 1857 году в соответствии с новым штатом заметно увеличилось жалованье регента и певчих[58], расширился и круг обязанностей П. Федотова. Ему поручено заведование всеми казенными денежными суммами, находящимися во дворце. Вероятнее всего, творческая натура и отсутствие опыта в ведении денежных дел сыграли с ним злую шутку. Проводимая в 1858 году во дворце ревизия не обнаружила необходимых записей «на приход искупленных материалов и вещей… на сумму 5 руб. 54 коп. серебром», рекомендуя «на будущее

[53] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 109. Л. 9.
[54] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 124. л. 65.
[55] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 214. Л. 40.
[56] Генерал-лейтенант Краснов ходатайствовал о награждении «некоторых лиц, в том числе и состоящих при Таганрогском высочайшем дворце, за оказанное ими усердие при защите в 1855 году г. Таганрога от неприятельского нападения» – ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 176. Л. 11, 11 об.
[57] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 171. Л. 8.
[58] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 178. Л. 6 об.

время не допускать подобных беспорядков»[59]. Обида регента, много лет «беспорочно» служившего во дворце и обвиненного в краже дворцового имущества, не позволила ему продолжить работу в капелле. Однако этот факт убеждает в высоких профессиональных и человеческих качествах П. Федотова. Беспокоясь о судьбе покидаемой им капеллы, он последний раз заказывает в Петербурге партию новых нот[60].

По случаю увольнения «вовсе от службы и предполагаемого им выезда из г. Таганрога» на должность регента Дворцовой церкви временно назначен псаломщик Степан Левицкий. Новый регент был старейшим опытным участником хора: он служил во дворце с 1825 года. Особых проблем с певчими капеллы в это время не могло возникнуть: П. Федотов оставлял «в наследство» хорошо обученных, «припетых» хористов, владеющих обширным репертуаром. Поэтому свою главную задачу – сохранить капеллу в таком же состоянии, как принял, – С. Левицкий исполнял успешно.

После окончания Крымской кампании и к исходу Кавказской войны императорский двор возобновляет постройку и реставрацию загородных дворцов и резиденций. В 1862 году на архитектора Высочайшего двора Моничетти возлагается перестройка крымских дворцов. К этому времени Таганрог как царская резиденция окончательно утрачивает свое значение; на первый план выдвигается Ливадия. Для осмотра состояния таганрогского дворца и возможности «его сохранения как памятника» в город прибывает Моничетти. Из его доклада следует, что внутренняя жизнь дворца должна быть прекращена.

По императорскому распоряжению от 19 октября 1862 г. причт, состоящий при дворцовой церкви, был упразднен. Церковь дворца была приписана к Успенскому собору. Богослужения в храме разрешалось проводить его священникам и причту лишь в дни поминовения Александра I и императрицы Елизаветы Алексеевны[61].

Таким образом, хор певчих высочайшего дворца был расформирован. Певчие капеллы разошлись по другим храмам Таганрога, большая часть была принята в Успенский собор.

Однако высочайший дворец и домовая Крестовоздвиженская церковь так и остались для горожан значимым местом в Таганроге, святыней, позволявшей прикоснуться к личности «благословенного монарха», почувствовать свою причастность к русской истории. Л.-гв. Казачий его императорского величества полк продолжал нести службу в почетном карауле при дворце-музее, совершенно также как и при императоре. Учащиеся таганрогских как и других учебных заведений (Области войска Донского), многочисленные частные лица были постоянными посетителями музея. Церковь дворца вскоре приобрела новых певчих в лице таганрогских гимназистов. Епископом Екатеринославским от 11 ноября 1866 г. протоиерей Федор Покровский – законоучитель гимназии – определен к ней «для беспрепятственного совершения богослужения наставникам и учащимся гимназии»[62].

В задачи данной статьи входило исследование лишь одного явления в богатой культурной жизни города Таганрога в начале XIX столетия. Безусловно, со временем, когда будет воссоздана ее панорама, появится возможность более точно определить место и оценить значение придворной певческой капеллы высочайшего дворца в культурном пространстве города и всего региона. Пока же можно сделать следующие выводы.

Таганрогская капелла полностью оправдывала свое звание *придворной*, назначение которой «быть домашней капеллой государя и исполнять богослужебное пение» [5, *308*]. Между тем, по многим причинам в отдельные периоды своего существования она не вполне соответствовала своему статусу. В том, что образцом в деятельности таганрогской капеллыбыла ее «старшая сестра» Придворная певческая капелла в Петербурге, убеждает общность репертуара, принципов формирования штата капеллы (посредством «отыскания» лучших певческих голосов на юге России и Украины), распределения жалованья, форма одежды.

Творческий облик любого хорового коллектива зависит, прежде всего, от руководителя. Таганрогская капелла возглавлялась пятью регентами (протоиереем о. Алексеем Федотовым, Федором Рениери, Петром Кривоносовым, Петром Федотовым, Степаном Левицким), каждый из которых в меру своих способностей и представлений приближал ее к придворным стандартам хорового пения.

[59] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 191. Л. 3.
[60] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 121. Л. 22.
[61] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 214. Л. 36.
[62] ГАРО. Ф. 578. Оп. 1. Д. 233. Л. 16, 16 об.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александра I дворец // Энциклопедия Таганрога / Гл. ред. В. И. Тимошенко. Таганрог, 1998.
2. *Кияшко И.* Войсковой певческий и музыкантский хоры Кубанского казачьего войска. Екатеринодар, 1911.
3. *Коноплева Е., Цымбал А.* Таганрог в эпоху Александра I // Энциклопедия Таганрога / Гл. ред. В. И. Тимошенко. Таганрог, 1998.
4. *Филевский П.* История города Таганрога. Таганрог, 1996.
5. *Финдейзен.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Вып. 3. М.–Л., 1928.
6. *Чудинова И.* Придворный певческий хор // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. В 5 т. Т. 1. Кн. 2. СПб., 1998.

Р. Лаво

ЭТНОКУЛЬТОРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИЙ МАЛЫХ НАРОДОВ СЕВЕРО-КАВКАЗСКОГО РЕГИОНА

Реалии нынешней ситуации свидетельствуют о том, что культурная среда современного социума имеет ярко выраженную этническую ориентацию, требующую соответствующего подхода. Культура, как известно, является основной формой трансляции социального опыта и этнических традиций особенностей менталитета через освоение каждым поколением духовных ценностей, и, поэтому представляет собой унаследованное прошлое и, в этом смысле, культура всегда находится в настоящем. Культурные традиции объединяют народ, так как именно на них и держится вся его духовно-нравственная жизнь, чем древнее и многообразнее традиции, тем духовно богаче и сам народ. Поэтому именно в культуре и реализуется генетическая и социальная память родового древа человечества. И в этой связи, культура, по существу, является единственным способом спасения цивилизации через восстановление целостности духовного мира современного человека и осознания им своего места в этом мире.

Своеобразный «этнический Ренессанс» стал сегодня особым феноменом современного общества, который необходимо тщательно изучать и выявлять факторы, способствующие его росту. Каждая национальная культура, независимо от численности ее носителей, является определенной целостностью, имеющей свои механизмы саморегуляции и, по существу, связанная с национальным мировоззрением, стремится к вершинам культурных достижений всего человечества. Осуществляется это через стремление к своим национальным корням, к знанию собственной этнической истории, культуры, традиций и обычаев.

Возросшее за последние годы этническое самосознание стимулировало обращение к исторической и культурной памяти людей, выразившееся в стремлении сохранить свою неповторимую национальную культуру, язык и духовные ценности своего народа. Это особенно сказалось на судьбе малых народов России и, в частности Северо-Кавказского региона.

Общеизвестно, что так называемые «малые народы», на самом деле малы лишь численно. И в этой связи арифметический подсчет неуместен для «высшей математики» истории мировых культур и цивилизаций. История культуры не знает, во всяком случае не должна знать эпитетов: «забытый» или «ушедший». Если, скажем ирригационные системы Древнего Египта или подъемные механизмы Вавилона для соответствующих отраслей хозяйства – это пройденный этап, хорошо описанный, изученный то для культуролога – они явления далеко не подсобно-технические, это особые знаки бытия древних народов, их самосознания и самоопределения в той или иной социальной и природной среде. А такое в культуре последующими цивилизациями не перекрывается и не отменяется, а напротив вбирается в себя, как необходимая ценная грань мирового человеческого опыта.

Сегодня мы становимся свидетелями того, как народы, известные с древнейших времен, в третьем тысячелетии, находясь уже в статусе малых, стремятся к сохранению и возрождению своих традиций и, как следствие, к противодействию культурно-цивилизационной энтропии. Не будет преувеличение констатировать, что их возрождение в современном обществе набирает силу, но и нельзя в то же время умолчать о том, что данный процесс развивается весьма неравномерно, противоречиво и подчас очень болезненно.

Назрела необходимость уточнения, а иногда и пересмотра традиционных категорий, диахронического и полихронического изучения культуры малых народов. Все это необходимо не просто соотносить и увязывать их между собой. Потребностью времени является поиск способов их теоретической гармонизации, но не только теоретической. Детальное изучение этого этнокультурного феномена, его генезиса и внутренних механизмов ретрансляции несомненно имеет и социально-практическое значение.

Чтобы осмыслить происходящие процессы в стране, сегодня необходимо обратиться к своим национальным корням и пристально вглядываться в прошлое своего народа. Современному обществу присущ стремительный рост национального самосознания, чувство гордости каждого большо-

го и малого народа за свою историю и культуру, горячее стремление не только познать, сохранить и приумножить духовные ценности, идущие из глубины веков, но и осознать их частью общекультурного целого. Частью неотъемлемой, кровной…

Тревожно напоминать себе и другим, что на этом пути существует немало преград. Еще тревожнее становится, когда взгляд переводится с проблем мировых на особенно «горячие» точки нашей страны, к коим относится и наш регион. Стремление к утверждению собственной самобытности, понятное и достойное всяческой поддержки – разве оно не окрашивается подчас в тона национального и конфессионального сепаратизма, национализма, не оборачивается ли агрессивностью к инакомыслящим, инакоговорящим, инаковерующим и вообще инакоживущим?

Северный Кавказ всегда был и остается огромным этнокультурным регионом, в котором проживает более 100 различных народностей. Эта земля испокон веков отличается высокой степенью концентрации самых различных этносов, многие из которых воспринимают ее как свою исконную территорию. Здесь рядом сосуществуют, обогащая друг друга, различные историко-культурные пласты. Именно здесь и происходит реальный диалог культур, накоплен огромный ценный опыт добрососедского сотрудничества этносов, конфессий, во многом определяющий специфику этнокультурного колорита этого южного региона России.

По мнению академика В. Виноградова, «нельзя разделять жителей Кубани на „коренных“ и „некоренных“, поскольку это обязательно приводит народы к взаимным претензиям по части прав того или иного этноса на особо предпочтительное положение среди всех иных, живущих бок о бок». Значительно объективнее, на мой взгляд, звучит один из исторически мотивированных древних исламских (шариатских) постулатов, который гласит: «Земля принадлежит тому, кто ее оживляет».

Руководствуясь современным научным пониманием, каждый народ или этнос, любая семья и даже отдельно взятый индивидуум, независимо от своих национальных, конфессиональных, языковых и территориальных корней, проживая в данном регионе какой-то определенный срок, позволяющий ему внести свой активный вклад в его обустройство и совершенствование, производящий что-то и, оставляющий после себя свое потомство, вправе считать эту землю своей малой родиной, отечеством, собравшим в своих границах конгломерат, постоянно взаимодействующих между собой народов.

Любовь к своему народу и отечеству, как известно, воспитывается посредством передачи знаний о собственной истории, культуре, обычаях и традициях предков, а так же через осознание роли и места культуры в контексте общероссийской и мировой культуры. Поэтому истинный патриот своего народа не может не относится с должным уважением, как к своей национальной истории и памятникам культуры, так и к достижениям других народов, проживающих с ним на одной земле, к их языку, верованиям и традициям.

Все это сегодня в еще большей степени актуализирует исследование культурных традиций малых народов России и идею их культурного возрождения. Актуальность и востребованность временем подобного рода исследований определяется во многом недостаточной разработанностью этнокультурологических проблем, выявляющих и объясняющих этнические особенности культуры. В условиях российской действительности рассмотрение этих проблем представляется задачей особой важности, имеющей непосредственную общественно-практическую значимость.

Считая себя представителем ассирийского этноса, я задалась целью исследовать самобытную культуру ассирийцев – ныне одного из малых народов, проживающих на Кубани и, в частности, в качестве этнокультурологической модели для изучения традиций малочисленных этносов Северо-Кавказского региона. В прошлом один из древнейших народов Востока, давших начало мировой культуре, сегодня его можно считать реликтовым, архогенетическим этносом, не имеющим ни своей государственности, ни территориальной автономии. Более двух с половиной тысячелетий прошло после падения великой Ассирийской империи, однако ее народ не исчез с лица земли и избежал ассимиляции.

Ассирийцы смогли выжить и сохранить свое имя лишь потому, что и в чужих землях, давших изгнанникам прибежище, как святыню сберегали они свой язык, религию, культуру и обычаи предков. Сегодня ассирийцы – это уже небольшая по численности древняя этническая группа. Их язык относится к семитохамидской ветви. Они являются фактически одним из немногих народов в мире, сохранивших в живом общении один из диалектов самого древнего арамейского языка, на котором, согласно легендам говорил сам Иисус Христос.

По конфессиональной принадлежности ассирийцы – восточные христиане. Историческая родина этого народа – территория современной Сирии, Ирака, Ирана и юго-восточная часть Турции. Однако ряд неблагоприятных исторических факторов, таких как религиозный и национальный гнет, войны, геноцид, привели к тому, что значительная часть ассирийцев оказалась рассеянной по всему миру.

В России ассирийцы впервые появились в период Русско-иранской войны 1826–1828 годов, когда царские власти разрешили поселиться в Закавказье (Армении, Грузии) семьям наиболее активных сторонников России. Но самое значительное переселение ассирийцев в Россию было связано с событиями первой мировой войны, когда столкнулись интересы Российской империи и Турции. В разыгравшихся военных событиях ассирийцы, будучи христианами, оказались, естественно союзниками России, плечом к плечу вместе с русскими солдатами сражаясь против общего врага. Но отвод русских войск в 1914 году привел к тому, что ассирийцы, оказались не в состоянии выдержать напор турецких войск, стали жертвой одного из чудовищных преступлений XX века – геноцида 1915 года.

Ассирийские деревни сжигались дотла, христианские церкви вандалически разрушались, а мирное население безжалостно вырезалось. Уцелевшие эмигрировали, а пятьдесят тысяч ассирийцев с помощью казаков, присланных на помощь царским правительством, были выведены в Россию, где были радушно приняты и обрели вторую Родину. С тех пор ассирийцы стали одним из малых народов Российской империи, затем СССР, а теперь Российской Федерации, разделяя вот уже более 80 лет судьбы других народов страны.

В 20-х годах их, как и другие народы, ждал короткий период расцвета культуры. Стали работать национальные школы, на ассирийском языке выходили газеты, журналы, печатались книги.

В 1925 году в Москве состоялся первый Всесоюзный съезд ассирийцев, на котором было принято решение для сохранения языка, обычаев и культуры народа, разбросанного по всем городам и республикам Советского союза, создать общество «Хаядта», что в переводе с ассирийского означает «Возрождение». Цель этой ассоциации заключалась в идее собрать всех желающих в отдельные компактно населенные места проживания.

Одним из таких поселений стал хутор Урмия, образованный в 1924 году переселенцами из Ирака и Турции в Курганинском районе Краснодарского края, сохранивший в своем названии память о покинутой исторической Родине. Он существует на Кубани и по сей день. Вскоре была открыта школа с преподаванием на русском и ассирийском языках, кадры для которой готовились в Армавирском педагогическом техникуме и Ленинградском институте философии, литературы и истории (ЛИФЛИ).

В годы сталинского произвола ассирийцам, как и десяткам других народов нашей страны, пришлось испытать все тяготы нового геноцида. Просветительское общество «Хаядта» было разогнано, его активисты посажены в тюрьму, запрещено преподавание родного языка в школе, само ассирийское происхождение служило основанием преследования, началось насильственное переселение в лагеря, ссылки в Сибирь и Казахстан.

Во время второй мировой войны немало ассирийцев сражалось в рядах Советской армии, проявив при этом немалый героизм и отвагу. Одни вернулись с орденами и медалями, другие получили их посмертно.

После войны – снова репрессии и лагеря. Затем короткая «хрущевская оттепель» и эпоха застоя. И вот, наконец, нынешняя ситуация, полная надежд и тревог. Трудно ответить, что будет завтра, но одно ясно – судьба российских ассирийцев неотделима от судьбы России, в контекст которой история вплела ее вначале XX столетия.

На Кубани ассирийцы проживают более 80 лет, однако до сих пор их история и культурные традиции по-настоящему не изучены специалистами. В ходе фольклорных экспедиций убеждаешься в том, что народ каким-то чудом сохранил свои уникальные самобытные культурные традиции, обряды, обычаи, язык, верования, песни, танцы, древнейшие рецепты национальной кухни и тайны народной медицины… Кстати родом из села Урмия и наша знаменитая землячка, ассирийская целительница – Джуна Давиташвили, у которой мать была кубанской казачкой.

И в заключении статьи, обобщая этнокультурные особенности Северо-Кавказского региона, хочется внести ряд предложений, направленных на решение обозначенной проблемы:

1. Необходимо создать целый ряд социальных программ этнокультурологического и этносоциологическим исследования национальных всех народов, проживающих на территории Северо-Кавказского региона с целью возрождения их культур-

2. Организовать ежегодные региональные фестиваля традиционных культур народов Северного Кавказа под девизом: «Культура сближает народы!»;

3. Проводить специальные региональные научно-практические конференции с целью выявления и поддержки талантливой молодежи из числа представителей различных этносов;

4. Организовывать фольклорно-этнографические экспедиции в места компактного проживания разных этносов данного региона с целью популяризации культуры малых народов Северного Кавказа;

5. Устраивать специальные смотры-конкурсы различных профессиональных и самодеятельных фольклорных ансамблей региона, так как народное художественное творчество, как известно, является важнейшим элементом духовной культуры народа;

6. Создать специальный комитет на базе КГУКИ, в состав которого должны войти известные ученые и культурологи из числа представителей всех этносов, проживающих в нашем регионе с целью координации работы по урегулированию межнациональных отношений посредством диалога культур. Инициатива эта должна исходить именно от нашего вуза, так как он является по существу единственным вузом культуры, в котором обучаются студенты всех народов Северо-Кавказского региона;

7. Необходимо подготовить на краевом радио и телевидении специальный цикл передач, рассказывающих о культурных традициях различных народов нашего региона, а в средствах массовой информации должна постоянно присутствовать позитивная информация, дающая представление об их самобытности;

8. В целях воспитания подрастающего поколения, этнический состав которого заметно изменился в последние годы, нужно активно развивать традиции этнопедагогики и вводить в школах, расположенных в местах компактного проживания того или иного этноса, изучения его языка, истории и культуры своего народа.

Все эти предложения помогут, на мой взгляд, скорректировать региональную культурную политику, выявить механизмы гармонизации межнациональных отношений и, в целом, способствовать предотвращению конфликтов в нашем регионе. Как знать, быть может эти идеи сыграют свою позитивную роль и в практике общественно-политических организаций, позволят придти к реальному диалогу культур всех народностей, к мирному сосуществованию этносов различных конфессий, к идее культурной консолидации современного общества и, в целом помогут противостоять угрозе национализма и сепаратизма… И вот тогда подобно разноголосым ручейкам, вливающимся в одно море, культура Северо-Кавказского региона обогатится, наполнится и заиграет чудесной красочной палитрой самобытных культур всех этносов, населяющих его и станет от этого еще более полнокровной и гармоничной, переливаясь ярким калейдоскопом красок и цветов, создавая в итоге, неповторимый, благоухающий ароматом, чудесный букет уникальных соцветий!

Б. Ашхотов

КАВКАЗСКОЕ БУРДОННОЕ МНОГОГОЛОСИЕ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Бурдонное пение известно многим народно-песенным культурам. Само слово «*бурдон*» (bourdon) в буквальном переводе с французского языка означает «*густой бас*». Напомним о том, что данное понятие в музыкальной фольклористике имеет значение непрерывной и не изменяющейся по высоте линии нижнего голоса песенной фактуры (педальный бурдон по Шнайдеру).

Принимая за основу это типологическое объяснение, мы должны отметить, что специфика функционирования каждой национальной культуры раскрывает различные варианты данного вида многоголосия, выявляя общие тенденции, частные формы проявления и индивидуальные признаки. «Гетерофоничность (как, к слову, и *бурдонность* – курсив мой. – *Б. А.*) является свободным, непринужденным, не связанным предписаниями, наиболее естественным и оттого необычайно распространенным способом музицирования» [5]. Так, В. Бендорфс отмечает, что в латышских трехголосных песнях «нижний голос поется с текстом, а средний неподвижен и без текста» [10, *168*]. В. Щуров утверждает, что «одной из архаических форм многоголосия является <…> использование постоянного или временно нарушаемого бурдона в календарных и некоторых хороводных песнях Брянской и Воронежской областей» [2, *9*]. По свидетельству Н. Бояркина народной музыке Мордвы также характерна «двух-трехголосная бурдонная полифония, достигшая особого развития в жанрах неприуроченных песен» [12, *13*].

Приведенный краткий перечень народно-песенных культур, имеющих различную этническую принадлежность, демонстрирует многообразие форм проявления бурдонного типа коллективного мышления по местоположению выдержанного голоса в общей фактуре, по характеру континуального или дискретного изложения остинатной линии бурдонирующего голоса, по структурному соотношению пластов многоголосия, вплоть до сложной полифонизации фактуры.

Такая широкая распространенность определенной формы многоголосия, особенно в ранних ее проявлениях, отмечается многими исследователями, что может свидетельствовать об общем универсальном характере фольклорного типа мышления. В фундаментальном труде И. Жордания «Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур» (к проблеме генезиса многоголосия)» [3, *16*] в качестве одного из важных факторов такого единства рассматривает с общих позиций происхождения и эволюции народов. Ю. Евдокимова, исследуя становление многоголосия в эпоху Средневековья, полагает, что большинство народов прошли одинаковые этапы в многоголосном мышлении, отмечая причину такой закономерности внутренней природой самой музыки [4].

Для многих народов Северного Кавказа, восточных грузин и абхазцев основной стилистической нормой стала сольно-групповая форма песнетворчества, в основе которой лежит принцип бурдонирования. В данном, довольно широком фольклорном ареале характеристика бурдонного склада в каждом конкретном случае приобретает национально-специфическую природу. По этому поводу Е. Гиппиус писал: «Как бы хорошо не было изучено народное музыкальное искусство *одного* из этих народов, исследователь не вправе делать никаких обобщающих выводов, если он не располагает необходимым сравнительным материалом, позволяющим четко отграничить музыкально-стилевые особенности <…> от неповторимых национально-своеобразных музыкально-стилевых особенностей песенного фольклора каждого отдельного народа» [8, *4*]. Руководствуясь справедливыми замечаниями Е. Гиппиуса, мы впервые в общекавказской музыкальной фольклористике исследуем панораму развития адыгского бурдонного пения от эмпирических форм его возникновения в древнейших жанрах до становления многофункциональной роли хорового сопровождения в историко-героических и лиро-эпических песнях наших дней.

Для выявления исключительности сольно-групповой формы адыгской народной песни, сохранившей реликтовые признаки далеких эпох, вначале представляется необходимым сделать краткий обзор характеристики бурдонного склада в песенных культурах ряда кавказских народов. Такое предва-

рительное рассмотрение поможет обозначить важнейшие индивидуальные качества стилистики сольно-групповой адыгской песни в рамках общекавказского многоголосного мышления.

Сравнительный анализ начнем с десяти народных песен Картли и Кахетии, представляющих характерные признаки музыкального фольклора Восточной Грузии (см. нотное приложение к книге Ш. Асланишвили [1, *166–191*]).

Х. Аракелов пишет: «Последующее изучение других областных музыкальных диалектов Грузии (Сванети, Рачи, Гурии, Пшав-Хевсурети, Мта-Тушети и т. д.) привело Ш. Асланишвили к выводу об *общенациональном* значении основных стилевых характеристик хоровых песен Картли и Кахети» [1, *4*]. Рассматриваемый нами материал в нотациях Д. Аракишвили и З. Палиашвили включает свадебные, застольные, протяжные песни, которые имеют устойчивую трехголосную фактуру. Так, песня «Чакруло» представляет своеобразное состязание двух верхних голосов, характеризирующихся контрастностью интонационного содержания. Вертикальное их совмещение полифонизирует песенную фактуру, а разновременное включение голосов в коллективный процесс исполнения (стреттный принцип) придают действенный характер всему творческому акту. При этом нижняя голосовая партия *не дифференцирована* ни в отношении композиции напева, ни в плане ритмоинтонационной индивидуализации. Оставаясь гармоническим фундаментом общей фактуры песни, бурдонный бас как бы опоясывает развернутые мелодические фразы. Поэтому, в соответствии с интенсивностью мелодического развития и мобильностью ладовой переменности мелодии, звуковысотному изменению подвергается и нижний пласт многоголосия. Как правило, в пределах одного ладоинтонационного устоя линия баса строится на звуковысотно ограниченной формуле I–VII–I. К ней столь же часто подключаются II и III ступени и тогда схематичное хоровое сопровождение обогащается новыми более выразительными интонационными опеваниями в условиях завершающего каданса, а также при переходе линии хора в нижний тетрахорд ладотональности.

Согласно классификации форм грузинского народного многоголосия Ш. Асланишвили басовая линия может иметь три основных варианта изложения: параллельное движение в октаву или квинту с верхним голосом, а также унисонное дублирование среднего голоса. Устойчивость трехголосного склада; типичность аккордового соотношения пластов с синхронной сменой голосов по вертикали; совместный характер кадансирования, особенно в конце мелострофы; характерные «островки» линеарного движения верхних голосов в терцию подчеркивают подчиненный характер бурдонного голоса, построенного полностью на однотипных возгласах «а», «э», «о». Следовательно, «в трехголосных песнях полифонического склада Восточной Грузии, собственно говоря, происходит диалог между первым и вторым голосом на фоне гармонического баса» [1, *40*].

Обобщения особенностей многоголосного мышления южных осетин мы делаем на основе 92 образцов традиционного и современного музыкального фольклора. В их число включены песни о мифологических покровителях, календарные земледельческие и семейно-бытовые песни, эпический, историко-героический и лирический жанры [8, *4*].

Сольно-групповая фактура в песнях южных осетин отвечает принципам традиционного бурдонного склада, а соотношение партий солиста и хорового сопровождения имеет преимущественно стреттный характер. Как и в грузинском фольклоре, вся песенная фактура представляет собой устойчивое трехголосие. Но это трехголосие иного качества. Отличительной особенностью южноосетинских песен является то, что унисон нижних двух голосов (данный элемент отдаленно напоминает адыгскую традицию) часто расслаивается, следствием чего является параллельное движение в кварту и в квинту. При этом нижняя басовая линия в узловых моментах напева оказывается в октавном удвоении с партией солиста. Такая драматургия звуковысотного распределения голосов в итоге способствует кварто-квинтовому соотношению мелодических линий фактуры по вертикали.

Основной интонационный материал напева, как правило, излагается солистом, что указывает на относительную дифференциацию двух пластов песни. В то же время, национально-специфичным остается признак ритмоинтонационного соответствия всех трех голосов, сходный с структурным принципом органума, с одной стороны, а с другой стороны, свидетельствующий о единстве и монолитности всего напева. Фигурированный бас с продолжительными остинатными звуками контаминирует из песни в песню схему VII–VI–IV–V. Как и в грузинских песнях, напевы заканчиваются одновременным кадансом всех голосов, где нижний пласт неизменно заканчивается на V ступени, например, в «Песне о Дзибирте Илати».

Следовательно, общая корреляция запевалы и мужского хора преимущественно квинтовая; хоровое сопровождение всегда остается в устойчивом слуховом восприятии квинтового тона лада. Что же касается современного музыкального фольклора южных осетин, то соотношение в нем пластов заметно меняется. Верхний слой фактуры теперь представляет собой ансамблевое двухголосие в линеарном терцовом изложении, опирающееся на типизированную линию подвижного бурдонирующего баса[1]. К данному фольклорному пласту относится песня «О Сосо Нартыкти».

Таким образом, анализ песен южных осетин показывает меньшую по сравнению с грузинскими степень декламационности мелоса, что, несомненно, определяется ритмикой национального языка. Как следствие этого, горизонтальные линии многоголосной фактуры менее самостоятельны, а бас, находясь в общем процессе изложения напева, не несет дополнительной формообразующей функции.

Коллективная форма музицирования в Северной Осетии также находится в соответствии с общекавказской типовой формой группового пения, построенного на принципе бурдонного склада. К. Цхурбаева пишет: «Нижний голос – басы – подпевают без слов на какой-нибудь гласной букве традиционных возгласов „эй“, „ой“, „гей“ <…>. Чаще всего это выдержанный (бурдонный) бас, изредка чередующийся с небольшими оборотами» [11, *27*].

По сравнению с южноосетинскими песнями, мужской хор в песнях Северной Осетии выполняет более целенаправленную функцию «педального» голоса, где выдержанные звуки имеют значительную пространственную протяженность, порой объединяя несколько фраз напева. Интонационный рисунок хорового сопровождения строится преимущественно на двух основных формулах. В тех случаях, когда все голоса фактуры одновременно приходят к основному устою, то, как правило, линия басового голоса сосредотачивается на III, (II), I, VII, VI, I ступенях. А когда в конце напева солист и мужской хор сливаются в квартовом созвучии, хоровое сопровождение приобретает оптимальный режим поступенного нисходящего движения от I к V ступени.

Как и в песнях Восточной Грузии и Южной Осетии многоголосная фактура в североосетинских народных песнях, также имея одновременный каданс, характеризуется большей монолитностью и отсутствием четкой дифференцированности голосов по горизонтали. Нередко «наблюдаются случаи расслоения басового голоса на две партии. В этом случае новый голос либо образует с основным басом квартовые и квинтовые созвучия, либо является октавным удвоением его <…> В основе своей он остается бурдонным и, следовательно, всюду имеет подчиненное значение» [11, *51*].

Обобщения национальной специфичности бурдонного склада североосетинских песен нами сделаны на основе сборника «Осетинский музыкальный фольклор», который увидел свет еще в 1948 году, и куда вошли расшифровки композиторов В. Долидзе, А. Поляниченко, Т. Кокойти, Е. Колесникова, А. Тотиева. Эта единственная публикация песенных жанров, возможно, не дает четкого представления обо всех составляющих мелодических фактурных признаков народной песни в соответствии с современными требованиями научного анализа. Тем не менее, отдельные образцы песен данного сборника представляют типичные соотношения партий солиста и хорового сопровождения, находящихся в неразрывном фактурном единстве, где басовая линия ограничивается функцией ладорегулирующей опоры относительно подвижного бурдона, ограниченного формульными рамками (I, VII, VI, I). В отличие от южноосетинских песен окончание напева в большинстве случаев (70%) связано с октавным удвоением на основном устое. Например, в «Песне о Ленине».

Аналогичная ситуация отсутствия нотаций фольклорного материала, представляющего научный интерес наблюдается и в балкаро-карачаевской музыкальной фольклористике. Мы располагаем только сборником «Малкъар халкъ жырла» (Балкарские народные песни), где нотации раскрывают лишь внешние параметры многоголосия без учета закономерностей ритма напева и текста, что не дает возможности делать глубокие обобщения и выводы. Несмотря на это, попытаемся выделить основополагающие принципы многоголосного мышления балкарцев и карачаевцев, имеющих общие этнические и культурные корни.

Из 128 образцов, опубликованных в вышеуказанном сборнике, 50 песен имеют устойчивую форму двухголосной фактуры. Две песни («Долай» и «Боз алапа») излагаются попеременно регистрово удаленными пластами, где каждой фразе солиста хор отве-

[1] Согласно классификации составителей сборника «Осетинские народные песни» к современному фольклору относятся песни, созданные в советский период.

чает трехмерным остинатным мотивом, построенном на I и VII ступенях, представляя форму антифонного исполнения. В редких случаях хор вступает в унисон или в квинту с партией солиста, а затем, бурдонируя, движется крупными длительностями, как правило, от III к I ступени и заканчивает напев коротким рефреном нисходящего поступенного изложения от V ступени к основному устою.

В большинстве же случаев линия басового голоса в балкаро-карачаевской песне строится на ладоинтонационной схеме (I), VII, VI, (V), I. В напевах, где происходит смена опорного тона, хоровое сопровождение может ограничиваться и меньшим звуковым составом.

Например, напев песни «Баракъ» включает четыре трехтактовых фразы (а, $а_1$, в, с). В конце первой фразы хор на октаву ниже подхватывает опорный тон «*соль*», на фоне которого излагается вторая фраза ($а_1$). Далее третью фразу запевала и хор одновременно начинают с нового устоя «*до*». Бас на этом звуке продолжает бурдонировать, в то время как солист интонационно варьирует начальное тематическое ядро, сохраняя его ритмический рисунок. Четвертая фраза разворачивается по такому же «сценарию», но теперь с устоя «*ми*», которая заканчивается последним устоем «*ля*».

Обобщая ограниченный звуковой состав партии мужского хора, необходимо отметить функциональное значение двух восходящих квартовых интонаций «*соль–до*» и «*ми–ля*». Каждый из этих звуков, имеющих значительную продолжительность, несет функцию бурдона. В то же время, несмотря на взаимоудаленность времени их звучания, высотное соотношение интонационного состава басового голоса образует пару взаимосвязанных функциональных оборотов. Следовательно, данный пример красноречивее всего подтверждает ладорегулирующую позицию хорового сопровождения бурдонного типа в балкарских и карачаевских народных песнях, что также отмечается исследователем балкарокарачаевского песнетворчества А. Рахаевым: «…Наиболее характерно для выдержанного басового сопровождения преобладание ровного секундового последования в диатонических ладах» [9, *112*].

К начальному этапу формирования бурдонного принципа многоголосного пения в сознании адыгских этнофоров можно отнести формы в которых появление выдерживаемых непродолжительное время звуков (педалей) еще носит нерегулярный характер. Каждая новая фраза масштабно развернутой мелодики песни выявляет свой бурдонирующий звук, совпадающий с тем или иным узловым (акцентным) участком песенной синтагмы. Причем, остинатно выдержанный звук чаще всего находится в оппозиции с мелодической линией солирующего голоса на расстоянии квинты или октавы, что подтверждает мысль об осознании этнофорами данных интервалов как унисона, или буквально сливается с ней[2]. Следовательно, исходной функцией бурдонного склада в адыгской народной песне можно считать функцию *усиления опорных звуков* в синтаксически расчлененной, метроритмически свободной и декламационной мелодике песни.

Постепенное расширение интонационного поля бурдонного хорового сопровождения происходит за счет *верхнего и нижнего вспомогательных звуков* к основному устою, продолжительно выдерживаемых в бурдонирующем голосе нижнего регистра всей фактуры песни. Так, в эпических песнях, изложенных преимущественно в структуре однострочного напева, между варьированными повторами коротких декламационных попевок солиста хором в качестве интонационной связки может использоваться верхний вспомогательный тон, тем самым хоровое сопровождение дополнительно наделяется формообразующими свойствами цезурирования в макроформе песни. Новый звук в басовой линии зачастую сливается с окончанием фразы запевалы или сочетается с ним в квинту, а в отдельных случаях их наложения образуют диссонантные созвучия, что также создает определенный звуковой контраст соотношения пластов фактуры.

Интонационное обогащение действия нижнего пласта бурдонного склада адыгской песни происходит за счет использования нижнего вспомогательного звука к основному устою. Логичность данного явления объясняется рядом закономерных стилистических признаков народного мелоса. В связи с общей декламационной стилистикой большинства песенных жанров очевидной становится приоритетность общей нисходящей направленности развития мелодии. При этом, как правило, пространственная локализация напева осуществляется в рамках нижнего тетрахорда, где I и VII ступени имеют заметную ритмическую протяженность.

---

[2] О данном феномене И. Земцовский писал так: «…Степень *осознания* многоголосия (как разноголосия) может быть различно, – от полной неосознанности до функционального сознания даже деталей фактуры. Этот момент касается не только типа мышления, но и типа восприятия и самовосприятия (например, восприятие параллельных квинт как унисона)» [6, *5*].

Столь же частое внедрение нижнего вспомогательного тона в бурдонирующем голосе инициируется типовыми каденциями с двухсторонним опеванием основного устоя.

Еще более убедительным аргументом расширения басовой линии служит ладоинтонационный сдвиг в партии солиста на IV ступень. К этой мелодической интонации тут же на расстоянии квинты подключается хоровое сопровождение, и тон VII ступени в басу приобретает функцию временного устоя. Следовательно, в данном случае расширение зоны действия «педального» бурдона связано с фактором ладотональной переменности.

Исходя из перечисленных предпосылок многократного возникновения микромелодических оборотов, бурдонирующий голос постепенно кристаллизует свой выразительный «словарный» арсенал, тем самым, образуя различные ритмоинтонационные сегменты, где заметно акцентируется каждый звук в строгой последовательности-схеме (I–VII–I). Большое разнообразие масштабов пространственной локализации обозначенной ритмоинтонационной формулы хорового сопровождения, мобильность внутриметрической организации и звуковысотная неизменность ее повторения из строфы в строфу придают бурдонному басу смысловое значение нового типа взаимоотношения в песенной фактуре. Между одноголосной партией солиста и мужским хором, являвшимся до сих пор лишь прочной ладотональной опорой коммуникации того или иного песенного жанра, теперь устанавливаются новые правила поведения. Они все явственнее распределяют свои функции, приобретая при этом свойства диалогичности.

Следующим этапом расширения звукового состава бурдонного баса становится появление VI ступени. Новообразованная интонационная форма непрерывной нисходящей линии басового голоса в пределах терции (I–VII–VI) утверждается в качестве стереотипного варианта бурдонирования не только в адыгском фольклоре, но и в песенной культуре ряда северокавказских народов.

Такой инвариант бурдонного голоса-клише в адыгской песне применяется в разных условиях применения. Линия басового голоса может быть изложена мужским хором в унисон, в октаву или параллельными квинтами. Так, возможна смена звуковысотности *ежьу* с архитектонической ровностью звучания долгими длительностями в соответствии с продолжительностью песенных фраз. На протяжении мелострофы бурдон может два-три раза повторяться, при этом сохраняя свою интонационную формульность (I–VII–VI–I) и демонстрируя каждый раз большую свободу метроритмической организации. Наблюдаются и случаи, когда весь напев выдерживается на педальном основном устое, а в качестве своеобразного рефрена между фразами мелодии излагается характерный бурдон-формула.

Таким образом, мелодическая линия нижнего пласта многоголосной фактуры, в обозначенном нисходящем диапазоне I–VI ступеней лада, принимается фольклорным сознанием как «каноническая модель». Прочность такой слуховой установки представителей различных этносов Кавказа дает возможность без всякого затруднения кабардинцу входить или войти в певческую среду карачаевцев, бжедугу – в балкарскую и т. д.

Однозначная, на первый взгляд, характеристика интонационной формулы I–VII–VI–I в различных условиях коммуникации всесторонне обогащается и эмоционально окрашивается, одновременно сохраняя все признаки устойчивой структурной единицы многоголосной фактуры песни. Степень изменчивости в стереотипной линии в данном варианте бурдонирования необходимо рассматривать в контексте конкретного фольклорного произведения. Так, в песне «Сетования крепостных» первые две фразы в партии солиста излагаются в верхнем тетрахорде дорийского минора, а линия хорового сопровождения в заключительной третьей фразе строится на звуках того же верхнего тетрахорда, но в рамках натурального минора. Яркое выразительное качество рассредоточенного сопоставления высокой и низкой шестой ступени, имеющее разновременной фактор звучания на протяжении одной мелострофы (в начале и в конце) создает эффект полиладовости. Этот ладоинтонационный прием также способствует раскрытию социального подтекста песни.

Дальнейшее интонационное усложнение типологической трихордовой формулы (I–VII–VI) может происходить преимущественно за счет присоединения близлежащих к ней ступеней (II и V). Расширение амбитуса, изменчивость его метроритмической организации, а также частота повторения басового пласта на протяжении микроформы в значительной степени динамизирует роль бурдона, сказываясь на индивидуализации художественного образа. В подтверждение сказанного рассмотрим фактуру следующей песни.

Сюжетная канва данного произведения раскрывает один из кровавых эпизодов Кавказской войны XIX века. Следовательно, тон повествования здесь окрашивается экспрессивностью напевно-декламационной лексики, что непосредственно связано ритмоинтонационным содержанием хорового сопровождения.

Напев открывается сольным зачином, где экспрессивность тематического импульса выявляется интонационной неустойчивостью трихордовой попевки (VI, V, IV), в которой особую семантику несет «стонущая» малая секунда «*ре-бемоль – до*». Напряженность звучания зачина обостряется и значением словосочетаний, служащих объектом вокализации. В контексте каждой поэтической строфы они передают квинтэссенцию общего содержания («Уор, Шхагуапа» – топоним, где произошло кровавое событие; «Уор, в племенах», «Уор, во вторник этот» – уточнение места и времени события; «Детей малых», «Уор, уоркский юноша» – пострадавшие люди и т. д.).

Метафоричностью подобного зачина определяется последующая драматургия структуры напева и индивидуализированная форма корреляции основных пластов коллективного песнопения. После изложения начального тематического импульса хор вступает на основном устое, на котором варьируется зачин, заканчивающийся новым трихордовым образованием (VI, IV, III). Это сопровождается смещением бурдонного баса на VII и VI ступени, которые, в свою очередь, оказываются в интонационной оппозиции верхнему пласту фактуры на расстоянии квинты; звуки становятся временными опорными тонами окончаний обоих мотивов мелодии. После этого унисонный хор возвращается на исходную позицию основного устоя и вновь движение повторяется по привычной линии типологической схемы (I, VII, VI), выполняющей структурную функцию рефрена между основными фразами солиста. Но теперь ход выходит за рамки звуковысотно сменяемого бурдона, приобретая мелодическую выразительность за счет двух новых малосекундовых интонаций в ежьу «*фа – соль-бемоль*» и «*ре-бемоль – до*». В конце микроформы песни солист вновь переключается в верхний регистр, в зону интонационной неустойчивости, заключая свою линию остановкой на V ступени. В это время мужской хор еще раз повторяет мелодизированный бас (от VII ступени), который совпадает с изложением следующей строфы по принципу вторгающейся каденции.

Проведенный анализ фактуры песни «Сетования Шеджероковых» убедительно иллюстрирует индивидуальный характер сочетания составных единиц многоголосия, основанного на закономерностях бурдонного склада. Нижний пласт, вокализируемый только ассонансными образованиях, в целом сохраняет основополагающую функцию звуковысотно сменяемого остинатного бурдона. Очевидным представляется и одновременное расширение первичного круга функций ежьу, обеспечивающего напев ладотональной устойчивостью и законченностью формообразования.

Общий драматизм содержания текста, отдельные слова и словосочетания, характерные для плачевых жанров, словообрывы и выразительные междометия отражаются на мелодическом строе напева, в котором нисходящая малая секунда («*ре-бемоль – до*» и «*фа – соль-бемоль*») становится главным смысловым элементом – интонационным образом-символом, семантика которого очевидна и узнаваема. Узловое значение данного мелодического оборота для всего напева находит подтверждение в конце первого проведения бурдонной формулы, где к продолжительному звучанию основного устоя «*фа*» присоединяется вспомогательная вторая низкая ступень, привнося в мелодию песни фригийскую окраску. Окончание микроформы достижением нисходящего движения бурдона до пятой ступени логически замыкает композицию напева арочным напоминанием «генеральной интонации» сольного зачина песни «*ре-бемоль* или *до*». Таким образом, звуковысотное расширение, имеющее тенденцию смыслового наполнения, и нетрадиционность структурных параметров басового голоса свидетельствует об адекватной эмоциональной реакции участников ежьу на выразительно-содержательную сторону песни.

Заканчивая характеристику адыгского бурдонного склада, основанного на многовариантности стереотипных формул (I–VII–I, I–VII–VI–I), отметим важность историко-хронологического этапа их кристаллизации в народной певческой традиции. На смену обрядовому и эпическому фольклорному мышлению, где в сольно-групповом пении хоровому сопровождению в основном отводились конструктивные функции, в рассматриваемый период функционирования такого типа бурдонирования наступает период формирования нового жанра – историко-героической песни, которая меняет принцип корреляции пластов многоголосного склада.

Подытоживая проведенный обзор кавказского бурдонного многоголосия, мы можем констатировать множество вариантов его проявления в народно-песенной культуре ряда этнических групп Кавказа. Одной из причин формирования многоголосного склада в таком широком фольклорном ареале как Кавказ, несомненно, следует считать интегративные процессы, происходившие на протяжении многих столетий в однотипном культурном пространстве и имевшие историко-культурные последствия.

В этой связи вспомним важную проблему современной фольклористики, которая все чаще и чаще становится предметом специального исследования многих ученых. В. Лапин, рассматривая процессы межэтнических контактов российского Северо-Запада, Русского Севера и Волго-Вятско-Камского регионов, считает, что «одной из ключевых проблем» становится выявление различных сторон заимствований в области народного творчества в условиях тесного сосуществования этносов. Ученый в этой связи вводит в научный обиход понятие «фольклорное двуязычие» и дает его объяснение так: «...**фольклорное двуязычие** <...> представляет собой особое состояние традиционной культуры, возникающее при длительном и глубоком межэтническом этнокультурном взаимодействии и, в свою очередь, формирующее специфическую фольклорную среду». Далее В. Лапин конкретизирует социальные предпосылки и качественные итоги фольклорного взаимовлияния для каждого этнического образования, являющиеся «следствием (или следующим этапом) активного взаимодействия этносов на уровне способов и форм хозяйствования, обрядово-бытовойкультуры, конфессиональной общности, брачных связей и бытового билингвизма» [7, *31*].

Проецируя данный опыт исследования на аналогичные явления в общекавказском регионе, мы с полной уверенностью можем констатировать, что бурдонное многоголосие, имеющее изоморфные признаки, явилось коллективным продуктом творчества. Перефразируя смысл терминологического обозначения В. Лапина, в нашем случае уместно говорить о «фольклорном многоязычии», где наряду с типологическими признаками свободно сменяемого бурдона, в каждой конкретной форме коллективного мышления обнаруживаются и специфические проявления прежде всего в корреляции пластов песенной фактуры, различии функций мужского хорового сопровождения.

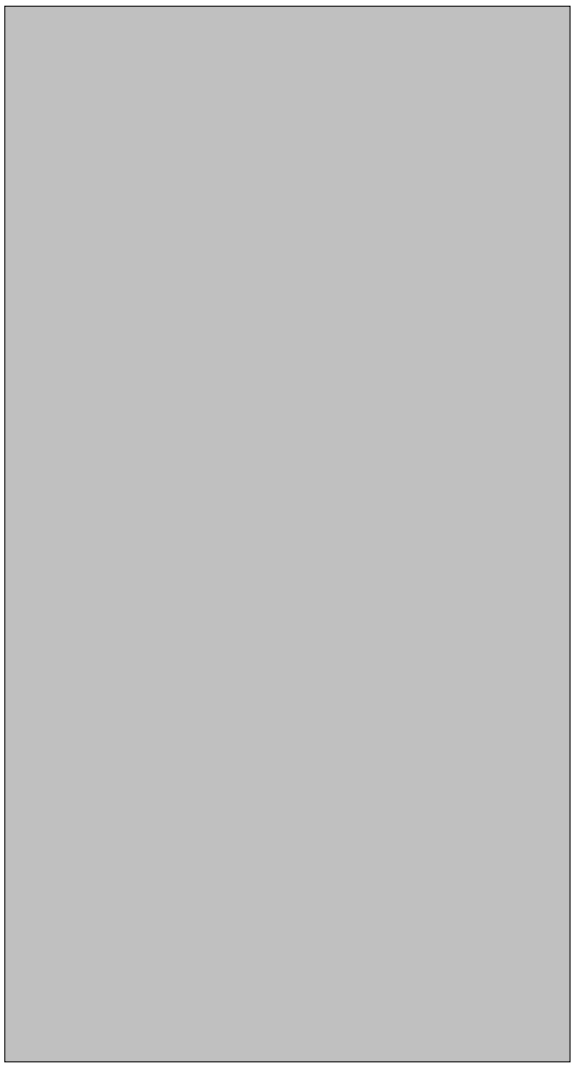
Дальнейшее многовариантное развитие этой формы многоголосия в коллективном исполнении песни становится выражением народного стилевого идеала национальной культуры в процессе совместного музицирования, трансформируется в определенную категорию ***«этнослышания»*** (Земцовский).

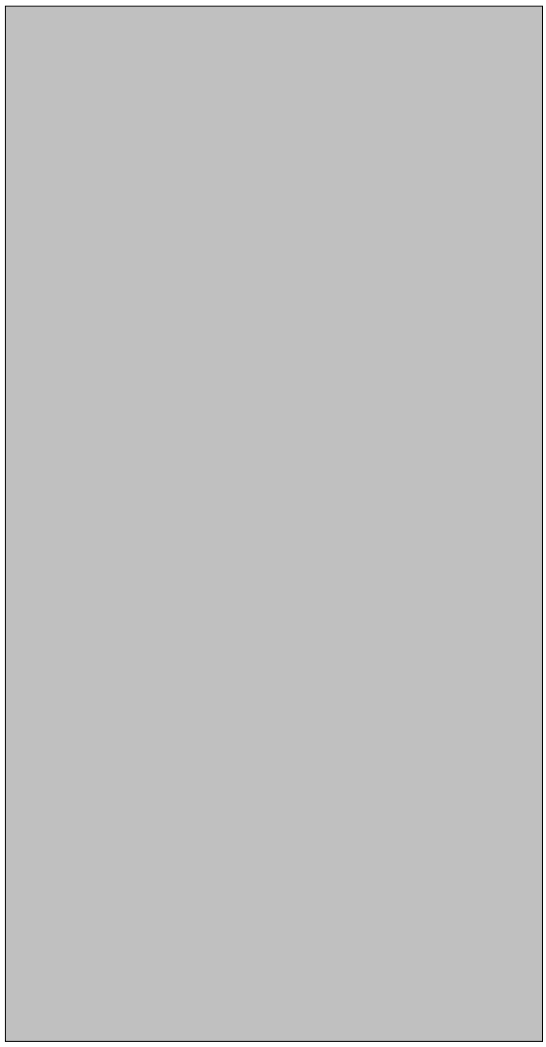
ЛИТЕРАТУРА

1. *Асланишвили Ш.* Гармония в народных хоровых песнях Картли и Кахети. М., 1978.
2. *Бендорфс В.* Виды латышского народного многоголосия и возможные его внешние связи // Вопросы народного многоголосия. Тбилиси, 1985.
3. *Бояркин Н.* Двух-трехголосная бурдонная полифония в вокальной и инструментальной музыке Мордвы // Вопросы народного многоголосия. Тбилиси, 1985.
4. *Евдокимова Ю.* История полифонии. Вып. 1. Многоголосие Средневековья. X–XIV века. М., 1983.
5. *Жордания И.* Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур (к проблеме генезиса многоголосия). Тбилиси, 1989.
6. *Земцовский И.* Феномен многоголосия устной традиции // Вопросы народного многоголосия. Тбилиси, 1985.
7. *Лапин В.* Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции. Историческая морфология. СПб., 2002.
8. Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым // Под ред. и с предисл. Е. Гиппиуса. М., 1964.
9. *Рахаев А.* Песенная эпика Балкарии. Нальчик, 1988.
10. *Трембовельский Е.* Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани // Муз. академия. 2001. [1] 4.
11. *Цхурбаева К.* Некоторые особенности осетинской народной музыки. Орджоникидзе, 1959.
12. *Щуров В.* Основные типы русского народного песенного многоголосия // Вопросы народного многоголосия. Тбилиси, 1985.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Грузинская народная песня «Чакруло»



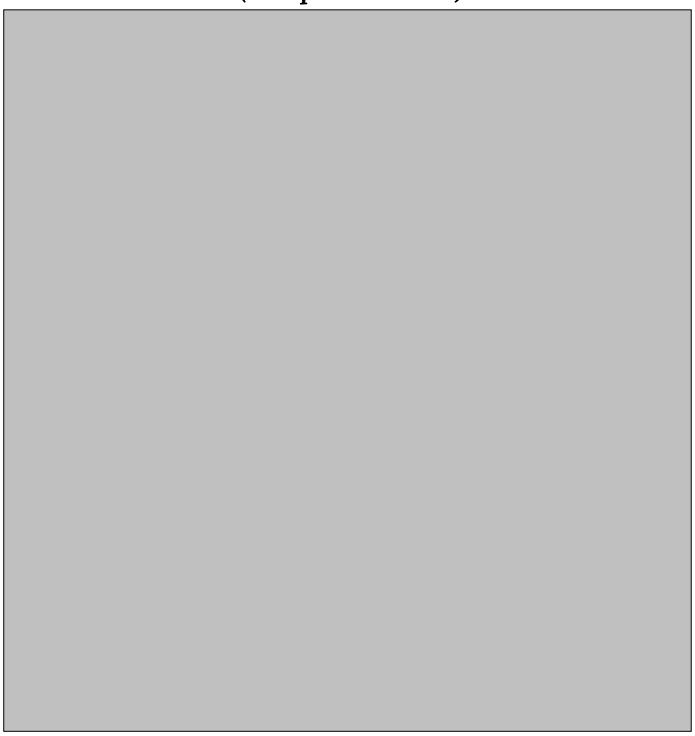


Народные песни южных осетин

«Песня о Дзибирте Илати»

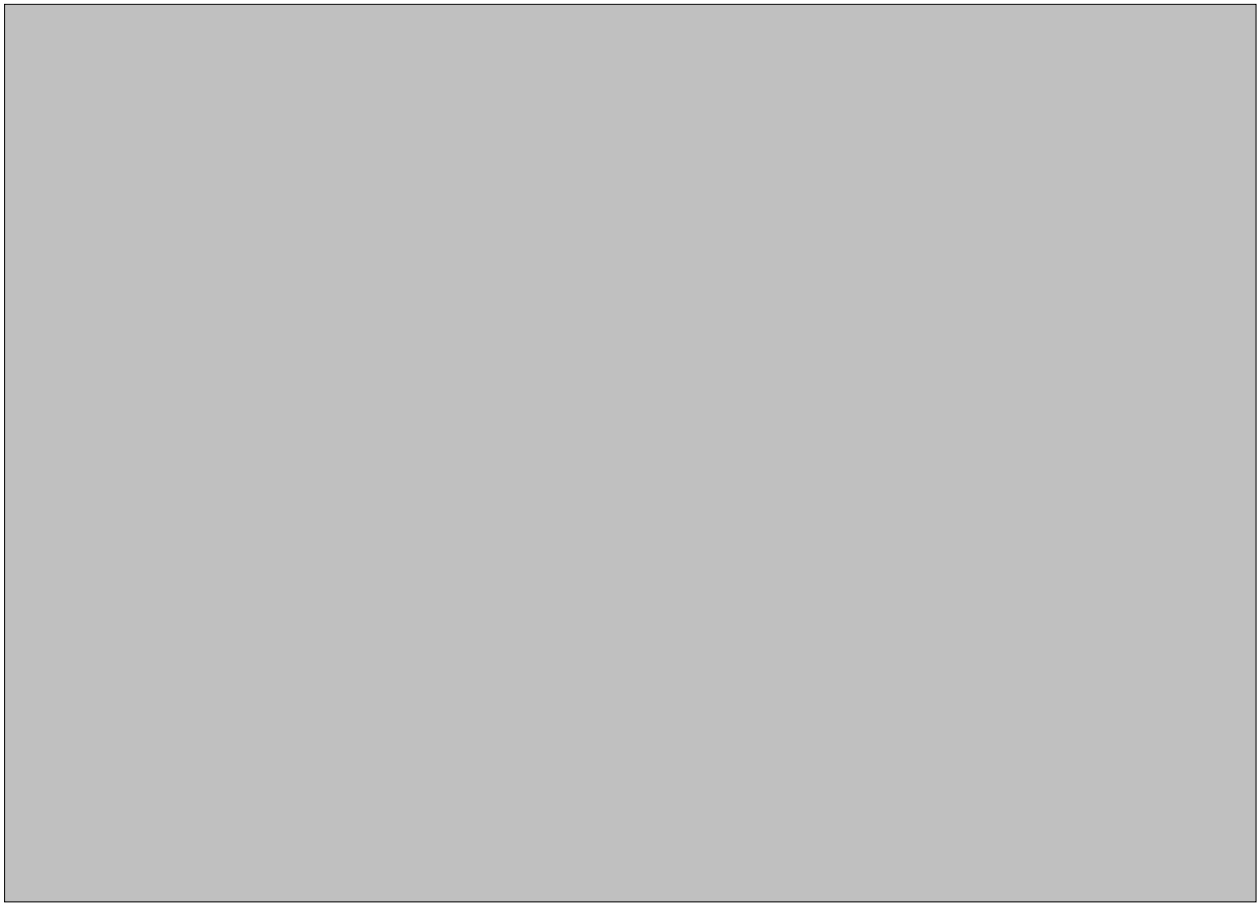
«Песня о Сосо Нартыкти»

Современная народная песня о Ленине
(Северная Осетия)



Балкарские народные песни

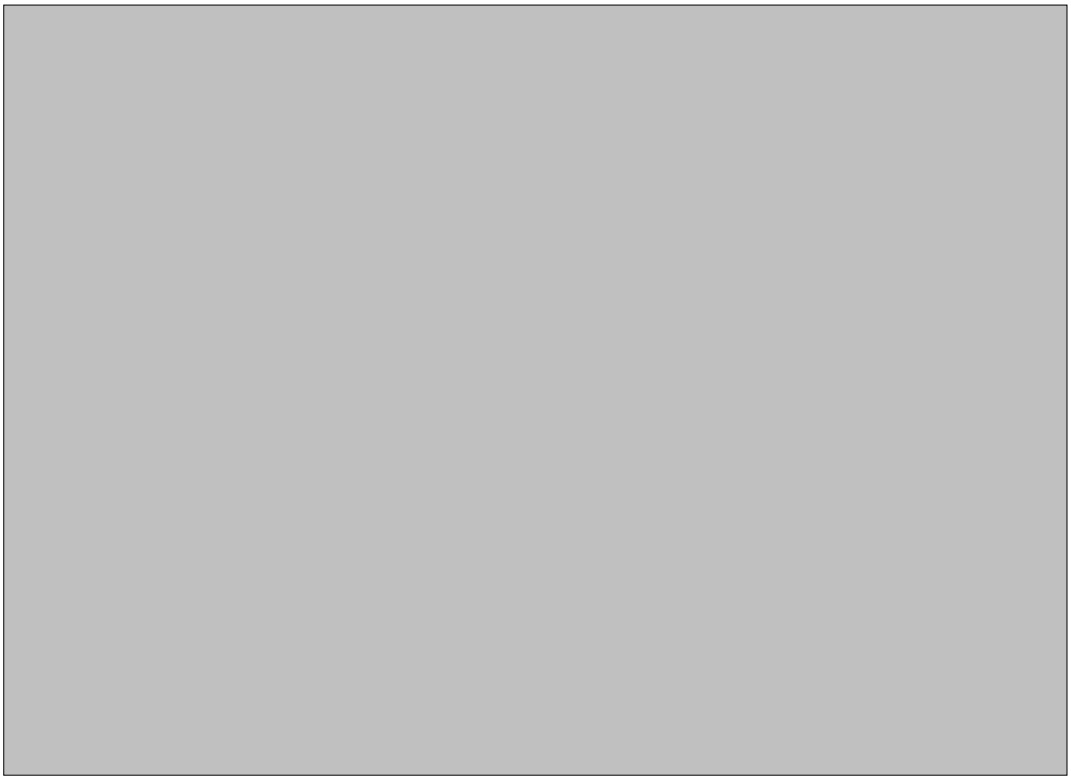
Айжаяк



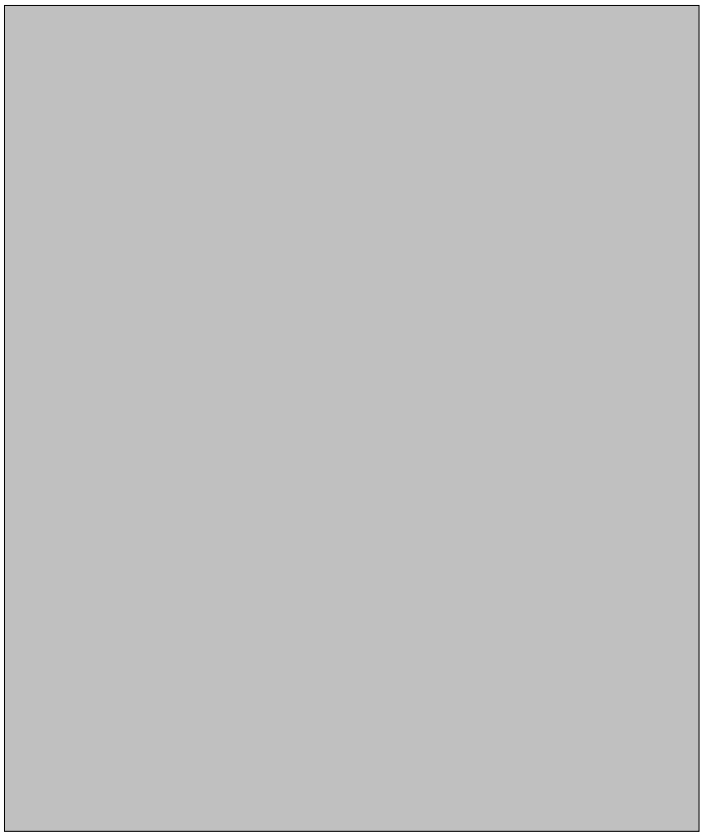
Баракъ

Адыгские народные песни

Песня о сыновьях Куденета



Сетования Шеджероковых



Л. Кумехова

О ТРЕХ ПЛАСТАХ В КАБАРДИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Существует ли единое понятие – кабардинская музыка? При всей кажущейся самоочевидности дать ответ на этот вопрос не просто. Ясно, что это явление и многослойное и многозначное. Если взглянуть на кабардинскую музыку XX века как на единое целое, то мы обнаружим в ней три составляющих: музыкальный фольклор, профессиональное композиторское творчество и так называемую «легкую музыку». Каждый из этих пластов представляет собой систему, обусловленную собственной логикой развития со своими истоками, формой существования, слушательской аудиторией, механизмом воздействия и т. д. И если фольклор, отражая историческую судьбу и духовную сущность этноса, составляет фундамент любой национальной культуры, то два других направления в музыке для многих народов (в том числе и для кабардинского) – приобретение нашего времени, а именно XX века.

Являясь исторически «вторичными» по отношению к традиционному творчеству, они способны и включать, и перерабатывать, и подчинять своему складу элементы фольклора, сохраняя, однако, свой собственный художественный строй.

Особенно актуальным это взаимодействие было для национальной музыкальной культуры «советского времени» где формирование новых видов творчества в рамках ускоренного общественного и культурного развития происходило форсированно, и именно опора на фольклор определяла национальный облик и своеобразие «новой» музыки.

Надо сказать, что система музыкально-поэтического фольклора кабардинцев включала различные по жанровой принадлежности и функциям песни, отразившие содержание, характер социально-общественного развития и менталитет народа. Традиционная музыкальная культура имела разнообразный инструментарий, устойчивые стилистические признаки и выразительные средства. Среди них отметим как специфическую особенность старинных песен речитативно-декламационный склад мелодии и ладово-интонационную основу, мало согласующуюся с европейской гармонической функциональной системой. Не вдаваясь глубоко в характеристику этого пласта, отметим важный с нашей точки зрения факт. Дело в том, что к началу века кабардинский музыкальный фольклор в значительной степени изменил свой строй в связи с тем, что в бытовую практику музицирования прочно вошла гармоника. Она появилась у многих народов Северного Кавказа в XIX веке, вытеснив иной инструментарий и прочно вписавшись в традиционную музыкальную культуру.

Динамическая амплитуда гармоники оказалась способной затмить и поглотить звучание целого ансамбля ранее существовавших народных инструментов. Это качество сыграло решающее значение в танцевальных жанрах, обслуживавших различные многолюдные празднества. Но существенными оказались и негативные воздействия чужеродного инструмента на самобытность музыкальной характеристики кабардинского фольклора. М. Гнесин, в частности, писал: «Четырехдольность… – результат влияния гармоники с характерным для нее метром сжимания и разжимания мехов… В настоящее время многие черкесские песни, трехдольные по своей природе, исполняются на четыре четверти … Этот инструмент, с одной стороны, дал возможность как-то гармонизировать мелодию, с другой – наложил известный штамп на гармоническую, а отчасти и ритмическую трактовку песни. С гармонизацией же отчасти связано и постепенное стирание интонаций чистого строя» [1, *192–193*].

Таким образом, столь полюбившийся и так прочно вошедший в музыкальный быт, инструмент не мог быть использован в качестве аккомпанирующего, так как его характеристики противоречили свободе импровизационного формотворчества народной песни, что и отодвинуло на задний план многие ее жанры. Но именно этот новый, возможно «чуждый» старинной кабардинской песне строй музыки оказался наиболее «подходящим» для вовлечения в другую – «композиторскую европейскую традицию» профессионального творчества.

Первыми эту попытку предприняли представители русской художественной интеллигенции, «командированные» в национальную республику в

период «культурной революции» (30-е годы) для того, чтобы помочь на месте созданию профессиональной музыкальной культуры.

В условиях сложных социальных процессов развития совершался сжатый переход от фольклорно-поэтического сознания к современной образованности и культуре. Для обслуживания духовных потребностей народа на смену пришли иные формы художественной культуры. Книги, радио, кино, новые виды музицирования вошли в быт населения. Постепенно фольклор утратил значение универсального выразителя духа народа, больше сохранился как прикладная форма в быту, сопровождая праздники, а также в преобразованном виде на концертной эстраде и в самодеятельности.

Из фольклорных жанров в это время активно функционируют наряду с танцевальной (инструментальной) музыкой сравнительно молодые песенные жанры – современная лирическая песня, песня с новым «социалистическим» содержанием, то есть жанры, уже испытавшие на себе влияние казачьей, русской революционной песни, песен гражданской войны и песен советских композиторов, звучавших по радио. Они и составили преимущественно новую музыку быта, значительно определяя фоносферу времени. Историко-героические песни, песни-плачи, когда-то игравшие столь заметную роль в фольклорной системе, в связи с изменившимися формами бытия народа, исчерпали свою общественную функцию. Они остались лишь в памяти стариков, либо перешли на самодеятельную сцену, олицетворяя «неповторимое лицо народа».

Обратимся теперь ко второму пласту. Как создавалась и развивалась в республике профессиональная композиторская школа и каковы были ее формы взаимодействия с фольклором на разных этапах?

Композиторская школа Кабардино-Балкарии пошла по пути освоения инструментальных жанров. К началу организации музыкальной профессиональной культуры (30-е годы) республика располагала такими композиторскими и исполнительскими силами, которые и предопределили выбор «лабораторного» жанра в кабардинской музыке. Особенность творческой практики композиторов, «командированных» в национальную республику для работы, теснейшим образом связана с их общественной просветительской деятельностью и со всей обстановкой осуществляемых здесь культурных преобразований. Весь комплекс проблем, встающих перед приезжими композиторами при создании первых образцов симфонической музыки (выбор тех или иных жанров и форм профессиональной музыки, выбор используемых национальных мелодий, приемов их включения в создаваемое произведение) прямо определяются специфическими особенностями традиционной музыкальной культуры народа, который не знает другого культурного опыта, кроме фольклорного. Ни одна творческая задача не могла быть решена успешно без учета специфики национального исполнительства и восприятия.

Деятели советской культуры (в разные годы в республике работали и сочиняли Авраамов, Шейблер, Ряузов, Пейко, Мурадели, Мосолов) хоть и занимались исследованием местного национального фольклора, в творческой практике больший упор делали на современные бытовые жанры, музыку, составляющую репертуар национальных танцевальных коллективов. (Обратим внимание на название первых произведений для симфонического оркестра: «Кафа», «Удж», «Исламей», Кабардинский марш», «Кабардинские танцы» и т.п.).

Избираемые ими для обработок национальные мелодии по структурной четкости (подчас квадратности) либо по интонационному составу, ритму были ближе нормам европейского музыкального мышления, из которых исходили композиторы.

Закономерным для раннего этапа было преобладание приема цитирования. Узнавание знакомой мелодии в новом звучании было одним из элементов художественного наслаждения слушателя. Таким образом, ими был найден тот вариант соотношения двух систем, который отвечал композиторской школе и оказался настолько оптимальным, что был воспринят и продолжен первым поколением национальных композиторов (Кардановым и Баловым) в 50–60-е годы.

Особенности творческого облика обоих авторов исторически обусловлены их принадлежностью к этапу в становлении национальной профессиональной музыки, который можно определить как «школьный». Отсюда и «механические заимствования», и копирование, и очевидные несовершенства. Конечно, сам факт появления на титульных листах фамилий композиторов-кабардинцев уже знаменателен. Отрадна и их нацеленность на расширение жанрового диапазона, на освоение крупных классических форм (в симфонической фантазии, поэме, симфонии).

Объединяет их и то, как соотносятся в их сознании две разные художественные системы с по-

зиции «своего» и «чужого». Каково это «свое»? Их «свое» – это то же «чужое», что услышали в кабардинской музыке приезжие композиторы. Обращаясь преимущественно к образам народно-жанровым (песенным и танцевальным), первые кабардинские композиторы для воплощения национальной конкретности опираются на ту же семантику жанров, что и предшественники. Кафа, Удж, Исламей входят составными частями в их крупные произведения. Однако и Карданов и Балов редко привлекают оригинальные народные мелодии, отдавая предпочтение темам собственного сочинения.

Национальный характер этих мелодий не вызывает сомнения и легко уловим на слух. Но интонационный фонд, используемый обоими музыкантами, охватывает лишь тот слой народной музыкальной культуры, который был уже включен в систему профессионального искусства – то есть лирические и танцевальные напевы, соответствующие той стадии бытования фольклора, когда он испытал на себе различные влияния: инонациональной интонационной сферы, концертного исполнения, наконец, профессионального творчества. Таким образом, не проявляя большой активности в отношении к фольклору, не проникая в его глубины, первенцы кабардинской композиторской школы избирают, по существу, для себя в качестве эталона «национального» в музыке «вторичный» фольклор. Этот этап, с нашей точки зрения, не привносит в профессиональную национальную музыку заметных качественных изменений, хотя и необходим в общем процессе, как стадия накопления опыта.

Качественно новая ступень в кабардинской музыке наступает с приходом в нее композиторов, получивших серьезное консерваторское образование, свободно владеющих как классическими, так и современными приемами письма, пробующих себя в разных жанрах. Их творчество отмечено смелостью поисков и яркой индивидуальной манерой. Это А. Казанов и Дж. Хаупа. Творчество последнего особенно ярко демонстрирует умение, осваивая новую систему, сохранить старую традицию и при этом отразить современную эпоху средствами индивидуального композиторского почерка.

Дж. Хаупа не просто хорошо знает кабардинский музыкальный фольклор, чувствует его природу. Он «мыслит национально». И дело здесь не только в умелом претворении интонационных, ладовых, ритмических особенностей народной музыки. Ибо «национальное» проявляется порой не только в конкретных художественных средствах, сколько в сложнейшем диалектически осмысленном своеобразии художественного мышления, в постижении всех его основных закономерностей.

Прежняя избирательность фольклорных жанров отныне уступает место стремлению восстановить всю школу творческих видов, и, тем самым, заполнить белые пятна на карте традиционного искусства. Диапазон народных песенных жанров включает и архаичные напевы эпоса «Нарты», и героическую песню, и песню-плач (гыбза), и детский музыкальный фольклор. Они претворяются в его произведениях в преображенном и переосмысленном виде, сохраняя при этом квинтэссенцию музыкального прототипа.

Подводя черту под вышеизложенным можем констатировать, что к концу XX столетия при всех сложностях становления новая традиция (второй пласт) в кабардинской музыкальной культуре успела стать частью общенациональной культуры. Особенно, если учесть, что это не только композиторское творчество, но и деятельность музыкантов всех других специальностей, и концертно-театральные формы музыкальной жизни.

Острота сегодняшнего момента связана с опасением, что эта традиция может прерваться. В 70–80-е годы Союз композиторов Кабардино-Балкарии насчитывал 16 человек. Среди них были и местные композиторы, и «осевшие» в республике – турок Н. Османов, армянин А. Шахгалдян, и даже вьетнамец Нгуен Ван Нам. Каждый из них вносил свою лепту в музыкальную жизнь республики. Пленумы, съезды, декады, фестивали, отчеты – эти акции директивно управляемой культуры давали, однако, периферийным музыкантам возможность разнообразных контактов, обмена мнениями, идеями, возможность не только наблюдать, но и самим участвовать в панораме современного музыкального искусства. Они давали дополнительные импульсы для развития национальной музыки.

Картина сегодня не столь радостная: «Иных уж нет, а те далече». В полной мере ощущается действие социально-политических и финансовых катаклизмов, которые особенно остро отразились и на деятельности Союза Композиторов, и на жизни самих композиторов (трудно издать, исполнить, продать и т. п.). «Советские» композиторы не хотят «перестраиваться» и приспосабливаться к новым условиям и новому ритму жизни, а современную молодежь эта сфера деятельности не привлекает.

Ощущая и неся с собой настрой на коммерциализацию жизни, молодые люди, имеющие склонность к сочинительству, активно осваивают пространство «третьего пласта» – эстрадную, популярную музыку.

«Легкий» жанр привлекает их не только возможностью быстрого заработка и успеха у публики, но и легкостью, с которой можно стать и композитором-песенником, и исполнителем. Для этого сейчас даже не обязательно знать нотную грамоту. Современные компьютеры подберут и запишут мелодию вместе с гармонией, преподнесут ее в любой аранжировке.

Молодежь музыкально необразованна, но информированна, технически оснащена и предприимчива. Однако недостаток образования перекрывает все эти качества и влияет на конечный результат. Отсутствие и незнание культуры (ни национальной, ни европейской), отсутствие вкуса приводит к появлению банальных сочинений с набором штампов. Являясь именно образцом национальной песни (исполняется на кабардинском языке) она, тем не менее, опирается на остатки «фольклоризма» [2]. Стандартизированный и подхваченный коммерческой сферой, протиражированный телевидением, излюбленный вид национальной эстрадной песни – это танцевальная песня. Гармошечный аккомпанемент, так прочно вошедший в музыкальный быт, исполняемый теперь на синтезаторе, становится основной моделью. Такая песня – кафа, с воодушевлением принимается публикой и на свадьбе, и на концертной эстраде, и на презентации очередного коммерческого проекта.

Вторая модель песни восполняет дефицит лирики в национальном песенном жанре. Лирическая песня, тем более приближенная распевными интонациями и «общезначимым» гармоническим сопровождением к «общесоветской» эстрадной песне, и вовсе нивелирует в ней национальный элемент.

Песня (массовая, эстрадная, народная) всегда была излюбленным жанром, ориентированным на массового слушателя. Заметное место она занимает и в панораме кабардинской музыки XX столетия. Почти все профессиональные композиторы пробовали себя в жанре популярной песни. В исполнении профессиональных певцов остались их сочинения образцами национальной классики. Балов, Карданов, к примеру, были замечательными мелодистами и мастерами лирической песни, представляющей собой своеобразный сплав элементов национальной и советской массовой песни.

Непрофессионализм в любом деле, а в искусстве особенно, способен извратить и вульгаризировать любую традицию. Остается надеяться, что количество со временем перерастет в качество, и песенный бум породит по-настоящему яркое и талантливое явление на национальной эстраде, а в музыкальном пространстве нашей республики в достойном равновесии будут сосуществовать и взаимообмениваться различные системы музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гнесин М.* Черкесские песни // Муз. академия. 1993. ¹ 3.
2. *Гусев В.* Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) / / Современность и фольклор: Статьи и материалы. М., 1977.

Ф. Хараева

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АДЫГОВ

Обзор традиционной системы

Адыгская музыкальная культура – одна из древнейших на Кавказе. Ее истоки восходят к устной фольклорной традиции адыгского народа. Об архаических видах музыки адыгов можно судить лишь гипотетически: по отдельным историческим свидетельствам, материалам археологических раскопок. Наиболее яркую картину музыкального мышления адыгов представляют сохранившиеся к первой половине XX века образцы нартского эпоса, обрядового фольклора.

В музыкальной традиции отразились особенности исторического и географического аспектов культуры адыгов: тесные историко-культурные связи с народами Северо-Восточного Кавказа и Закавказья, и, шире, циркумпонтийской зоны. Сложились два основных музыкальных стиля – восточноадыгский и западноадыгский.

По форме бытования в адыгской музыкальной традиции выделяются обрядовая (ритуальная) и необрядовая (светская) музыка, различающиеся разноположенностью целей и действий. Будучи связана с такими концептами адыгской культуры, как *жизнь*, *смерть*, *судьба*, а также *честь*, *достоинство* (переживание которых в адыгской традиции приравнивается к переживанию *жизни* и *смерти*), обрядовая музыка отмечена максимальной смысловой насыщенностью в мифологическом мироздании. Она маркирует границы ритуалов, выполняя обереговые, протекционные, связующие (в том числе междумирные) и другие функции. Такая полифункциональность музыкального звучания в культуре адыгов влечет необычайно высокое положение музыкального искусства в социуме. Имея статус безусловной правдивости и достоверности, музыкальное произведение могло послужить способом установления истины (песни очищения[1], исполнение песен в суде, в качестве доказательства). Значительное развитие получает светская форма музицирования, к которой относится исполнение музыки в хачеше (адыг. – *хьакIэшь*, каб. – *хьэшIэшь* – «гостиная») или в центре селения, походные песни и наигрыши, придворная музыка. Основная функция светского музицирования – структурирование времени (личного, социального). Соотношение светской и обрядовой форм музицирования в рамках музыкальной культуры адыгов не носит паритетного характера. Строгая обусловленность пространственной локализации светского музыкального исполнения, а также ряд непреложных условий (в том числе и этикетных норм), касающихся музицирования, обнаруживают ритуализованный характер музыкального исполнительского процесса в адыгской культуре в целом.

В музыкальной традиции адыгов сложились вокальная, вокально-инструментальная и инструментальная формы музицирования.

Один из важнейших пластов песенного фольклора – обрядовые песни, среди которых выделяются песни, связанные с семейной обрядностью (колыбельные, свадебные и др.); врачевальные песни-заговоры; песни опосредованно и непосредственно связанные с трудовыми процессами (новогодние колядки, песни вызова дождя, кузнечные, песни пасечника и др.). Несколько особняком стоят молитвенные благопожелания – хохи – речитации (*хъуэхъу*), отмечающие границы того или иного ритуального действия (например, пахоты).

Большое значение в фольклорном наследии адыгов имеет нартский эпос, состоящий из нескольких циклов, посвященных отдельным эпическим героям. Основные виды эпических сказаний – нартские пшинатли (адыг. – *нарт пшьыналъ*, каб. – *нарт пшыналъэ*), имеющие песенную форму, и нартские сказы (*нарт хъыбар*), излагающиеся в прозаической форме. Адыгская традиция исполнения нартского эпоса предусматривает чередование пшинатлей и сказов, при этом сказы могут предварять, заключать либо чередоваться с песенным текстом.

Жанр героических величальных и плачевых песен (адыг. – *лIызакъуэ пшьыналъ; лIызакъуэ пшьыналъэ*; адыг., каб. – *гъыбзэ*)[2] достигает расцвета в период с начала XVI по конец XIX века Бурному развитию этого жанра дали толчок фе-

[1] Об этом [3; 4, *67–95*; 5].

[2] См. об этом [1].

одальная рознь, а затем – длительная война за независимость Черкесии. Героика составляет основной массив в сохранившейся ко второй половине XX века устной традиции адыгов.

В историко-культурной ситуации XVI–XIX веков тема любовной лирики отходит на второй план. Бытующий сегодня пласт лирических песен в значительной мере относится к тридцатым-шестидесятым годам XX века.

Динамические процессы жанровой системы адыгского песенного фольклора в большой степени связаны также с изменениями в духовной культуре общества. С XVIII века отмечается усиливающееся влияние ислама. Адыгская музыка воспринимает формы, связанные с религиозным каноном, главным образом речитации текстов Корана, зачир (адыг. – *зэчыр*, каб. – *зычыр*).

Для большинства песен характерна сольно-групповая манера исполнения: солист поет или речитирует основную мелодию песни, остальные участники ансамбля исполняют хоровой компонент песни (адыг. – *жъыу,* каб. – *ежъу*) – практически константный хоровой припев. Соотношение партий солиста и ежу (жу) может быть антифонным, стреттным или параллельно звучащим:

Ащэмэзы ятэ ылъ ешIэжьы.
Месть Ащамеза за кровь своего отца[3].

Женская лирика, колыбельные, песни укачивания стариков, причеты и зачиры относятся к сольной манере исполнения.

Песни могут звучать в сопровождении таких музыкальных инструментов, как камыль, апашина, шинадыкуако (шинатарко), шичешина, пхацыч (о музыкальных инструментах – см. ниже).

Песенная композиция основана на варьированных повторах строфы. На уровне языкового моделирования музыкальных текстов выделяются небольшие по протяженности типизированные мелодические и ритмические формулы (общестилевые, региональные, исторические, индивидуальные). В качестве наиболее константной зоны песенной композиции, служащей ее «несущей основой» выделяется партия ежу (жу). Адыгским песням свойственна пульсирующая, подвижная, порывистая ритмика, большая роль триольных и синкопированных ритмических фигур. Музыка диатонична, однако, переменность ладовых устоев создает достаточно сложные ладовые структуры. Партия солиста – эмоционально насыщенная речитация, характеризующаяся взволнованной патетикой, широким диапазоном, свободой ритмической организации. Для адыгских песен характерно нисходящее направление мелодического движения, обилие активных квартово-квинтовых и секстовых интонаций.

Среди национальных музыкальных инструментов адыгов: идиофоны – пхачич, пхацыч, (адыг. – *пхъэкIыч*, каб. – *пхъэцIыч*) – трещотка; пхатыркэ (*пхъэтIыркъэ*) – веерообразная доска, ударяемая пальцами в наперстках, пхамбгу (*пхъэмбгъу*) – щелевой барабан, в упрощенном варианте – доска, ударяемая палками; шапсугские кастаньеты (назв. не восстановлено); мембранофоны – шонтрып или фатрып (адыг. – *шъуэнтIрып*, каб. – *фэтIрып*) – двусторонний барабан с талией; доол (*доол, доул*) – двусторонний цилиндрический барабан; дайра (*дайрэ*) – односторонний барабан; хордофоны – шапсугская цитра (назв. не восстановлено), апашшина (адыг. – *Iэпэшьын,* каб. – *эпэшынэ)* – струнные щипковые, шинадыкуако или шинатарко (*пщынэдыкъ,* адыг. – *пшьынэтIаркъуэ,* каб. – *пшынэдыкъуакъуэ*) – угловая арфа, шапсугская лира (назв. не восстановлено), шичешина (адыг. – *шыкIэпшьын,* каб. – *шыкIэпшынэ*) – струнные смычковые; аэрофоны – сырын (*сырын),* камыль – (*къамыл*) – продольные флейты, шуятле или фиятле (адыг. – *шъуялъэ, каб. – фыялъэ*), шонтшин(а), фэндшина или пчэныш(э), бженыфэ (адыг. – *шъуэнтпшьын,* каб. – *фэндпшынэ,* каб. – *бжэныфэ*) – волынка, бжамий (адыг. б*жъэмый,* каб. – *бжьамий*) – рожок, шапсугский горный рожок (назв. не восстановлено) – рог, аналог альпийского горного рожка или среднеазиатского курная. Бытовали и простейшие по своей конструкции инструменты, такие как свистки из скорлупы ореха, луковой стрелки и др. Музыкальным инструментом могли служить части тела человека – ногти, пальцы и др. В отсутствии необходимого инструмента в качестве его заменителя выступали предметы быта: спичечный коробок, баляг (*бэлагъ* – кухонная утварь), газыри (адыг. – *хьазыр,* каб. – *хьэзыр*) и т. п.

[3] Фрагмент. Шапсугская версия. Звукозапись А. М. Гадагатля (1960). Исп. Чишук Усий, запевалы – Гиса Схаплок, Асланбек Чич. Фонотека КБИГИ [1] 94/7. Нотация Н. Р. Иванокова.

О времени возникновения у адыгов тех или иных музыкальных инструментов говорить сложно. Такие инструменты, как бжамий, камыль, упоминаются в нартском эпосе. Одним из предшественников адыгских аэрофонов считается костяная флейта, найденная в захоронении на территории Древней Синдики (VI–V века до н. э.) [2, *70*]. Анализ мифологемы аэрофонов в адыгской традиции обнаруживает их связь с миром души человека, миром предков, духом Вселенной (см. предания о флейте нарта Ашамеза):

Наигрыш вывода отары[4] .

Аэрофоны связаны с культурными концептами *духа*, *ветра*, *дыхания*, отсюда их доминирование в ритуалах, связанных с иным миром, например, наигрыш поиска тела утопленника.

Появление хордофонов на Кавказе относится к 1 тыс. н. э. Струны адыгских хордофонов делались из некрученого волоса или жил, что связывает их с мифологемами *коня*, *ветра*, *дыхания*, *нити*. Хордофоны символизируют мифологическое понимание телесности макро- и микрокосмоса, игра на них выступает как процесс «слаживания» и «сонастройки» частей тела. С этим связано участие, например, шичепшины в целительских обрядах, наигрыши во время проведения операций.

Украшались музыкальные инструменты серебром с позолотой или чернением, резьбой, костяными перемычками с традиционными орнаментами трилистника, Agnus Dei, геометрическими линиями и фигурами, что подчеркивало связь инструментов с мотивами плодородия, изобилия, протекции, оберега, символизировало структуру мироздания и функции ее частей, закрепляло их отношение к растительным культам, идее умирания и воскрешения.

Фольклорная традиция не знает сложных ансамблей. По составу различаются ансамбли однородных инструментов (например, ансамбль доулистов) и ансамбли, сочетающие мелодические и ритмические инструменты (например, камыль, шичепшина, пхацычи). В качестве ритмических инструментов в поздней традиции в восточно-адыгском стиле преобладает доол, в западноадыгской – пхацыч, для музыкальной стилистики адыгской диаспоры характерны пхацыч, пхамбгу (упрощенный вариант). Одной из обязательных составляющих звучания западноадыгских ансамблей и ансамблей адыгской диаспоры является традиционный хоровой припев ежу (жу).

Длительный период войн, вызвавший активную миграцию населения внутри и за пределы Кавказа привел к изменению традиционного уклада жизни, смене социальных ценностей. Исчезают трудоемкие в изготовлении и транспортировке инструменты. На смену им в конце XIX – начале XX веков приходит новый для этой культуры музыкальный инструмент – диатоническая гармоника пшина (адыг. – *пшьынэ*, каб. – *пшынэ*).

Широкообъемный звукоряд и удобство в употреблении, возможность сымитировать функционально разные голоса традиционной фактуры подчеркивали универсальность гармоники и способствовали ее быстрому распространению. Стремительно войдя в быт послевоенной культуры и став ее неотъемлемой частью, пшина приводит к трансформации звукового идеала адыгской культуры, смене глуховатых шипящих тембров на пронзительно-резкие.

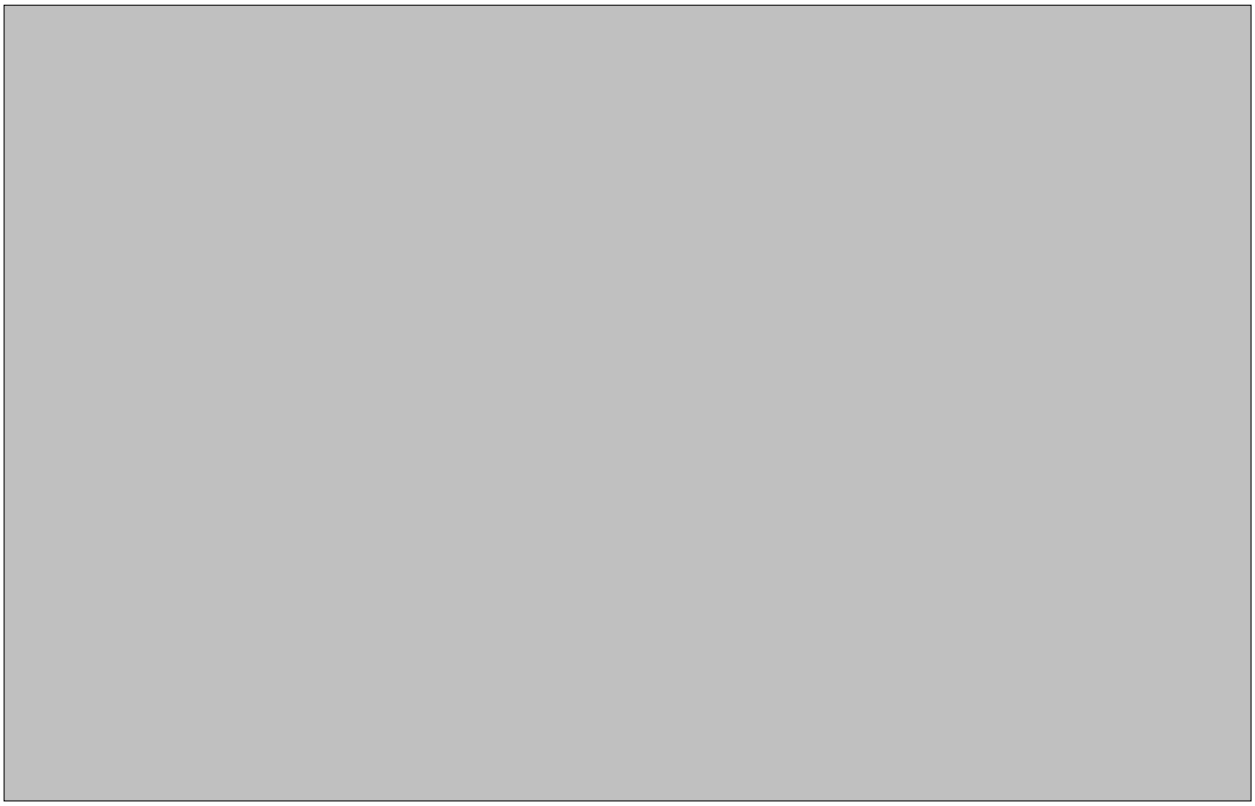
Для инструментальной музыки наиболее значимы сферы обрядовой музыки, музыки для слушания, для танцев и аккомпанемент к песням. Инструментальное сопровождение песен выступает в качестве конструктивной основы композиции, дублируя и партию солиста, и ежу (жу). Музыка для слушания не имеет прямых утилитарных функций, она характерна для хачепшевых действ. Эта форма музицирования связана с процессами оформления эстетического восприятия.

Традиционно инструментальная музыка связывается с искусством танца. Сложность и многосоставность танца как с психофизиологической, так и с социально-исторической точек зрения объясняют его весомость в культуре. Роль танца не ограничивается психоэмоциональным раскрепощением и выражением экстатических аффектных состояний; он выполняет адаптивно-защитные функции, функции социализации личности, обладает мощной магическойсилой.

[4] Звукозапись З. П. Кардангушева (1972). Исп. Алисах Кушхов. Фонотека КБИГИ [1] 124/7. Нотация Ф. Ф. Хараевой.

Танцевальная музыка – наиболее развитый пласт инструментальной музыки адыгов. Традиционные танцы ведут свои истоки от ритуальных танцевальных действ, посвященных различным проявлениям божественности (богам *грозы*, *воды*, *семейного очага* и др.) Существовали танцевальные игрища – джегу (*джэгу*), обладавшие предустановленной внутренней структурой (зачин, удж, кафа или зафак, другие танцы, удж-хурай). Кроме того, бытовали у адыгов театрализованные танцевальные пантомимы-импровизации, сохранившие тотемические реликты (искусство джегуако и ажегафы). Жанровую классификацию адыгских танцев можно отразить в следующей таблице.

КЛАССИФИКАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ



Ритм движения адыгских танцев укладывается в четырех- или двухактные паттерны с неравномерной акцентуацией, при которой яркое стремительное движение приходится на первый акт паттерна[5], а последующие (одно или три) – являются завершением, достижением внутренней устойчивости. Западноадыгская танцевальная традиция отличается большей широтой и активностью движений, в то время как в восточной – преобладают округлые плавные, хотя и наполненные решительностью и четкостью движения. Женская танцевальная партия складывается из значительно более узких и плавно-текучих движений. Для эмоционального содержания адыгского танца характерно состояние готовности к действию, сочетающееся с внутренним покоем и равновесием, открытость, внимание к окружающему миру, демонстрация внутренней свободы. Традиционно превалирующее направление адыгских танцев – по кругу слева направо, по солнцу – в мифологическом понимании должно было принести обществу изобилие и процветание; вращения, характерные для парных танцев, символизировали энергию зарождения жизни, созидательную силу. Это приводило социум в соответствие с более общими закономерностями процессов *природы*, *вселенной* и обеспечивало его гармоничное существование. Находясь в центре танцевального круга, музыканты оказывались на пересечении всех силовых линий, в точке равновесия пространства.

Танцевальное пространство обладает определенными структурными характеристиками, совпадающими с ритуальными, моделирует пространственный код культуры. В более поздней традиции музыканты располагаются рядом с мужчинами или девушками, что смещает общий центр и динамизирует пространственную организацию.

Музыканты активно участвуют в танцевальном игрище, перемещаясь в его пространстве, входят во взаимодействие с танцующими.

Композиция инструментальной музыки отличается большой степенью свободы, в танцевальной музыке – стремлением к квадратности и периодичности. Особенности метроритмической организации состоят в паритетности квалитативного и квантитативного начал, большой роли полиритмии, синкопированных и пунктирных ритмов. Для восточноадыгского стиля характерна триольная, для западноадыгского – дуольная пульсация. Богато орнаментированная музыкальная ткань создается с помощью мелизматической техники и диминуирования. Секвенцирование, регистро-

[5] От англ. pattern – образец, модель; здесь – рисунок. – *Прим. ред.*

вые переброски, вычленение и варьирование формул и сегментов, редукция, расширение – основные принципы мелодического развертывания. В качестве доминирующих выделяется нисходящее мелодическое движение, мобильная ладовая система с большой ролью переменности и разнообразием звуковых шкал.

Покровителем музыкального искусства в адыгской традиции считается нарт Ашамез (адыг., каб. – *Ашэмэз*), славившийся как прекрасный музыкант, обладатель мифической флейты. Воитель, путешественник, совершающий подвиги, он сравним с героем античности Орфеем: роль медиатора между мирами, сила творения, принадлежность к оппозиции свет/тьма, связь с миром теней.

По свидетельству миссионеров и авторов первых хроник, музыка занимала большое место в жизни адыгов.

Музыкальное исполнительство в адыгской традиции занимает важное место: нормами адыгской этики каждому члену общества вменялось в обязанность знания песен и умения играть на нескольких музыкальных инструментах. Основа фольклорного типа обучения – подражание. Система обучения включала и умение изготовлять музыкальные инструменты. Развитие социально-экономической и политической структуры общества приводит к деятельностной дифференциации сословий и специализации музыкальной деятельности. Носители устного профессионального музыкального искусства составляют дифференцированный цех джегуако.

Традиционные состязания музыкантов проходили в сакрально отмеченном пространстве – хачеше, кузнице, священной роще, а в ПШ – у священного тюльпанового дерева Чыгыдаха (*Чыгыдахэ*) в п. Шехапе (адыг. – *Шэхапэ*, ныне п. Головинка).

До конца XX века прослеживается преемственность линии, идущей от знаменитых скрипачей-шичепшинао – А. Чича (республика Адыгея), Э. Шеожева (Кабардино-балкарская республика), Ш. Тешева (Приморская шапсугия) и гармонистов-пшинао – К. Каширговой, И. Кажарова (Кабардино-балкарская республика), Р. Хурума (Приморская шапсугия).

И в наши дни известны имена музыкантов начала-середины XX века С. Мижаева, З. Ирижевой, Л. Тешевой, К. Кадыжевой (Карачаево-черкесская республика), К. Сижажева, А. Кушхова, И. Кажарова, К. Каширговой, М. Пшихачева, А. и Х. Хавпачевых, Х. Кунижева, И. Шиляева (Кабардино-балкарская республика), К. Джанчатова, И. Понежук, Р. Газануко, У. Уджуху, У. Аутлева, М. Хагауджа, Т. Агиржанокова (республика Адыгея), М. Шагуджева, И. и М. Нагучевых, Р. и Ю. Нибо, К. Хушт, Р. и Р. Хурума, М. Гвашева, А. Хейшхо, А. Тутариш (Приморская шапсугия), А. Серебрякова, Л. Дербитова, С. Семенова (моздокские кабардинцы) и др.

Это свидетельствует о сохранении традиционным исполнительством своей роли в культуре адыгов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ашхотов Б.* Традиционная адыгская песня-плач гъыбзэ. Нальчик, 2002.
2. *Крушкол Ю.* Древняя Синдика. М., 1971.
3. *Налоев З.* Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978.
4. *Налоев З.* Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов. Вып. 6. Майкоп, 1986.
5. *Налоев З.* Этюды по истории культуры адыгов: Очерки. Нальчик, 1985.
6. *Соколова А.* Хагаудж и адыгейская гармоника. Майкоп, 2000.

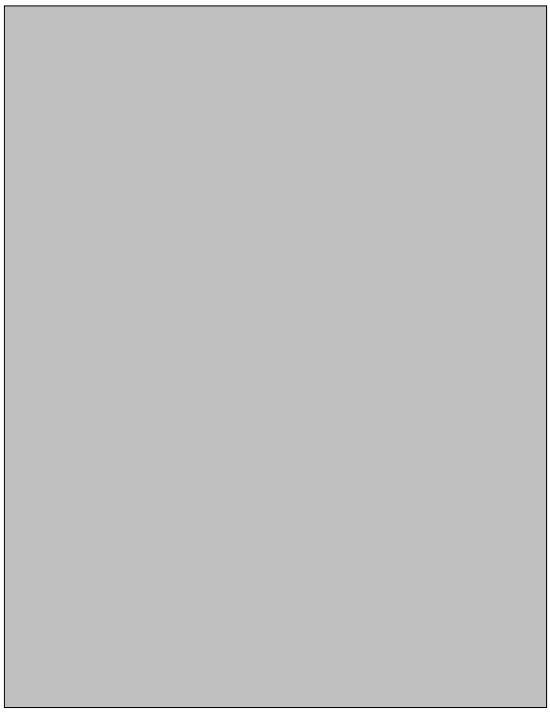
А. Соколова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДОСКИ АДЫГОВ

Простое бревно с древнейших времен использовалось людьми для ритмического сопровождения обрядовых действ, танцев или песнопений. Оно могло случайно оказаться рядом с человеком, в то время, когда он нуждался в определенном ритме, но чаще люди специально заготавливали необходимые бревна, пилили их пополам или разрезали на доски и использовали на специальных подставках или других устройствах. Доски в качестве ударных идиофонов известны многим народам с незапамятных времен, однако только в конце XX века они стали объектами более пристального внимания со стороны органологов. Наша задача – представить адыгские музыкальные доски как один из элементов инструментальной культуры в целом, ввести в научный оборот информацию об их бытовании, функции в традиционной культуре, о народных представлениях и оценках в отношении красоты их звучания, осмыслить социокультурные и историко-морфологические причины устойчивого интереса народа к примитивным музыкальным орудиям, провести сравнительно-типологические сопоставления с подобными музыкальными инструментами в культурах других народов.

Почему появились музыкальные доски? Кто, когда и почему придумал стучать маленькими палочками по большой доске или бревну? Очевидно, что использование дерева в качестве музыкального орудия встречается у народов, живущих в непосредственной близости от леса и по роду производственно-хозяйственной деятельности в той или иной степени связанных с лесом и обработкой дерева. Стук по дереву, производимый птицами или животными давно был известен жителям лесов и постепенно сформировался в эстетически значимый звук. Кроме того, стук по дереву означал присутствие живого, в частности, человека. Это была звуковая метка человеческого мира. Пространство, очерченное звуком, было охраняемо им от злых духов, нечисти, тайного и мрачного. Звук имел магические – охранительную и очистительную – функции.

Как известно, в каждом русском лесу или подлеске, на пересечении троп или в самой густой чаще



на большом дереве подвешивали грубо обработанную доску. Попадающий в это место человек или группа людей стучали палками по доске, тем самым очищая себе путь от нечистой силы и охраняя от неожиданностей.

Деревянная доска, прозванная в народе «барабанкой», стала известна в научном мире благодаря кропотливому исследованию Б. И. Рабиновича. Ее нередко обрезали в виде трапеции и подвешивали на веревке на уровне пояса. По доске стучали в основном на выгон скота или вовремя пастьбы. Когда крестьяне пасли стадо по очереди, барабанку с вечера вешали на забор тому, кому предстояло пасти стадо на следующий день. Хороший барабанщик иногда барабанил под частушку или танец. Независимо друг от друга в 50–70-е годы XX века фольклористы фиксировали барабанку в Костромской, Ивановской, Горьковской, Ярославской, Вологодской областях, иногда приписывая себе открытие нового музыкального инструмента. Между тем барабанка в селах этих областей была известным звуковым орудием. Она могла быть длинной или короткой, подвешивалась стационарно (на

дереве, велосипеде, и т. п.) или на шее исполнителя. Барабанку делали из сосновой или еловой доски. Маленькие палочки были разных размеров – под руку исполнителя – и нередко изготавливались из разных пород деревьев, чтобы звук получался разнообразным.

Согласно американской иллюстрированной музыкальной энциклопедии, удары по деревянным щитам совершали еще доисторические люди [5]. Воины били по щитам перед началом сражения. Такие удары вводили их в боевое состояние и внушали страх врагам. По окончании сражения удары по щитам принимали форму танцевального сопровождения, снимали напряжение. В энциклопедии отмечается, что во многих регионах Африки и Океании до сих пор бьют по доскам и щитам, чтобы создать четкий ритм для танцев и пения. В Лондонском музее Хорнимана хранятся различные образцы древнейших племенных африканских щитов, имеющих чуть скругленную форму. Как известно, изогнутая доска резонирует лучше, чем прямая.

Марийский этномузыколог О. Герасимов упоминает об одном из предметов быта, выполняющего функции музыкально-ритмического характера [3, *191*]. Речь идет о станке для обколачивания холста, который до последнего времени сохраняется в традиционном быту и символизирует национальную самобытность. По-марийски такой станок называется *вынер кашта.* О. Герасимов считает, что подобного инструмента нет у родственных марийцам народов. В то же время у самих мари вынер кашта весьма популярен. О нем пишут Я. Эшпай [10, *9*], В. Газетов [2, *5*] – все, кто описывает музыкальные инструменты мари. Бревно обычно помещается на козлах или чурбаках высотой со стул. Я. Эшпай подчеркивает, что предпочтение отдается еловому бревну, дающему звонкий звук. Поскольку обколачивание холста – довольно длительный и трудоемкий процесс, естественно, что он сопровождался пением. Стук палок по бревну создавал ритмическое сопровождение пению и обеспечивал бесперебойную и качественную работу по созданию мягкого и упругого холста. Нередко к певческим голосам добавлялись и музыкальные инструменты – образовался большой ансамбль, в сопровождении которого затевались игры и танцы.

Несмотря на то, что О. Герасимов определяет *вынер кашта* уникальным марийским орудием, нечто подобное описывает Р. Халитов в связи с татарской традиционной музыкальной культурой. Поздней осенью или зимой (по другим данным – весной) у татар бытовали обряды взаимопомощи – *тула емэсе* – помощь при валке сукна. Продолжительная и однообразная работа превращалась в своеобразный праздник – большое собрание людей с музыкой, песнями и танцами. По окончании работы для участников обряда взаимопомощи обязательно устраивалось угощение. Подобные обряды (однако по поводу совсем другой работы – на постройке дома, при шелушении фундука или кукурузы) известны и в адыгской традиционной культуре.

Хозяин, устраивающий посиделки по случаю выколачивания холста, специально готовился к обряду. Липовую жердь очищали от лыка и высушивали. Также из липы делали несколько колотушек. Жерди с двух сторон прикреплялись к столбикам, поверх жердей навешивались холсты. Устраиваясь друг против друга на скамейках вдоль висящего полотна, парни и девушки колотили изделия колотушками [9, *68*]. При этом ритмы ударов зависели от размера стиха и напева песни, от темпа и ритма стихийно возникшего танца. Ритм ударов мог быть единственным аккомпанементом к пению или танцам. Нередко ритмическое поколачивание холста сочеталось со звуками других музыкальных инструментов. В любом случае ритм ударов создавал веселое жизнеутверждающее настроение. И чем более массовым он был, тем более радостной казалась работа, тем более шумным и веселым представлялся весь праздник.

Впервые о музыкальной доске у адыгов нам довелось услышать от Нэхуат Пшимафовны Казан 1909 года рождения из аула Кунчукохабль в 1994 году Исполнительница нартских песен, удивительная рассказчица, Нэхуат Пшимафовна вспоминала, что во времена ее молодости (следовательно, в 20–30-е годы) на молодежных посиделках под гармонику молодые парни стучали по длинной доске. Она не могла вспомнить, из какой породы дерева была доска, но хорошо запомнила, что всем вместе играть было весело, и также радостно было смотреть на играющих.

Расшифровывая фонозаписи Магомета Хагауджа, датируемые 1911 и 1913 годами, мы также обратили внимание на то, что ударное сопровождение гармошечной игры периодически меняется по качеству звука. Например, в наигрышах «Сандрак», «Тутуко Алий» и др. определенно звучат трещотки. В «Бжедугском танце» начальные удары на трещотках почти сразу же заменяются на «палочные» удары. В наи-

грыше «Щемеджук» чередуются «смазанные», трескучие (на пхачичах) и плоские палочные ударные звучания, порой отчетливо слышны размеренные удары по какой-то поверхности. «Абхазская песня» исполняется группой мужчин только в сопровождении палочных ритмических ударов.

В основном же пожилые люди в Адыгее не помнят музыкальные доски. Игра на гармонике обычно идет в сопровождении *пхачичей* – адыгских деревянных трещоток. Пхачич – самый известный в регионе идиофон. Однако, адыги, проживающие в Турции, Сирии, Иордании по настоящее время на больших торжествах используют длинную доску. С изменением политической ситуации в СССР и затем России, налаживанием культурных связей с представителями адыгской диаспоры из Турции, Сирии, Иордании, мы получили возможность больше узнать о музыкальных адыгских досках. В Турции адыги называют их «*пхамбгу*» – «*пхъэ*» – дерево, «*бгъу*» – сторона, т. е. сторона доски, плоскость или поверхность доски. Короткие палочки, которыми стучат по данной доске называются «*бэщ*».

Сразу следует оговориться, что *пхамбгу* не является «общедиаспорным» музыкальным орудием. Турецкий адыг Мэмэт Едыдж утверждает, что по сей день во многих адыгских селениях в Турции по-прежнему отбивают ритм ладонями, не используя ни доски, ни *пхачичей*, ни другого какого-либо предмета для отбивания ритма. Более всего, по его данным, на *пхамбгу* играют в селениях Дюзжи, Адапазарий, В то же время он ни разу не встречался с использованием доски в Анталии. Однако, многие из тех, кто вернулся на историческую родину помнят ударную доску и сами играли на ней.

Сирийский адыг Ружди считает простое бревно одним из первых адыгских музыкальных инструментов. Адыги любят ритмические звуки, сопровождающие пение или танцевальные мелодии, и неважно, каким образом создаются эти звуки –ударами в ладоши, постукиванием стариковских палок о пол или землю, постукиванием щипцов (машъ1о1ад) для печи или костра. Хлопанье в ладоши по сей день обязательно для большого танцевального круга. Не случайно хатияко (распорядитель торжества) постоянно подбадривает присутствующих на празднике людей: «Агур, агур, агур!» – «Хлопайте, хлопайте в ладоши!». Вероятно, когда-то очень давно люди случайно стали стучать по бревну и радовались сильным выразительным звукам. Адыги старались найти звонкое бревно, стучали по нему маленькими дубовыми палочками. Бревно клали на чурбаки на высоте на уровне пояса играющих. Стучали в основном под быстрые молодежные танцы.

Фольклорист-филолог Раиса Унарокова, побывавшая в фольклорной экспедиции на территории Турции несколько раз, так описывает пхамбгу, называя его по-русски «досковым пхачичем»: «Он является сооружением из приблизительно двухметровой доски, прибитой к столбикам, по которой одновременно ударяют короткими палочками 10–12 человек. „Досковой пхачич“ изготавливается специально к свадьбе или другому важному торжеству. Его сооружают во дворе, где он остается до момента окончания торжеств. Для „доскового пхачича“ годны все породы дерева, кроме ивы. Короткие палочки вырезают из ореха или клена. Их делают ровными, круглыми, не очень толстыми, чтобы можно было легко удержать в руках» [8]. Уроженец Турции, Мэмэт Едыдж, напротив, утверждает, что доска специально не готовится. Берут в сарае любое подходящее по размеру бревно. Чаще выбирают длинную доску или бревно, чтобы возле него могли разместиться как можно больше играющих. Бревно при этом не имеет эстетической функции.

Со слов 80-летнего Дугу Нуратина из селения Казукухабля (Турция) Р. Унарокова указывает, что под досковой пхачич обычно танцуют *тляпэрыш* – молодежный оживленный танец. Молодые парни становятся возле доски лицом друг к другу и темпераментно стучат по доске в такт гармонисту, который сидит или стоит рядом с ними. Гармонист и группа ударников обычно представляют какой-либо аул или род. Через час игры на смену одной группе приходит другая – всякий раз со своим гармонистом. Ударниками выступают только молодые люди – старикам считается неприличным бить по доске. Первыми начинают игру жители селения, где проводится свадьба или праздник, затем их меняют гости из других аулов. Жительница Дюзже (Турция) Кадрис Хачемизова рассказала, что ударники во многом ориентируются на танцующих. Если танцоры двигаются вяло и невыразительно, то у парней нет стремления играть зажигательно и бодро. И, наоборот, темпераментный танец заставляет гармониста и ударников играть зажигательно и увлеченно. Все ударники одновременно подпевают гармонисту, то есть являются *жъыуако* (подпевающими). Кто-то из веселых парней выкрикивает подбадривающие или, напротив, хулительные реплики в сторону танцующей пары. Он может

называть имя танцующей девушки, говорить о ее красоте, достоинствах, называть ее родной аул и имена родственников. Однако, бывают и сатирические выкрики, например: «Ноги как два ступа – наша гостья из Хачемзия». Гости из круга могут парировать опротестующей репликой. Следует оговорить, что весь спектакль разыгрывается под звуки ударяемых досок. Больше всего раздается реплик в адрес парней: «Постарайся, чтобы девушка не завоевала первенство», «Не упусти эту девушку» и т. п. Сила и значимость подобных реплик умножается числом ударов, их сопровождающих.

Досковой пхачич – сооружение временное. Оно «строится» только на время праздника. Доски бывают два метра в длину и пятьдесят см в ширину. Нередко для праздника готовятся сразу две доски, которые укладываются друг на друга или рядом друг с другом. Бывает так, что во время праздника доска ломается, поэтому хозяин предпочитает уложить одну над другой сразу две доски. Самой предпочтительной считается доска из гостагая.

По экспедиционным материалам М. Джандар, адыги в Турции играют на доске только на больших торжествах. К козлам прибивают длинными прочными гвоздями палку-брус, довольно толстую, чтобы она не сломалась за время многочасового торжества. Короткие выструганные палочки с концами, обрезанными наискосок, примерно до 60 см длиной, готовят в семье, где проходит свадьба. Стучат только под тляпэрыш, но этот танец в течение всей свадьбы исполняется многократно. Нередко вся свадьба выстраивается на тляпэрыше, остальные танцы занимают 10–15% всей музыки обряда. Когда свадьба заканчивалась, маленькие палочки закидываются во двор, где живет молодой парень – потенциальный жених, который таким образом принимает «свадебную эстафету» [4, *121*].

На фотоснимке, запечатлевшем исполнителей на пхамбгу в Турции, видно, что доска длинная, толстая, больше похожая на брус. Возле нее – более 10 мужчин, каждый из которых держит в правой руке короткую палочку. Некоторые парни стучат сразу двумя палочками. Мужчины стоят очень близко друг к другу – лицо в лицо. Кто-то из них оглядывается, вероятно, следя за происходящим в танцевальном кругу и подпевая гармонисту. По данным Руслана Барчо, три года прожившем в Турции, за время свадьбы, которая длится примерно весь световой день – с 9 утра до 9 вечера – успевают сыграть 7–10 гармонистов, каждый со своей группой ударников. В каждой группе стучащих по доске – примерно 10–15 человек. Всего за время свадьбы приобщаются к музицированию 100–150 человек. По данным Б. Чич, каждый парень – участник свадьбы – обязан станцевать хотя бы один танец и играть на пхамбгу полчаса или час. Следовательно, в этом случае к коллективному музицированию приобщаются почти половина участников торжества.

Таким образом, один народ – адыги – проживающие на разных территориях, для удовлетворения собственных потребностей в качестве ударных ритмических инструментов применяют разные музыкальные орудия. Для западных адыгов (территория Республики Адыгея, Краснодарского края) в инструментальном ансамбле с лидирующей гармоникой предпочтителен пхачич (трещотки), для восточных адыгов (территория Республик Кабардино-Балкария и Карачаево-Черкесия) – доул, для зарубежных – пхамбгу (доска). При этом в каждой инструментальной группе существует определенный тип гармоники. С пхачичем сочетается диатоническая гармоника так называемого русского строя (шцынэ), с доулом – хроматическая, с пхамбгу – диатоническая гармоника немецкого строя – с разными звуками на сжим и разжим. Следовательно, под каждый тип гармоники – определенный ударный инструмент, ритм которого наиболее гармоничен со звучанием лидирующего орудия. Мелодии западных адыгов под пхачич в сравнении с мелодиями восточных, кажутся протяжными, «вытянутыми», «удлиненными», мелодии восточных адыгов – фигурными, состоящими не столько из мелодических линий, сколько из украшений, фиоритур, орнаментики. Мелодии турецких адыгов – дискретные, фрагментарные, «укороченные». Каковы могли быть причины выбора разных музыкаль-

устоявшимся на данных территориях типам гармоник? Или, напротив, выбор лидирующего музыкального орудия зависел от предпочтения того или иного ударного инструмента? Вероятно, следует рассматривать оба обозначенных процесса. Нельзя также не принимать во внимание тот факт, что переселившиеся в Турцию и страны Ближнего Востока адыги предпочли инструмент, символизирующий духовное единение людей, а также объединяющий их в тесном пространстве возле доски.

Начиная с середины 90-х годов XX века контакты с представителями адыгской диаспоры в Турции стали более тесными и постоянными. Некоторые хореографы и гармонисты из Адыгеи и Кабардино-Балкарии работали в Турции по нескольку месяцев. Все это моментально отразилось на облике адыгской музыкальной культуры в России. На Кавказе зазвучали популярные мелодии турецких адыгов, под них стали ставить танцы на профессиональной и самодеятельной сценах. Через телевидение, радио и благодаря новизне, яркости, темпераментности новые танцы и танцевальные мелодии распространились по Адыгее широко, повсеместно и основательно. Их стали разучивать в школьных танцевальных кружках, исполнять на молодежных посиделках, в дружеских компаниях и на свадьбах. Самым выразительным, необычным и притягательным для публики в Адыгее стал танец лъэпэрыш1у – тляпэрыш. Он более всего близок адыгскому зыгатляту, но, в отличие от техничного, соревновательного и строго организованного зыгатлята, тляпэрыш кажется более веселым, легким, по-юношески задорным. Возможно, этому способствуют синкопированные удары по доске, обеспечивающие, с одной стороны, ощущение остинатной упругости, легкости, пружинистости, с другой - сложной полиритмии во взаимодействии мелодии и ударов.

Пщынэ

Пхамгу

Возросшая популярность тляпэрыша повлекла за собой и изменение инструментального аккомпанирующего состава. К определенному танцу – определенная мелодия – определенный музыкальный инструмент (тембр). С музыкой тляпэрыша тесным образом связаны удары по доске. Этими же звуками стали сопровождать многие абхазские танцевальные мелодии, близкие тляпэрышу по образно-смысловой организации.

В профессиональном ансамбле из Кабарды, выступающем на свадьбах, длинную доску заменили половиной чурбака, стационарно прикрепленного к двум коротким брусам таким образом, чтобы сидящему на стуле исполнителю было удобно играть. Чурбак, примерно 50–60 см в длину и 20–25 см в диаметре распилен пополам, и его половинка закрепляется горизонтально ровной поверхностью вверх. Такой чурбак по-адыгски называется пхъэтэкъэжъ – пхатэкыж – старое деревянное полено. В названии подчеркивается высушенность полена, способного издавать звонкие щелкающие звуки. По чурбаку стучат двумя палочками. Ритмические удары согласованы с музыкой. Пульс доскового пхачича под тляпэрыш особенный – синкопированный, подпрыгивающий, приводящий публику в состояние радостного возбуждения.

Под кафу удары производятся ровно, размеренно, негромко.

Ансамблевое выстукивание ритма, безусловно, отличается от сольного. Оно не только более мощное, энергичное, темпераментное, но и более суггестивное, колдовское, завораживающее и вовлекающее в стихию и действо праздника. Не случайно в ряд выстраиваются парни одного аула – сила и значимость таких ударов умножается на силу рода или землячества. Не случайно также предпочтительным считается ставить к доске молодежь, а не людей среднего или пожилого возраста. Парни подпевают и подтанцовывают, подбадривают танцоров выкриками и отпускают шутки в сторону присутствующих. Для зрителей разыгрывается своеобразный спектакль, действующими лицами которого становятся ударные звуки, музыка, музыканты-исполнители, танцоры и хатияко (распорядителя праздника). В танцевальном кругу, в происходящее действо вовлекаются все участники: и те, что находятся в центре действия (музыканты, танцоры), и те, что находятся на периферии – наблюдающие. Традиции ансамблевого исполнения на ударных идиофонах, как вырисовывается из имеющихся фактов, связаны с формами коллективного труда и традицией взаимопомощи при трудоемком и однообразном трудовом процессе. У татар и мари это выбивание холста, у адыгов – известные нам обряды, предполагающие взаимопомощь и обязательное музыкальное сопровождение – например,

обряды, связанные с шелушением кукурузы или фундука (у шапсугов). Свадьба или другой обряд, высоко значимые для рода и селения в целом, также были сориентированы на коллективные формы музицирования.

Коллективное использование одного орудия порождает особое чувство единения, значимость каждого участника и всего происходящего. Нам представляется, что коллективное исполнения на одном музыкальном инструменте может возникать и культивироваться в особых случаях – в первую очередь, конечно, в приложении к труду, к тем сферам производственной деятельности, которые немыслимы вне массового действа, коллективного приложения усилия и энергии для достижения желаемого результата. Обычно коллективную деятельность порождали также короткие сроки выполнения трудоемкого процесса.

Б. Рабинович, обнаружив много общего в форме и функционировании ударных досок у славян и финно-угорских народов, подчеркнул особую значимость их культурных взаимосвязей. Между тем, ударные доски прибалтийских народов немало схожи с кавказскими. Эстонский *локулауд* представляет собой доску примерно 1,5 м длиной и 25–35 см шириной. Инструмент выполнял преимущественно сигнальные функции: на сбор на обед, сгон скота для возвращения домой, извещение о пожаре, о начале молитвы, сигнал кораблям, во время густого тумана и прочее. Литовский *табалас* кроме сигналов мог также использоваться для сопровождения танцев. Танец под табалас назывался так же, как инструмент [6, *192, 197*]. Музыкальные доски, называемые *чачанд* (бревно-барабан) по настоящее время широко бытуют у нивхов.

Таким образом, самое примитивное орудие – обыкновенная доска – осталась важной и значимой для людей различных культур. Особо заметим, что исполнительский интерес к музыкальной доске в XX веке не только сохранился в традиционных культурах, но и распространился на профессиональную сцену. Государственный ансамбль танца Республики Адыгея включил в программу номер с участием пхамбгу. Доски стали использоваться в составе симфонических оркестров. Подобный интерес к доске вписывается в большое культурное пространство по использованию доски в искусстве и спорте. Замечено, что авангардный спорт XX века также потянулся к простоте. Обыкновенная доска стала предметом-основанием для спортивного экстрима. Доска с парусом породила виндсерфинг, парашютный прыжок с доской стал называться скай-серфингом, катание на доске за буксировочным катером образовало вейкбординг, сноубордисты приспособили доску для катания по снежным горным склонам. Как это ни парадоксально, но интерес и возрождение музыкальных досок в XX веке вписывается в единую цепь авангардного примитивизма, демонстрирующего сложнейшую исполнительскую технику и системное взаимодействие с различными элементами и составляющими культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бродский И.* К изучению музыки народов Севера РСФСР // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 29. М., 1976.
2. *Газетов В.* Марийские народные музыкальные инструменты. Йошкар-Ола, 1987.
3. *Герасимов О.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
4. *Джэндэрэ М.* Псалъэм псэ хэлъымэ. Живое слово. Фольклорно-этнографические этюды об адыгах, живущих в Турции. Майкоп, 2002.
5. Музыкальные инструменты мира. Иллюстрированная энциклопедия / Пер. с англ. Т. Лихач. Минск, 2001.
6. *Рабинович Б.* Пастуший барабан – недавно открытый русский народный инструмент // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М., 1986.
7. *Соколова А.* Пхачич – адыгские трещотки. Майкоп, 2002.
8. *Унарокова Р.* Досковой пхачич // Адыгэ макъ. 1998, 14 августа.
9. *Халитов Р.* Формы инструментального музицирования на народных праздниках и встречах молодежи у татар // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. Казань, 1989.
10. *Эшпай Я.* Марийские народные инструменты. Дис. … канд. искусствоведения. М., 1946.
11. *Baltrenieoe M., Apanavictus R.* Lietuviu liaudies muzikos in strumental. Vilnus, 1991.

А. Цукер

РОСТОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР СЕГОДНЯ

В феврале 2004 года в Ростове произошло событие, без преувеличения, всколыхнувшее всю музыкальную общественность и местную журналистику – на сцене Музыкального театра состоялась премьера оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Пресса отреагировала на постановку бурно, в самых восторженных тонах, с присущей южному темпераменту горячностью и эмоциональной чрезмерностью. Приведу, не называя авторов, несколько характерных суждений, дабы читатель смог представить себе атмосферу, царящую вокруг спектакля: «Многие граждане даже не представляют себе, какой прорыв сделал Ростовский музыкальный театр в мировой контекст оперного искусства»; «То, что произошло 27 февраля на сцене Музыкального театра в городе Ростове в России – это уникальное событие. Не побоюсь громкого слова – историческое событие»; «Тот премьерный вечер обернулся своеобразным днем единения и согласия всего театрального Ростова… Город сошелся во мнении. И мнение это было: „Превосходно!“»; «Солистка театра Ирина Крикунова в роли Катерины Измайловой оказалась блистательна не только в вокальном плане, но и в драматическом. „Леди Макбет“ Крикуновой достойна лучших сцен мира. Впрочем, кто сказал, что в Ростове не одна из таких сцен?». Подобная журналистская эйфория наблюдалась, пожалуй, лишь пять лет назад, когда Ростовский музыкальный театр только открывался, и кто-то из особенно лихих авторов даже предложил легендарному «Ла Скала» отправиться в этой связи на отдых.

Впрочем, не стоит слишком корить газетных критиков за несколько наивную преувеличенность оценок. Не будучи специалистами, они, тем не менее, схватили главное – значительность данного художественного факта, пусть не в планетарных или мировых масштабах, но, как минимум, в судьбе театра и музыкальной культуры города, где еще полдесятилетия тому назад сама возможность рождения «собственной» «Леди Макбет» показалась бы абсолютно фантастичной. Со дня первой постановки гениального творения Шостаковича прошло уже семьдесят лет, но и сегодня оно остается одним из сложнейших произведений оперного репертуара как в плане постижения его глубинного философского смысла, воплощения острейших психологических коллизий, так и с точки зрения прочтения самой партитуры, ставящей – равно перед оркестром, хором, солистами – множество непростых исполнительских, интерпретационных задач (а для юной ростовской труппы к тому же абсолютно новых и неизведанных). Поэтому сам факт постановки «Леди Макбет», скажу сразу, во многих отношениях действительно впечатляющей, является знаковым. Ростовская опера, которую в момент ее рождения по крупицам, практически с нуля, «слепили из того, что было» – из студентов консерватории, не успевших уехать ее выпускников и небольшого числа поющих актеров оперетты, заявила этим спектаклем об уверенном профессиональном росте коллектива, о достижении им творческого «совершеннолетия» и, возможно, о начале нового этапа в жизни самой молодой оперной труппы России.

В период стремительного и результативного, но при этом достаточно стихийного, если не сказать – сумбурного, процесса становления художественного организма театра нередко возникали дебаты по поводу его складывающегося устройства: каким должен стать Ростовский театр – режиссерским ли, дирижерским? Представляется, однако, что эта извечная альтернатива в данном случае носила несколько надуманный характер: она отражала скорее несбалансированность постановочно-сценической и музыкальной сторон первых спектаклей, что при отсутствии главного режиссера и не очень плотном участии главного дирижера в формировании художественного облика театра было вполне объяснимо.

А между тем в театре все более отчетливо заявляла о себе тенденция, по-видимому, единственно возможная в сложившихся условиях, и усугублявшаяся неопытностью труппы и ее недостаточной укомплектованностью. Основной акцент делался на том, чем театр, оснащенный первоклассной сценической машинерией и световой техникой, владел в достаточной мере и мог привлечь к себе внимание зрителей – на визуальной, зрелищной стороне спектаклей. Таким образом, определялся реальный облик Ростовского музыкального театра как *театра сценографического*. Культ зрелищности, живописность декоративного решения, разнообразие и роскошь костюмов, богатая светоцветовая гамма, яркие постановочные эффекты – все это стало неотъемлемым качеством, практически, всех спектаклей. И публика, живо откликаясь на это великолепие, награждала его создателей благодарными аплодисментами, возникавшими, сразу при открытии занавеса. Оно и понятно: для работы над спектаклями приглашались лучшие театральные художники страны: Сергей Бархин, Зиновий Марголин, Вячеслав Окунев (комментарии, что говорится, излишни), а в 2002 году на должность главного художника был назначен известный своими работами во многих театрах России и зарубежья Эрнст Хайдебрехт.

Подобная приоритетность возникла по причинам вполне объективным, в какой-то мере спонтанно, но, разумеется, не без понимания и поддержки генерального директора – художественного руководителя *Вячеслава Кущева*, уже хотя бы потому, что сценографический театр – дело дорогостоящее, требующее немалых затрат, а, судя по всему, на придание каждому спектаклю неповторимого и обязательно красивого визуально-сценического облика средства не экономились. Это в драме, при наличии больших актеров, можно провести все действие на фоне стоящего посреди сцены «многофункционального стула», а в театре музыкальном все должно впечатлять и поражать.

В этой связи несколько слов о руководстве. Оно в Ростове не вполне традиционно и напоминает мне чем-то «президентский» стиль правления. Талантливый менеджер и театральный фанат, В. Кущев обладает абсолютной полнотой власти, находясь над всеми ее ветвями – дирижерской, режиссерской, балетмейстерской. Не имея собственных постановочных амбиций, он осуществляет, если так можно сказать, «политическое» единоначалие, влияя на все сферы деятельности коллектива. Как опытный политик он понимает и то, что успешное будущее театра зависят от его интеграции в общеевропейское культурное пространство. И если за короткий срок своей жизни оперная труппа побывала в Германии, трижды (!) провела успешные гастроли в Англии (со спектаклями «Мадам Баттерфляй» Пуччини, «Севильский цирюльник» Россини и «Евгений Онегин» Чайковского), а еще более юная балетная показала свое «Лебединое озеро» Чайковского в Португалии – это очевидный и совсем неплохой результат такой политики.

Прерогатива выбора и назначения главных специалистов так же принадлежит В. Кущеву. Именно с его «легкой руки» пост главного режиссера заняла приехавшая из Питера и поставившая к этому времени в Ростове два спектакля – «Паяцы» Леонкавалло и «Брачный вексель» Россини – *Сусанна Цирюк*[1]. В новом качестве она органично вписалась в общую установку театра на сценографическую составляющую. Более того, эта установка оказалась ей чрезвычайно близка.

С. Цирюк относится к тому типу оперных режиссеров, для которых постановочная идея должна быть ясно читаемой и обладающей определенной самоценностью. Для этого типа сложившийся некогда стиль режиссуры, скромно не выпячивавшей себя, не очень заметной (во всяком случае, по внешнему рисунку), почти полностью растворявшейся в образах-персонажах, в развертывании музыкальной ткани – это вчерашний день, анахронизм. Режиссура С. Цирюк всегда заметна, хотя и лишена авангардных крайностей и максимализма. Обладая богатой фантазией, склонностью к яркой театральности, великолепным

[1] Об этих спектаклях, равно как и в целом о первых двух сезонах театра, я уже писал (см. [3]).

чувством сценического пространства, режиссер, разумеется, не могла не увидеть в новом театре широкие возможности реализации своих самых смелых постановочных замыслов. И не вина главного режиссера в том, что во многих спектаклях наблюдалась явная неравноценность поставленного на сцене и спетого, а уровень музыкального воплощения сильно уступал визуальному.

Многие издержки поначалу списывались на юный возраст, неопытность исполнителей и в какой-то мере компенсировались атмосферой студийности, свежестью и непосредственностью актеров-певцов, их обаянием и радующей глаз внешностью. Но умиление молодостью театра и его солистов прошло быстрее, чем обретение ими опыта. Просматривая английскую прессу, относящуюся уже к 2003 году, я обнаружил, что критики, в целом крайне благожелательно оценивавшие спектакли ростовчан, так же обращали внимание на контраст постановочной и музыкальной сторон, на не всегда достаточно требовательное отношение дирижера к певцам, высказывали пожелание большей точности, выразительности и изящества исполнения. Показателен и такой факт: к работе над оперой «Мадам Баттерфляй» Пуччини – безусловно, одного из лучших в музыкальном отношении спектаклей – в качестве дирижера-постановщика и музыкального руководителя был привлечен американский дирижер (руководитель Нью-Орлеанского театра оперы) Роберт Лайалл. Он провел кропотливую работу над партитурой, добившись гибкости линий, дифференцированности оркестровых планов, прозрачности общего звучания, а главное – тщательно проработал с солистами каждую партию, уделив пристальное внимание вокальной стороне, характеру интонирования. И результат не замедлил сказаться.

В 2003 году должность главного дирижера Ростовского музыкального театра занял *Александр Анисимов* – маэстро с огромным творческим опытом, бывший дирижером в Малеготе, где начинал свою карьеру, и в Мариинке, возглавлявший оперные театры в Перми и свыше 20 лет в Минске, дирижировавший симфоническими концертами и оперными спектаклями во многих музыкальных столицах Европы, Почетный дирижер Национального симфонического оркестра Ирландии. Именно ему и принадлежала идея постановки в Ростове оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в первой редакции (до этого он дирижировал ей в Минске, Барселоне и Дублине), поначалу смутившая многих своей неожиданностью и смелостью, но поддержанная генеральным директором. Последний увидел в опере Шостаковича именно то «произведение, вера в возможность постановки которого потрясла бы прежде всего весь художественный организм театра» [2].

Думается, указанная цель была достигнута. Работа над спектаклем мобилизовала огромный исполнительский коллектив: практически всю оперную труппу, четверной состав оркестра, духовую банду и хор. Но, что еще более важно, она сплотила всю постановочную группу в одну монолитную команду и, пожалуй, впервые главный дирижер и главный режиссер составили тесный тандем единомышленников, а задачи сценической интерпретации органично слились с достижением адекватного музыкального воплощения. Именно это и позволяет мне считать данную премьеру возможным началом нового этапа в творческой жизни театра.

Во всяком случае, один из главных виновников успеха, вложивший в него свой талант, темперамент и опыт – А. Анисимов, судя по всему, собирается задержаться в Ростове надолго. Он неоднократно заявлял об этом во время встреч со зрителями, которые он любит и с удовольствием проводит. При его участии был сформирован и обнародован перспективный план постановок аж до 2010 года, впечатляющий своей насыщенностью, событийностью и многообразием, затрагивающий все жанры, живущие под крышей Ростовского музыкального театра: оперный, балетный, опереточный. План этот действительно производит впечатление долговременного, многолетнего проекта, если к тому же учесть, что театр после безудержной гонки, головокружительных темпов наращивания репертуара, когда новые спектакли рождались чуть ли не каждый месяц, сбавил скорость, вошел в нормальный рабочий ритм – три-четыре премьеры в год.

Таков был и последний сезон – три постановки, по одной в каждом из жанров: опера – «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, балет – «Лебединое озеро» Чайковского и оперетта – «Орфей в аду» Оффенбаха. Все три работы, при их понятной несопоставимости, имеют, однако, одну общую черту: они равно презентативны, в достаточной мере отражают нынешнее состояние соответствующих «цехов», а все вместе дают предельно полную картину сегодняшней творческой жизни Ростовского музыкального театра, с его достижениями и проблемами. Поэтому остановлюсь подробней на указанных трех спектаклях.

Начну с уже неоднократно упоминавшейся оперы Шостаковича. Незадолго до премьеры режиссер-постановщик Сусанна Цирюк в одном из интервью обнародовала свое видение будущего спектакля: «Не хочу ставить о социальном. Надоело. Главная тема постановки – любовь, которая может принимать любые, даже самые уродливые формы». Возможно, в определение «социальное» С. Цирюк вкладывала какой-то свой, особенный смысл, потому что в общепринятом понимании ее намерение, замечу – к счастью, не было осуществлено. Спектакль получился не только о любви, а значительно шире, и острее – о любви и судьбе в условиях тяжелого, страшного мира, отравленного злобой, жестокостью, цинизмом. Причем, показу этого мира режиссер уделяет не меньшее место и внимание, нежели любовной коллизии.

О последней я скажу несколько позже. А сейчас о массовых сценах, которые разработаны постановщиком с большой тщательностью и многообразием. Толпа, бесшабашно-веселящаяся, агрессивная – активный участник всех событий. Насилие, издевательства, ненависть ко всем: к Борису Тимофеевичу, у тела которого она разнузданно отплясывает своеобразный «Dance Macabre», к выбившемуся «из грязи в князи» Сергею – все это и есть тот мир, в котором живет Катерина Львовна. При этом режиссер не склонна излишне бытописать его. Она умело балансирует между событийно-конкретным и условно-символическим с явным акцентом на последнем. Все сцены даны укрупненно и обобщенно, являясь не столько реальным действием, сколько его художественным знаком, подчас вырастая до масштабов огромной «сценической метафоры». Такова, например, картина свадьбы: длинные пустые столы, накрытые красной скатертью, яств нет, на столах (именно на, а не за) в пьяном угаре гуляет людская масса, там же и засыпая, а свадебное празднество все больше начинает восприниматься как сцена всеобщей тризны.

В ряде эпизодов тенденция к обобщению приобретает гротесково-сатирический характер, что в равной мере отвечает и жанру оперы, и склонностям режиссера. У С. Цирюк есть несомненный талант к эстетике характерного, яркой комедийности (это проявилось и в ее прежних постановках). Именно в таком ключе решены сцены со священником, задрипанным мужичонкой, квартальным. А эпизод в полицейском участке своей пародийностью, на грани фарса, заставляет вспомнить комические страницы оперетт. Подчас, правда, этот набор эксцентричных, не лишенных карикатурности, придумок выглядит несколько легковесным – у Шостаковича сатира зачастую бывает куда страшней и трагичней, – но они, безусловно, зрелищны, остроумны и смешны.

Отдельно о последней картине. Она, безусловно, наиболее мощная и впечатляющая в своей трагической монументальности. По сцене медленно движутся навстречу друг другу две колоссальных по размерам платформы, набитые каторжниками; их много, очень много, бесконечно много. Людская махина постепенно оживает, приходит в движение, потрясая безбрежностью человеческого горя. Для воплощения этой народной трагедии (какой уж тут отказ от социального?!), частью которой является и драма Катерины, режиссер находит точно и выразительно работающий на обобщение статуарно-ораториальный ключ. Здесь все поднято над единичностью факта, над житейской суетностью.

Но, по-видимому, длительное пребывание в состоянии сценического бездействия претит С. Цирюк, ей нужны обязательные события, и она их придумывает: на сцене возникает грандиозный, как и все здесь, «сексодром» (кто бы мог подумать, что именно эта картина окажется едва ли не самой эротичной в спектакле?), разрушающий так удачно

найденную самим режиссером театральную «тональность» и сильно покушающийся, учитывая итоговость картины, на общую концепцию оперы.

Поясню сказанное. Меня отнюдь не смущает обилие эротики в спектакле. Да и кого сегодня, на фоне засилья эротических триллеров, оно может смутить? Надо заметить, кстати, что как раз любовные сцены Катерины и Сергея, при всей их достаточной откровенности, поставлены с большим тактом и деликатностью. Вопрос не в этом – он куда более принципиальный. Комментируя значение финального акта в канун первой постановки оперы в Малеготе, Шостакович не случайно сравнивал его с «Записками из Мертвого дома»: «Вспомним картину из „Мертвого дома“ Достоевского, где он описывает, как ему – каторжнику – девочка дала копеечку, и как в деревнях крестьяне жертвовали кто булочку, кто копеечку этим несчастненьким. Такое же примерно отношение к каторжникам было и у меня, когда я сочинял эту оперу: каторжники должны вызвать глубокую симпатию, сострадание и жалость» [4, *8*]. Думается, за этими словами стояла еще одна чрезвычайно важная для композитора идея – показать, как в человеке, в конечном счете, просыпается человеческое, гуманное, доброе. Эта надежда питала все творчество Шостаковича, становясь сквозной его темой. Много позже, в поэме «Казнь Степана Разина», для ее вербализации композитор воспользовался поэтическими строками Е. Евтушенко:

Можно все стерпеть бесслезно,
Быть на дыбе-колесе,
Если рано или поздно
Прорастают лица грозно
У безликих на лице.

Не случайно так стилистически отличается последний акт оперы от двух предшествующих. Действие переводится в эпическую плоскость, в музыкальной характеристике каторжан наиболее открыто звучит национально-русский песенный мелодизм, вызывающий частые параллели с народными хорами Мусоргского, в ней слышится глубокая и искренняя скорбь, несущая в себе некое катарсическое начало, нравственное очищение и возвышение.

В финальной же сцене рецензируемого спектакля эпическое вновь нарочито снижается, приземляется, и на сцене воцаряются все те же издевательства, разврат и мерзость. Разумеется, создавая свою постановочную концепцию, режиссер не обязан следовать всем указаниям композитора (в последнее время стало даже принято им принципиально не следовать). Но игнорирование пусть не всеобъемлющей, но и не безразличной к режиссерскому замыслу, власти самой музыки мне представляется сомнительным. Может быть, пойдя вслед за логикой музыкального развития массовых образов и приведя их к надличностно-возвышающему, просветляющему началу, у режиссера отпала бы необходимость вводить в ткань спектакля странную девочку «в платьице белом» как символ (на мой взгляд, весьма наивный и надуманный) душевной чистоты и света, оттеняющих кровавую жестокость окружающего мира.

И все же надо отдать должное С. Цирюк, в целом в своих сценических и образных решениях она стремится исходить из внутреннего движения музыки, что оберегает ее, при всей смелости фантазии, от режиссерского произвола.

Органичным звеном общего замысла спектакля стала работа художника-постановщика Зиновия Марголина, художника по костюмам Людмилы Гончаровой и художника по свету Глеба Фильштинского. Участие последнего в работе над сценическим воплощением оперы – случай чрезвычайно показательный для Ростовского театра, отражающий уже отмеченное выше отношение в нем к визуальной стороне постановок. Г. Фильштинский был приглашен из Петербурга специально для светового оформления «Леди Макбет». Его художественное видение спектакля, предполагавшее около полутораста световых положений, потребовало нового осветительного оборудования (театр, надо заметить, и так изрядно оснащен первоклассной техникой), которое, разумеется, незамедлительно было приобретено.

В результате совместной работы трех мастеров было найдено единое сценографическое решение. Отмеченное лаконизмом, точностью и стопроцентным попаданием в характер музыки оно создает беспредельно трагическую атмосферу всего спектакля, которая при этом постоянно меняет свои оттенки, эмоционально вибрирует. Декорации З. Марголина лишены бытовых подробностей, немногословны, но концептуально насыщены, содержат в себе отчетливо выраженную и присущую всей постановке тенденцию к обобщению и символизации. Над головами участников событий висят крыши, огромные, черные, вселяющие ужас. Они то опускаются, накрывая героев, то поднимаются и парят в сером тумане, эмоционально резонируя с мрачной обстановкой измайловского дво-

ра, с одиноким путевым столбом, мимо которого движутся каторжники, со зловещей чернотой лесного озера. Художник нашел экспрессивную и сильную сценическую метафору как бы «от противного»: крыши дома – извечный знак семейного уюта, стабильности и покоя – здесь вызывают очевидные ассоциации со страшными гробовыми крышками, давящими своей тяжестью и грозящими захлопнуться навсегда. Последовательное проведение через всю постановку этой сквозной идеи и ее многообразная разработка в каждой из картин позволяют говорить о своеобразном «сценографическом симфонизме». Пластический рисунок спектакля, таким образом, оказывается органически связанным с его музыкальным обликом.

Дирижер-постановщик Александр Анисимов интерпретирует оперу как крупномасштабное симфоническое полотно. Это вовсе не исключает внимательного отношения к деталям и подробностям партитуры. Все партии тщательно проработаны, оркестр, подобно «нервной системе с тончайшими рефлексами», чутко реагирует на малейшие нюансы вокального интонирования. Дирижер добивается рельефности и разнообразия оркестрового звучания в передаче богатой образной палитры произведения, будь то трепетная лирика, едкий гротеск или глубочайший трагизм.

Но, пожалуй, самой впечатляющее в работе дирижера то, как он выстраивает целое. А. Анисимов обладает безусловной драматургичностью мышления. Он предельно заостряет контрасты, достигая огромного драматического накала, умело распоряжается музыкальным временем. Логика симфонического развертывания подчиняется точному расчету, и вместе с тем оно всегда эмоционально наполнено. Длительные нагнетания, приводящие к сильным и ярким кульминациям, держат слушателя в неослабевающем напряжении. А оркестровые антракты, звучащие с экспрессией и ошеломляющей мощью (четверной состав оркестра, дополняется бандой духовых, появляющейся то в зале, то на сцене), воспринимаются как обобщающее резюме, как итог непрерывного и интенсивного процесса развития.

Надо заметить, что музыкальный уровень спектакля, изрядно страдавший во многих предшествующих работах театра, на этот раз в целом достаточно высок. Это касается и хора, занимающего столь значительное место в опере, и солистов-певцов. Перед хором (хормейстер-постановщик *Елена Клиничева*) стояла непростая задача. Ведь, согласно режиссерскому замыслу, он – не просто коллективное «действующее лицо» оперы, но один из главных ее «персонажей». Хор – в постоянном движении, живет динамичной театрально-сценической жизнью, активно участвуя во всех узловых моментах драмы. В этих условиях нужно было добиться и собственно музыкальной выразительности, необходимого качества звучания. С этой задачей хормейстер и коллектив успешно справились, продемонстрировав интонационную чистоту, в большинстве случаев дикционную четкость, сбалансированность партий, разнообразие тембральных красок. Особенно впечатляет своей масштабностью и мощью хоровой монолит каторжан в последнем акте.

Хорош здесь и Старый каторжник – *Александр Мусиенко*. В свое небольшое соло он вместил столько глубины и лирической проникновенности – до слез, столько суровой строгости и одновременно теплоты, что его образ остался в памяти как один из самых запоминающихся.

Известно, что в оперных театрах на партии второго и третьего планов зачастую ставят не самые лучшие голоса, хотя умение малыми средствами и за короткий отрезок времени создать музыкально выверенный и драматически отточенный характер – это особое искусство. Акцентирую на этой аксиоме внимание потому, что в рецензируемом спектакле все, без исключения, эпизодические персонажи отмечены образной рельефностью и хорошим качеством вокала. Ярок и колоритен Священник – *Борис Гусев*, решенный в карикатурно-опереточной манере, поющий сочным и звонким басом пошловатые куплеты над телом умирающего Бориса Тимофеевича. Выразительна Сонетка – *Татьяна Михальская*, способная своим соблазнительно глубоким (почти контральтовым), красивого тембра меццо-сопрано и сексапильной внешностью соблазнить не только Сергея. Замечательно хорош Задрипанный мужичонка – *Геннадий Верхогляд*. Каждое его появление на сцене, каждое слово, спетое нарочито харàктерным звуком, приковывают к себе внимание, а его разнузданная песня-пляс по поводу обнаруженного трупа Зиновия Борисовича, безудержное и кощунственное веселье при виде свершившегося преступления настолько ярки и заразительны, что подымают этот бытовой персонаж до уровня обобщения окружающей циничности и юродства.

Хуже обстоит дело с главными персонажами драмы. Единственный в театре исполнитель партии Сергея – *Сергей Мунтян* – на момент премьеры вызывал, по-видимому, у постановщиков опасения, или, как прокомментировал в интервью главный дирижер, «он пока в концепцию этого спектакля входит с некоторыми компромиссами». Поэтому на премьерных спектаклях Сергея пел тенор из Петербурга Евгений Страшко. Хорошо зная эту партию[2], он провел ее уверенно, ярко, создав психологически точный образ.

Все остальные исполнители ведущих партий были «своими», и, на мой взгляд, менее убедительными. Прежде всего, это касается главных антагонистов – Катерины Львовны и Бориса Тимофеевича.

Николай Михальский – Борис Тимофеевич – в характер своего персонажа, похоже, еще не вжился. Герой получился у него несколько схематичным, «нарисованным» одной краской, на одной эмоции. А между тем, у Шостаковича этот образ достаточно многогранен: личность крупная, противоречивая, со своими страстями и внутренними борениями, полная нереализованных сил, желаний и, как и все вокруг, обделенная радостями жизни, за исключением одной – быть жестоким деспотом. Это принципиально важно для концепции произведения, чтобы Борис Тимофеевич был живым характером, а не ходячим злодеем. В противном случае его убийство перестает быть объектом душевных рефлексий и нравственной оценки, подобно тому, как в сказках никого не смущает и не вызывает ощущения негуманности насильственная гибель отрицательных персонажей. Для полнокровного решения образа артисту не хватило ни соответствующего сложности характера интонационного разнообразия и дифференцированности вокальной партии, ни психологической гибкости, ни остроты сатирического разоблачения.

Не проста ситуация и с Катериной Измаиловой – *Ириной Крикуновой*. Пишу об этом, рискуя навлечь на себя гнев внутри- и околотеатральной «общественности». Первое слово об исключительном успехе И. Крикуновой в этой партии было сказано главным дирижером, и пресса, с единодушием подхватив и размножив его, наперебой заговорила о «стопроцентном попадании в образ», о том, что «еще ни в одном спектакле Ирина Крикунова не была так хороша, как в “Леди Макбет”». А «на мое ухо», это наименее удачная работа в театре талантливой певицы и актрисы.

И. Крикунова обладает красивым легким лирическим сопрано, богатой музыкальностью. Она тонко чувствует внутреннюю жизнь своих героинь, умеет вокальными средствами передать разнообразные нюансы их лирических состояний. Невольно вспоминается ее вдохновенная Недда в «Паяцах» Леонкавалло, трогательно беззащитная Марфа в «Царской невесте» Римского-Корсакова или трепетная, хрупкая Татьяна в «Евгении Онегине» Чайковского. В соответствии с природными возможностями и склонностями певицы, был выстроен как исключительно лирический и образ Катерины. В ней тоже есть что-то от онегинской Татьяны: эмоциональная сдержанность, щемящая ранимость. Лирические ариозо, дуэты с Сергеем, которого Катерина принимает за свою судьбу («Ты лишь вошел, я вмиг узнала»), звучат эмоционально наполненно, с глубокой и искренней страстью, а центральная любовная сцена по напряженности и романтической возвышенности чувств вызывает даже неожиданно возникшие ассоциации с «Тристаном».

И все же основу драмы Катерины в опере составляет не только интимная лирика, но еще и мотивы преступления и наказания, нравственных мучений и возмездия. Именно они придает созданному Шостаковичем образу масштабность и внутреннюю конфликтность. Личность героини фатально раздваивается, а борьба за любовь принимает уродливые формы (не случайно исследователи оперы неоднократно отмечали наличие в самой ее музыкальной характеристике интонационных формул «зла»). А поэтому, как не интерпретируй образ, действия и поступки Катерины требуют внутренней органики и психологической мотивации. А именно этого харак-

[2] Е. Страшко поет ее в Мариинке с 1999 года, был участником знаменитой зальцбургской постановки «Леди Макбет» М. Ростроповича.

теру, созданному И. Крикуновой, явно не достает. Ну не может эта татьяноподобная героиня с ее тихой жертвенностью совершить два убийства. Не станет она злобно насмешничать над умирающим свекром, или издевательски глумиться над мужем, смерть которого она уже запланировала. «Не верю!» Нет в ней для этого ни необходимой энергетики, ни внутренней силы, ни неуемного темперамента. Да и природа голоса певицы не способствовала созданию масштабного образа – ей явно не хватало вокальной массы. Тихие речи героини, зачастую наедине с собой, не пробивались сквозь толщу оркестра, тонули в нем, не достигая зрительного зала. Смущала и вялость артикуляции, невнятность дикции, затруднявшая слушателю возможность проникать в смысл произносимого (впору, как на иноязычных операх, включать бегущую строку с переводом).

Мне кажется, главная причина отмеченных недостатков очевидна: партия Катерины ориентирована на исполнителей обладающих иного типа голосом и иной психофизической организацией, каких на сегодня в театре нет. Это подтвердил спектакль, который мне довелось увидеть пару месяцев спустя после премьеры, с другой Катериной – приглашенной из Петербурга *Татьяной Луцко*. Обладающая сильным лирико-драматическим сопрано Т. Луцко создала в корне иной образ. Ее героиня – красивая, статная, с гордой осанкой, в ней бурлит жизнь, темперамент, чувственность, которую она вынуждена прятать от всех. Как личность крупная, незаурядная она возвышается над окружающим ее миром лицемерия и порока и одновременно является его частью. Подобная натура способна на поступки смелые и неординарные. И когда на ее пути оказывается молодой красавец Сергей, способный утолить ее нереализованную жажду большой и настоящей любви, с которым она впервые чувствует себя женщиной, она становится ради этого готовой на все, на любые, в том числе преступные деяния. С появлением подобной Катерины вся линия образа обрела внутреннюю логику, а спектакль – иное измерение.

Достойным партнером Т. Луцко в этом спектакле оказался Сергей Мунтян – молодой солист оперы, студент Ростовской консерватории, который к этому времени, по-видимому, уже «дозрел» до исполнения партии Сергея. Во всяком случае, созданный им образ показался мне в целом убедительным и внутренне осмысленным. И если списать на молодость некоторую склонность к форсированию, да не всегда достаточно тщательную интонационную выверенность партии, можно сказать, что ему удалось главное: все средства музыкальной и пластической выразительности подчинить воплощению характера своего героя – беззастенчиво-самоуверенного и наглого, скрывающего под маской «галантерейной» чувствительности холодный цинизм и жестокость.

С. Мунтян обладает набором данных, позволяющим говорить о его безусловной перспективности и в плане личного творческого роста, и с точки зрения востребованности в репертуаре: ярким, красивого тембра драматическим тенором, сценическим артистизмом, привлекательной внешностью. И хочется надеяться, что он «задержится» в театре надолго.

Говорю об этом потому, что Т. Луцко в недавнем прошлом тоже была солисткой ростовской оперы, и именно здесь она готовила партию Катерины. Но, по слухам, так и не дождавшись возможности спеть хоть один премьерный спектакль, она с обидой покинула Ростов и теперь благополучно работает в Санкт-Петербурге. А жаль: таких голосов в театре сегодня нет. В Петербурге же поет еще одна бывшая ведущая солистка Ростовского музыкального театра – лирико-колоратурное сопрано Виктория Ястребова. Оставил театр, перейдя на педагогическую работу в консерваторию, тенор Валерий Костин, хотя за рубежом он активно гастролирует. В разные годы по различным причинам уехали сопрано Марина Багмат, Ольга Кванталиани, Светлана Чубарова, Светлана Шорсткая, меццо-сопрано Анна Булкина (еще одно меццо-сопрано – Зарема Сейт-Халилова – находится в длительном творческом отпуске), баритоны Александр Багмат, Сергей Белоусов, Вадим Пермяков, Дмитрий Шилов, бас Антон Михайлов.

Возможно, называю не всех – это те, что на моей памяти. Но и приведенный список для пяти лет жизни театра не мал. В приснопамятные советские времена подобная «текучесть кадров» стала бы уже предметом серьезных разбирательств. Сегодня, разумеется, этого не происходит, но вопрос остается: в чем причина подобной миграции, все ли в порядке в «датском королевстве»? С точки зрения организационно-административной это вопрос сугубо внутренний, который руководство театра может задавать исключительно себе и искать на него продуктивный ответ. Критиков же в данном случае может волновать другое: состав труппы, которая комплектуется с большими трудностями и пока что имеет очень много пробелов. Практически

не хватает всех типов голосов, некоторые имеются, максимум, для одного состава, а иных (например, драматического сопрано) нет вообще. Как в этих условиях осуществлять грандиозный перспективный план постановок? Кто, скажем, в планируемой «Аиде» Верди будет петь главную героиню, или Радомеса? Для единственно возможного кандидата – двадцатитрехлетнего С. Мунтяна – эта «стенобитная» партия вокально еще слишком сложна, а то и опасна. Нет необходимого типа баса и для исполнения партии Рамфиса. Кстати, и басовая группа хора тоже навряд ли «вытянет» этот спектакль. Одним словом, при укрепившемся художественном руководстве оперы, проблема укомплектованности труппы является, пожалуй, самой главной. В качестве вынужденной меры, можно, конечно, приглашать певцов-гастролеров (в принципе, любые гастроли всегда оживляют театральную жизнь), но как решение вопроса оно все же будет временным и компромиссным.

Надо заметить, в чем-то близкая ситуация складывается и в балетном «цехе», что наглядно продемонстрировала премьера «Лебединого озера» Чайковского.

Ростовский балет ориентируется, главным образом, на традиционную хореографию, единственный и небезуспешный опыт освоения современного хореографического языка – «Болеро» Равеля. Такая тенденция вполне понятна и оправдана: самая молодая балетная труппа России и по времени существования (немногим более трех лет) и по возрасту артистов, основной части которых от 19 до 22 лет, прежде всего, стремится освоить классическую школу танца. Новый спектакль убедительно подтвердил, что театр в этом направлении развивается успешно: заметен профессиональный рост солистов кордебалета, повышение общего постановочного уровня.

Балетмейстеры *Елена Иванова* и *Олег Корзенков*, взяв за основу версию М. Петипа и Л. Иванова, тактично оставив в неприкосновенности ряд лучших фрагментов их хореографии, вместе с тем предложили собственный вариант целостного решения. Его можно было бы считать своего рода редакцией знаменитой петербургской постановки, во всяком случае, по внешнему рисунку, поскольку оригинальная составляющая опирается на те же классические традиции. Я пишу «можно было бы», так как конечный сценический результат оказался неожиданно иным, в нем произошло, может быть, непроизвольное, но существенное смещение смысловых акцентов.

Впрочем, об этом позже. Сначала о том, в чем ростовская постановка выдержала своего рода тест на творческую состоятельность в освоении традиционной, но при этом сложнейшей хореографии. Прежде всего, это прекрасно поставленные лебединые сцены второй и четвертой картин – именно те, где в свое время так полно раскрылся талант Льва Иванова-хореографа. Чувствуется кропотливая и тщательная работа балетмейстеров с кордебалетом, который здесь, как, известно не просто фон, балетный «хор», аккомпанирующий солистам – он резонатор чувств главных героев, участник действия, формирующий его эмоциональную атмосферу. И эту роль женский кордебалет, кстати, хорошо подобранный по росту и комплекции, выполняет технически почти безукоризненно и необычайно одухотворенно. В его танцах присутствует выразительная мягкая пластика, чистота линий, точная синхронность движений, красота поз. Интересно композиционно-пространственное решение сцен, своего рода «пластическая геометрия». Балетмейстеры отказались от некоторых, ставших хрестоматийными построений, удачно придуманных некогда Л. Ивановым и воспроизведенных затем во многих постановках: в частности от концовки дуэта Одетты и Зигфрида во второй картине – знаменитого угла, обращенного острием к зрителю, с солистами в его вершине, или выстраивания танцовщиц в большой, покрывающий всю сцену квадрат. По-видимому, ростовский кордебалет пока что чисто количественно не в состоянии создать такие «конструкции». Но хореографы предложили свои варианты расположения групп, свои «фигуры», плавно переходящие одна в другую и заполняющие сценическое пространство, которые оказались не менее красивы и выразительны.

Удачна и первая картина с ее общей жизнерадостной атмосферой, динамичной праздничностью, гибким и проникновенным вальсом в центре, сочетанием бытовой жанровости, мягкого лиризма и веселой комедийности. Последнее качество привносится Шутом – *Константином Ушаковым*. Танцор обладает ярко характерным артистизмом. Он техничен, с хорошими прыжками, в нем есть изящество, юмор, заостренная гротесковость. Актер создает рельефный, эксцентричный образ, за которым интересно наблюдать. В третьей картине он так же оказывается в центре действия, выполняя роль своеобразного «рефрена» балетного

дивертисмента. В результате едва ли не главным персонажем спектакля становится именно Шут, а

не Зигфрид, судьба которого, согласно драматургической логике, должна быть в поле зрительского внимания, чего однако не происходит. В этом безусловная новация ростовской постановки, но, похоже, не запланированная, или, во всяком случае, запланированная не совсем так. Причина возникшей аберрации проста: Зигфрид заметно уступает Шуту в качестве танца. Нечто подобное, когда персонажи второго плана оказывались убедительнее и ярче первого (верный признак несбалансированности и недоукомплектованности труппы) мы уже наблюдали в опере.

Исполнитель партии Зигфрида – *Дмитрий Хамидуллин* – совсем молодой танцор. У него прекрасная фактура, высокий рост, привлекательная внешность, но технически он пока еще очень несовершенен: в прыжке – этом важнейшем элементе мужского танца – нет полетности, приземления тяжелые, концовки зачастую смазаны. Некоторая скованность мешает проявиться его, возможно, имеющимся артистическим качествам. До лепки образа дело как-то не доходит. А между тем, Зигфрид в балете – это фактически единственный персонаж, имеющий сквозное развитие от первой картины к последней, от юношеского легкомыслия (как у Ромео до встречи с Джульеттой) через лирическое преображение к отчаянию и решительной борьбе – поединку со Злым гением. Кстати, и в этой сцене хореографически убедительней и ярче выглядит Ротбарт – *Александр Литягин*, именно он владеет сценической ситуацией, хотя, заметим, у Чайковского музыка финала строится все же на теме Зигфрида, а не Ротбарта.

Мария Корзенкова – исполнительница партии Одетты-Одиллии – более технична и профессиональна. Ее пластика достаточно органична, в ней есть определенное изящество, легкость, подчас даже виртуозность. Пожалуй, главный упрек, который можно сделать солистке касается уровня ее артистизма. Именно в этом плане партия Одетты-Одиллии представляет немалую сложность, она требует драматической разноплановости, полного перевоплощения, причем не только внешнего, но и внутреннего. Из двух обликов М. Корзенковой больше удался второй – Одиллии. Здесь солистка не просто танцует – она играет роль, создает характер, ее движения осмысленны и выразительны. В ее героине есть темперамент, властность, чувственность обольстительницы. А «камень преткновения» для танцовщиц – знаменитые 32 фуэте, которыми Одиллия призвана обольстить принца, – исполняются ей свободно, без напряжения и, судя по всему, достигают своей цели.

Менее удачна Одетта. Похоже, лирическая вдохновенность вообще не в природе солистки. Ей недостает трепетной взволнованности и драматизма. Трудно обозначить ту грань, когда движения в балете становятся не просто пластикой, а языком души. У М. Корзенковой этого, к сожалению, не происходит ни в сольных номерах, ни в сценах с Зигфридом. Даже Адажио Одетты и Принца из второй картины – эта эмоционально-психологическая вершина музыкального и хореографического развития, где чувства героев достигают своего апогея, – было исполнено без внутреннего подъема и экспрессии. Не хватало сильных страстей, сливающихся с разбушевавшейся стихией и в последней картине.

Ослабление всей лирико-драматической и психологической линии балета невольно привело к его модулированию в сторону декоративно-сказочного решения, что, разумеется, существенно отличает рецензируемый спектакль от эталонной хореографии М. Петипа–Л. Иванова. Произошло то, от чего Б. Асафьев еще в 30-е годы стремился уберечь постановщиков, когда писал, что танец в «Лебедином озере» – «лирико-симфонический», носитель «не беспредметной сказочности и не абстрактно-феерической виртуозности, а эмоционально-конфликтного действия» [1, *25*]. Но, как говорится, получилось то, что получилось. Во всяком случае, в этой несколько облегченной, не отягощенной драматическими коллизиями и философичностью трактовке произведения Чайковского постановщики

последней сцене и ее трагической развязке: в ней была сосредоточена центральная для всего творчества Чайковского идея роковой предопределенности, фатальной недостижимости счастья. Балет обретал, таким образом, черты философской драмы, раскрывающей вечные темы борьбы добра и зла, любви и смерти. И первая, Московская, и вторая, Петербургская (М. Петипа – Л. Иванова), редакции балета имели трагический итог.

В спектакле О. Корзенкова и Е. Ивановой дано счастливое завершение балета: разбушевавшаяся стихия отступает перед влюбленными, сила заклятия уничтожена, лебедь принимает облик прекрасной принцессы, торжествует сила любви Одетты и

Зигфрида. Подобный «хэппи энд» – это наследие советской постановочной традиции, когда порок должен быть непременно наказан, а добродетель – торжествовать. Кажется, впервые он был предложен Московским музыкальным театром им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко в спектакле 1953 года, но не сильно закрепился на отечественной сцене. Возвращение к этому «анахронизму» на первый взгляд могло бы считаться сомнительным, но, как ни странно, в Ростовской постановке, оно оказалось уместным. Преобладание в ней декоративного над психологическим, а сказочного – над драматическим сделало такой итог вполне органичным. Если это сказка, то она и должна иметь счастливый конец.

Изменение жанровых приоритетов привело к еще одному любопытному и неожиданному результату. Третья картина, которую и сам автор, и многие хореографы считали наиболее слабой из-за ее сюитной дивертисментности, тормозящей развитие драмы, оказалась в спектакле, где драматическое начало вообще не на первом плане, едва ли не самой эффектной; органично вписавшись в его декоративно-сказочную канву, она заиграла яркими и разнообразными красками. Здесь проявилась и фантазия хореографов, их определенный интерес к характерным танцам и исполнительские возможности солистов, которым пока что малые номера удаются в большей степени, нежели сложные, развивающиеся партии – тут им хватает и мастерства и выдержки. Каждый танец, придуманный и поставленный с большим вкусом, предстал как блестящий концертный номер, а все вместе образовали эффектный, сверкающий калейдоскоп.

В конечном итоге, спектакль получился, может быть, не очень глубоким, но, без сомнения, колоритным, импозантным и исключительно красивым. Последним своим качеством он обязан еще и великолепной работе художника-постановщика *Эрнста Хайдебрехта* и художника по костюмам *Натальи Земалиндиновой*, чье творчество – это просто праздник для глаз. Уже неоднократно упоминавшееся тяготение театра к сценографической роскоши здесь проявилось в полной мере, что в балете-сказке оказалось редкостно органичным. Э. Хайдебрехт создал изумительную по колориту живопись: средневековый замок в легкой дымке, возвышающийся над водной гладью озера; стелющиеся через всю сцену, колышущиеся черные полотнища, изображающие разбушевавшуюся стихию; богатое многоцветье убранства зала (в сцене смотрин невест) с опускающимися штандартами стран, чьи танцы должны исполняться, – во всем ощущается фантазия и изобретательность. Что же касается костюмов, они настолько богатые, изысканные и стильные (особенно в дивертисменте), что хочется каждый рассмотреть отдельно и во всех подробностях.

Если к сказанному добавить качественное звучание оркестра под управлением Александра Анисимова, с равно присущей дирижеру филигранной отточенностью отдельных танцевальных миниатюр и цельным симфоническим развитием в сквозных сценах с завуалированной дансантностью (особенно в последней картине), то облик рецензируемого спектакля сложится в представлении читателя, как мне кажется, достаточно полный.

Да и выводы будут тоже вполне очевидны. Ростовский балет уверенно совершенствует свое мастерство. Но на этом пути ему пока что не хватает ярких ведущих солистов, своего рода «звездности» (не случайно для показа «Лебединого озера» за рубежом на главные партии были приглашены

солисты «со стороны»). Пополнение труппы танцорами такого ранга – вопрос совсем не простой, но сегодня именно от него зависит, как и в каком направлении будет развиваться балет в дальнейшем. И в том числе, как скоро ростовская труппа обретет смелость (разумеется, не порывая с классикой), чтобы обратиться к новой балетной драматургии, к средствам современной хореографии. Не исключаю, что для этого потребуется и приглашение балетмейстеров, в большей степени тяготеющих к современному пластическому языку и склонных в этом плане к экспериментированию.

Думается, не ошибусь, если скажу, что из трех, живущих под крышей Ростовского музыкального театра жанров самым уязвимым по-прежнему остается оперетта. Казалось бы, у нее нет особых оснований на что-либо жаловаться. Ставятся новые спектакли. Разумеется, не так часто, как в бывшем театре музыкальной комедии (четыре премьеры за пять сезонов – это, вроде бы, не много), но если иметь ввиду еще и спектакли, пришедшие из «прошлой жизни», то доля опереточного жанра в общем репертуарном списке будет вполне весомой. К работе над новыми постановками привлекаются интересные режиссеры – *Юрий Александров*, *Сусанна Цирюк*. На оформление и костюмы, как это принято в театре (и оперетта не является исключением), тратятся огромные средства, сценографическое решение осуществляется великолепными художниками. Наконец, ростовская оперетта традиционно имеет своего зрителя, который, несмотря ни на какие новейшие веяния, любит жанр и исправно заполняет зал.

И, тем не менее, она, словно испытывая «комплекс неполноценности» и пребывая по этому поводу в постоянной рефлексии, все время мимикрирует, уходя от своих исконных основ: то в сторону оперы, как в «Летучей мыши» (об этом я уже писал – см. [3]), то в направлении шоу, как в «Веселой вдове», где сюжетная логика, психология характеров, романтический тип конфликта оказываются лишь поводом для создания современного костюмированного концерта. Надо заметить, что ни одна из таких попыток не увенчалась успехом.

Мне известна бытующая точка зрения, что подобные метания носят не исключительно локально ростовский характер, что это проявление общего кризиса, в котором пребывает сегодня опереточный театр в целом, что оперетта все активнее вытесняется мюзиклом и другими более актуальными музыкально-зрелищными разновидностями. Возможно, это и так. Разговоры о кризисе жанра идут уже не одно десятилетие. Но мне бы не хотелось сейчас вступать в общетеоретические дискуссии о судьбе легкожанрового музыкального театра в наши дни, хотя тема эта мне и близка, и интересна (отложу ее до отдельной статьи). Я все же полагаю, что жанр, в котором оставили свой незабываемо яркий след выдающиеся мастера театра, который освящен именами великих композиторов прошлого: Оффенбаха и Штрауса, Легара и Кальмана – заслуживает и большей бережности, и большей инициативности со стороны постановщиков, дабы это бесценное наследие не превратилось в музей, и уж тем более не оказалось похороненным заживо.

Едва ли не главным препятствием при постановке опереточной классики считается ее литературный материал, который, якобы, безнадежно устарел и нуждается в тотальном обновлении. На российской сцене практика полного «переписывания» либретто классических оперетт, и, таким образом, их «осовременивания» сложилась давно и получила всеобщее распространение. Среди пьес-перелицовок есть удачные, написанные лихо и профессионально (типа «Летучей мыши» Н. Эрдмана и М. Вольпина или «Веселой вдовы» В. Масса и М. Червинского), есть и весьма посредственные. Но и в том и в другом случае они полностью заменили собой оригинальный текст, который сегодня мало кому известен, а зачастую еще и труднодоступен.

Сравнительно недавно, будучи руководителем диссертационной работы одного из моих аспирантов, посвященной музыкальному театра Легара, я имел возможность познакомиться (признаюсь, впервые) с его подлинными либретто и, к своему удивлению, обнаружил, что это совсем не такая уж плохая драматургия, в сравнении с которой иные современные версии выглядят достаточно беспомощными, а главное, куда более устаревшими. Не говорю о том, что она ничуть не хуже либретто многих опер, которые мы с удовольствием слушаем, не испытывая при этом никаких неудобств (понятно, здесь другие законы), но она еще открывает немало возможностей для современного прочтения, иронической игры, свободной импровизации, вполне допустимой в опереточном жанре (по типу буффонного театра), прямых обращений к залу. Кстати, именно так поставил «Веселую вдову» Легара с оригинальным либретто В. Леона и Л. Штейна

Борис Покровский в Камерном музыкальном театре (Москва), и это оказалось куда живее, веселее и непосредственнее.

Все эти мысли возникли у меня в связи с ростовской премьерой «Орфея в аду» Оффенбаха, которая еще раз убедила в том, что придумывание новых либретто отнюдь не облегчают жизнь классической оперетте на современной сцене. А именно по этому пути пошел театр, отказавшись от оригинального текста Гектора Кремье – Людовика Галеви и заменив его пьесой, написанной местным автором – *Николаем Оганесовым*.

Сразу замечу, что хотя «Орфей в аду» – самая «древняя» оперетта (с нее жанр только начинает свою биография), но она, включая либретто, отнюдь не производит впечатления устаревшей, даже в сравнении с куда более «свежими» образцами, а потому не так уж и нуждается в непременных переделках. Разумеется, коллизии и нравы Второй империи нам сегодня не столь близки, как современникам Оффенбаха. Однако не следует преувеличивать степень злободневности, непреодолимой привязанности сюжета к политическим реалиям того времени. Все же «Орфей» – это миф, к тому же интерпретированный с почти аристофановской пародийностью, достаточно универсальный в своей аллегоричности и широте гротескно-сатирических обобщений, в срывании масок с общечеловеческих пороков, в развенчании богов, в которых нет ничего богоподобного. А потому он может быть с легкостью актуализирован исключительно средствами сценической интерпретации.

Но создатели спектакля пошли иным путем. Что ж, это их право; как говорится, Бог в помощь. Если бы в итоге возникла версия, пусть абсолютно отличающаяся от первоисточника, но увлекательная, остроумная, обращенная к современной аудитории, то можно было бы принять любые новшества, причем не только литературные, но и музыкальные (такие, как переоркестровка, купюры, перестановки номеров): массовое искусство, в том числе и развлекательный музыкальный театр, вполне допускает подобные вольности, более того, они здесь – чуть ли не норма. Главное – был бы художественный результат.

Однако то, что реально произошло в ростовской редакции, оказалось ниже всякой критики. Из небольшой, компактной и легкой двухактной комедийки (все-таки один из создателей либретто «Кармен» и его не менее талантливый соавтор что-то понимали в специфике комического театра) родилась полномасштабная, тяжеловесная трехактная пьеса, претендующая на некую самодостаточность, с большим количеством плохих диалогов, начиненных глупыми сентенциями и сомнительными остротами, типа «У мамаши Каллиопы сын – законченная…». Надо еще учесть, что богатый набор пошлостей возникает здесь не как импровизационные вставки «от актеров», что, возможно, воспринималось бы как допустимый «перчик», легкая приправа, – они прописаны автором с неукоснительной необходимостью их озвучивания.

В новой версии нарушилось и точно рассчитанное в оригинале соотношение драматического и музыкального начал. Последнее у композитора всегда оказывалось узловым моментом драматургии (Оффенбах тоже был совсем не плохим музыкальным драматургом), здесь же музыка из центра и смысла превратилась в иллюстрацию, к тому же не всегда резонирующую с содержанием происходящего на сцене.

Что же касается самого этого содержания, то, честно говоря, смысл осовременивания для меня так и остался загадкой. Орфей, бывший в первоначальной версии профессором музыки, теперь стал зазнавшейся звездой шоу-бизнеса, окруженной фанатами. Превращение мифологического героя в современного эстрадного певца уже имело место три десятилетия тому назад в «Орфее и Эвридике» А. Журбина – Ю. Димитрина. Причем, там судьба поп-звезды, подверженной искушению славой, становилась основой драматических коллизий, которые раскрывались средствами массовой музыки (эстрадный шлягер, рок, ВИА) тех лет. В рецензируемом спектакле данная линия никак не подтверждается музыкальным материалом (он, что говорится, из другой оперы), но главное – она, фактически, совсем не разработана. Эвридика тоже прописана в пьесе более чем скупо. Из несчастной супруги, изнывающей от унылости совместной жизни с Орфеем, она становится потаскушкой. Вот, кажется, и все. Ну, и, наконец, боги – тоже убоги. На роль главного персонажа оперетты Н. Оганесовым выдвигается Джон Стикс, превратившийся в продажного журналиста. В этом, по-видимому, и состоит основная изюминка: пьеса оказывается, таким образом, уже не об Орфее, а о желтой прессе, нахальной, пронырливой, вездесущей, всеми манипулирующей, включая Общественное мнение и даже богов (лицемерно лицедействующий Стикс постоянно перевоплощается то в Юпитера, то в Меркурия).

Если считать данную идею центральной, а других я не разглядел, то, в сравнении с острой сатирой Оффенбаха, назвать ее слишком счастливой я бы не осмелился. Однако в реальном сценическом воплощении разваливается и она. Постановщик спектакля – молодой режиссер Константин Балакин, проявивший себя ранее, в «Служанке-госпоже» Перголези и «Пиратском треугольнике» Доницетти, как выдумщик и остроумец – преодолеть ущербность литературного материала в «Орфее» так и не сумел. Спектакль получился громоздким – в нем задействована вся труппа театра, балет, хор, миманс и даже капелла мальчиков, – бесконечно длинным и невероятно скучным (сознаюсь, только необходимость писать статью заставила меня досидеть до конца; две попытки, предпринимавшиеся до этого, не удались).

Приемов комикования много, но они все какие-то не остроумные. Пожалуй, лишь два момента оказались по-настоящему эффектны – начало и конец: возникающая во время исполнения увертюры под приподнятым занавесом муленружевская линия прелестных женских ножек (кажется, где-то я уже это видел), да удачно найденный финал с появляющимся на сцене Оффенбахом, визуально воссозданным Олегом Зиминым с почти портретным сходством, и блестящим заключительным канканом.

Актеры, явно соскучившиеся по серьезной работе в оперетте, играют с энтузиазмом, стараются, как могут, но их усилия, не подкрепленные драматургическим материалом, приводят лишь к утрированию и пережиму. Характеры все равно не получаются.

Если главным в спектакле является Джон Стикс (во всяком случае, по времени пребывания на сцене он – безусловный лидер), то тогда на эту роль стоило поставить артиста, обладающего большим разнообразием сценических возможностей, чтобы за ним было интересно наблюдать. Молодой актер *Павел Белоусов*, играющий журналиста, поначалу забавен своей пронырливостью, веселой суетой и постоянным мельканием перед глазами героев и публики. Но поскольку дальше этого линия образа никак не развивается, то интереса к нему хватает на первые пятнадцать минут; вскоре он начинает надоедать, а вместе с этим вся идея спектакля рушится, как карточный домик.

Пожалуй, все же наиболее приемлемой оказывается старая опереточная гвардия – комическая пара *Людмилы Кошкиной* и *Валерия Друзякина* в ролях Юноны и Юпитера. Они играют своих персонажей в добрых традициях жанра, соблюдая все его условности, но при этом живо, артистично и понятно. Да еще *Владимир Бурлуцкий* в борьбе с плохим текстом, местами небезуспешной, пытается создать характерный образ Аристея – Плутона. А вообще с юмором в спектакле дело обстоит, по-видимому, совсем напряженно (это в «Орфее»-то, заставлявшем, по описаниям, публику хохотать до одури), если самыми смешными, вызывающими наибольший смех в зале оказываются жалобно скулящий сторожевой пес, да бессловесно-молчаливый, печальный олень.

Что касается главных героев – Орфея и Эвридики, то они получились совсем безликими. Оба исполнителя роли Орфея – *Владимир Кабанов* и *Александр Лейченков* – все время изображает одну эмоцию – самовлюбленность, никаких иных красок в образе нет. Обе Эвридики – Ольга Калинина и Ольга Макарова – внешне обаятельны и привлекательны, но кого именно им нужно играть, они себе, похоже, представляют не очень ясно (и их можно понять). При этом с вокальными партиями исполнители справляются успешно, каждое их соло превращается в неплохой концертный номер.

Музыкальный уровень спектакля в целом выглядит вполне добротным. Молодой дирижер *Светлана Филиппович* (это ее дебют в театре) провела его уверенно и с темпераментом. Подчас, правда, имела место некоторая «крупнопомольность». Это только на первый взгляд все эти вальсы, канканы, кадрили, изго-

товленные из расхожих клише, не требуют особой тонкости. На самом деле все совсем наоборот: чем они более «заиграны», тем больше нуждаются в свежести и музыкальных изысках. Этого, при общей аккуратности звучания, определенно не хватало.

Хореография – безупречна. Танцы, поставленные Еленой Ивановой, зрелищны, зажигательны, интересно

придуманы – вот уж где фантазии не занимать – и богато костюмированы. Впрочем, костюмы и декорации – это вообще отдельная «песня». Созданные творческим тандемом *Эрнста Хайдебрехта* и *Натальи Земалиндиновой* сценические картинки впечатляют и поражают. Все блестит, сверкает, дымится, образуя феерию света и цвета. Откуда-то сверху, с колосников спускается огромный драгоценный камень, сияющий всеми красками; олимпийские боги и богини в слепящих золотом и роскошью одеждах появляются на фоне неба, усыпанного звездами; участники адской вакханалии в черных лакированных костюмах выглядят чрезвычайно эффектно в интерьере красных огненных всполохов, «обнаженной» арматуры сцены (что-то есть здесь от «производственного пейзажа», типа мартеновского цеха) и гигантского всевидящего глаза на заднем плане. Одним словом – сценографическое пиршество, да и только!

Разумеется, художники не виноваты, что все это великолепие разительно контрастирует с убогой бессмысленностью происходящего на сцене, но оттого, что пустота рядится в столь эффектные одежды, ощущение досады становится еще острее. И хотя, знаю, чужие деньги считать неприлично, но помимо художественной неудовлетворенности у меня лично возникло еще сожаление по поводу материальных затрат на этот дорогостоящий спектакль.

Я уже писал в начале статьи, что рецензируемые в ней последние работы театра достаточно характерны для него, их успехи и просчеты не случайны, а отражают нынешнее состояние коллектива и его проблемы. «Орфей» в этом ряду – не исключение. Он наглядно показывает, что некогда блиставшая ростовская оперетта сегодня никак не может найти своего места в сложной синтетической структуре музыкального театра, что реальные приоритеты, сделавшие полновластной хозяйкой оперу и приблизившийся к ней по значению балет, отодвинули оперетту на положении падчерицы, Золушки, правда, хорошо одетой. На бал (я имею ввиду зарубежные гастроли) ее не берут, она существует исключительно для внутреннего потребления, а потому может сама вариться в собственных проблемах. Разумеется, никто не говорит об этом впрямую, но сколько-нибудь продуманной творческой стратегии, направленной на развитие опереточного жанра я не наблюдаю. Полагаю, в таком положении дел есть своя закономерность – сработал эффект маятника. Родившись из оперетты, Ростовский музыкальный театр стал наращивать темпы в направлениях «серьезных» жанров, которые ранее в нем отсутствовали, все более превращаясь, таким образом, в театр оперы и балета с довеском (не количественно, а по существу) в виде оперетты.

Однако маятник имеет свойство двигаться и в обратном направлении. Я почему-то верю, что баланс интересов разных жанров будет восстановлен, и жизнь оперетты вновь наполнится смыслом и былым горением. Верю, что в театр будут приглашены интересные постановщики, для которых музыкально-драматическое искусство – не интермеццо между крупными оперными проектами, а предмет интенсивных творческих поисков, что в труппу придут талантливые молодые актеры (свою лепту по их подготовке могла бы внести ростовская консерватория, открыв соответствующее отделение), что классика жанра засветится на ростовской сцене новыми красками, а, наряду с ней, родятся и найдут свое воплощение достойные произведения современных авторов, не важно, как жанрово они будут определены (мне известно, что одно из таких сочинений уже сейчас находится в репертуарном портфеле театра).

Что дает основания для такой веры, разумеется, помимо личного врожденного оптимизма? Прежде всего то, что спрос (который, как известно, рождает предложение) на жанр не упал, что опереточное искусство в Ростове по-прежнему любимо, что публика все еще до отказа заполняет зал, и, по моим наблюдениям, она состоит не только из людей старшего возраста. Это означает, что ростовская театральная традиция жива, что зрительское ожидание существует и его нужно поддерживать и оправдывать. Помимо того, я уверен, что смежные жанры, если относиться к ним как к равноправным, одинаково ценным, обладают способностью взаимообогащать друг друга, а их союз может дать самые неожиданные художественные результаты. Поэтому в функционировании Ростовского музыкального театра как организма со «здоровым кровообращением», как единой системы сообщающихся сосудов мне видятся немалые перспективы его движения вперед.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глебов И.* К постановке балета «Лебединое озеро» // «Лебединое озеро». Л., 1934.
2. Программка к спектаклю «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича в Ростовском государственном музыкальном театре. Ростов н/Д, 2004.
3. *Цукер А.* Марафон длиной в два сезона // Муз. академия. 2002. [1] 1.
4. *Шостакович Д.* Мое понимание «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда». Л., 1934.

М. Шорникова

ПРЕДЪЮБИЛЕЙНЫЙ СЕЗОН РОСТОВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА. ХРОНИКА

Завершился 69-й концертный сезон Ростовского академического симфонического оркестра. Позади почти семь десятилетий непрерывного творческого поиска, постоянного совершенствования. Оркестр был создан в 1935 году, и во главе его в разные годы стояли известные дирижеры: его основатель Б. Берман, Н. Аносов, М. Паверман и другие. На своем «веку» коллективу пришлось поработать со многими замечательными дирижерами и солистами – гастролерами, одно перечисление имен которых заняло бы много места, испытать на себе воздействие самых различных художественных индивидуальностей. Это всегда способствует расширению исполнительского кругозора, повышению уровня мастерства. Не стал исключением и прошедший сезон.

Оглядываясь назад, вновь убеждаемся, что концертная жизнь оркестра сосредоточена вокруг его художественного руководителя и главного дирижера – народного артиста России, профессора Санкт-Петербургской консерватории *Равиля Мартынова*. Талантливый представитель петербургской школы дирижирования, ученик И. Мусина, последователь традиций Е. Мравинского, Равиль Энверович с 1992 года является художественным руководителем Ростовского оркестра. Под его управлением коллектив достиг высокого профессионального мастерства, был удостоен почетного звания «Академический». Ежегодно Равиль Мартынов проводит цикл концертов, программы которых неизменно вызывают интерес слушателей широтой жанрового спектра. В прошедшем сезоне они включали «Фантастическую симфонию» Берлиоза, Первую симфонию Шостаковича, сюиту из музыки балета Чайковского «Щелкунчик», фортепианные концерты Прокофьева, Моцарта, Рахманинова, виолончельный концерт Шумана, скрипичный – Брамса, шедевры оперной классики. К сожалению, тяжелая болезнь не позволила художественному руководителю завершить сезон[1].

По традиции часть концертов проходит под управлением концертмейстера оркестра народного артиста России, профессора *Александра Милейковского*, который в последние десять лет активно занимается дирижерской деятельностью. Его программы со всей ясностью выявили стремление к постановке крупных и трудных задач. Они включали произведения, требующие достаточно высокого мастерства дирижера и оркестра, такие, как Струнная серенада, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», Первый фортепианный концерт, симфония «Манфред» Чайковского, симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель» Штрауса, Итальянская симфония Мендельсона, Симфония Франка и др.

Большой интерес вызвал юбилейный концерт первого гобоиста оркестра, заслуженного артиста России, профессора *Валерия Хлебникова*. Получив также диплом дирижера, уже много лет он дирижирует и вечерними программами оркестра, и детскими абонементными концертами. Последний год работу в Ростовском академическом симфоническом оркестре музыкант совмещает с деятельностью художественного руководителя оркестра в городе Владикавказе. В программу своего юбилейного концерта в родном городе В. Хлебников включил Первую симфонию Брамса, Третий концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова и Концерт для двух фортепиано Моцарта.

Наряду с ростовскими дирижерами за пультом оркестра в прошедшем сезоне стояли и гости нашего города. Сюрпризом для ростовчан стали гастроли в Ростове зарубежных дирижеров.

В ноябре на сцене Большого зала филармонии выступил итальянский дирижер *Филиппо Конти*. Выпускник одного из известнейших в Италии учебных заведений – флорентийской консерватории им. Керубини, дирижер выступал со многими итальянскими оркестрами, гастролировал в Словении и других европейских странах. Знакомство с Россией началось для него с нашего города. На суд любителей музыки была представлена программа, включавшая Седьмую симфонию Бетховена и Двадцать третий фортепианный концерт Моцар-

[1] 9 ноября 2004 года Равиль Эневерович Мартынов скоропостижно скончался. Данная статья была написана ранее. – *Прим. ред.*

та. Солировала хорошо известная ростовчанам молодая пианистка, студентка четвертого курса Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, лауреат международных конкурсов *Анна Винницкая*.

В конце апреля у нас была возможность познакомиться с искусством двух французских музыкантов, приехавших в Ростов по приглашению организации «Альянс Франсез».

Эммануэль Ледюк-Баром, во Франции закончивший консерваторию по классу скрипки, был приглашен в Петербург, где ему довелось учиться у великого дирижера – педагога Мусина. В городе на Неве он давно завоевал известность. Имя дирижера знают в Москве и многих городах России, где он дирижировал местными оркестрами. В Ростов Э. Ледюк-Баром приехал с 27-летним французским скрипачом *Николя Дотрикуром*. Николя уже не первый год выступает на большой французской сцене, гастролирует в Европе, Японии, Америке. Молодой скрипач удостоен звания лауреата многих престижных конкурсов. В исполнении французов в Ростове прозвучали «Литургическая симфония» Онеггера, Концерт для скрипки с оркестром Брамса и фрагменты музыки балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева.

Уже не в первый раз с Ростовским академическим симфоническим оркестром выступал дирижер *Дмитрий Васильев*. Выпускник Ростовской консерватории, он в настоящее время является художественным руководителем Тамбовского симфонического оркестра. Вместе со своим коллегой, профессором Тамбовского музыкально-педагогического института виолончелистом *Михаилом Кустовым*, молодой дирижер один раз в год приезжает в родной город. В прошедшем сезоне в их исполнении прозвучали Виолончельный концерт Шумана и Седьмая симфония Дворжака.

Дважды в прошедшем сезоне симфоническим оркестром дирижировал заслуженный артист России *Юрий Ткаченко*. Закончив Российскую академию музыки им. Гнесиных, Ю. Ткаченко стажировался у прославленных дирижеров А. Каца и Ю. Симонова. Сегодня он является художественным руководителем Русского симфонического оркестра, созданного при Ассоциации лауреатов международного конкурса им. П. И. Чайковского. Поэтому не случайно то, что в обоих его концертах солировали лауреаты конкурсов им. Чайковского – *Сергей Тарасов* и *Юлия Чаплина*, имена которых хорошо известны в нашем городе. Многие ростовские меломаны помнят то время, когда С. Тарасов, тогда еще студент Московской консерватории, обыгрывал с нашим оркестром конкурсную программу. Теперь же, став лауреатом четырнадцати международных конкурсов, пианист дважды порадовал ростовчан симфоническими и сольными программами. Юлия Чаплина с маэстро Ткаченко познакомилась в Японии. Русский симфонический оркестр аккомпанировал третьему туру V Юношеского международного конкурса им. Чайковского, лауреатом первой премии которого стала юная ростовская пианистка.

Предъюбилейный сезон в целом был насыщен выступлениями пианистов, представителей различных поколений русской пианистической школы. Среди них следует назвать имя прекрасной пианистки, лауреата международных конкурсов *Натальи Трулль*, открывавшей наш сезон концертом Моцарта. Не в первый раз в Ростове выступал молодой пианист, выпускник Е. Малинина, теперь уже солист Московской филармонии *Сергей Главатских*, исполнивший Пятый концерт Бетховена. Дважды в течение сезона ростовчан радовал своим искусством лауреат международных конкурсов в Сиднее, Цюрихе, Испании, солист Московской филармонии *Алексей Володин* (Первый концерт Чайковского и Третий – Рахманинова).

Ярким событием в музыкальной жизни города стало выступление народного артиста России, лауреата международных конкурсов *Николая Петрова*. Сегодня это один из известнейших и авторитетнейших русских пианистов, обладающих собственным творческим почерком. Он ведет большую гастрольную деятельность, выступая в крупнейших залах с выдающимися дирижерами, прославленными оркестрами разных стран. В Третьем фортепианном концерте Рахманинова он предстал перед ростовчанами настоящим Музыкантом, трактовки которого отмечены логикой и целеустремленной последовательностью.

Концертные афиши включали в себя и выступления ростовских пианистов – преподавателя Ростовской консерватории *Натальи Суриной*, исполнившей Второй фортепианный концерт Сен-Санса, и заслуженного артиста России, солиста Ростовской филармонии *Анатолия Гололобова* (Концерт [1] 23 Моцарта).

В прошедшем сезоне была продолжена многолетняя традиция участия в концертах симфонического

оркестра юных ростовских музыкантов. Среди них были учащиеся Колледжа при Ростовской консерватории *Светлана Андреева*, *Анна Булкина*, *Наталья Ткаченко*, студентки РГК *Ирина Хачатурова* и *Нелли Пчелинцева*. В качестве солистов с оркестром выступали и музыканты коллектива, аспиранты консерватории *Ирина Струц* и *Вячеслав Колосов*.

Подводя итоги прошедшего сезона, следует вспомнить участие Ростовского академического симфонического оркестра в двух крупных культурных акциях, проходивших в Ростове в этом году. Прежде всего, это ставший уже традиционным международный фестиваль современной музыки «Ростовские премьеры». Фестиваль действительно является событием в музыкальной жизни города. Он еще раз подтверждает большой интерес к современной музыке и дарит нам возможность знакомства с выдающимися произведениями музыки XX–XXI веков, никогда ранее не звучавшими в Ростове, а также знакомства с крупнейшими композиторами нашего времени. Почти все композиторы, чьи произведения звучали в программах фестиваля, присутствовали на концертах.

В исполнении Ростовского академического симфонического оркестра прозвучали Пьеса для альта с оркестром «Маэстро» Романа Леденева и «Styx» для альта, хора и оркестра Гии Канчели. Этот концерт стал настоящей кульминацией фестиваля. В нем солировал народный артист СССР, лауреат государственных премий *Юрий Башмет*.

Завершал сезон фестиваль, посвященный юбилею М. И. Глинки. Коллектив участвовал в нем с концертной программой, в которой прозвучали оркестровые произведения великого русского композитора. Солистка Ростовской филармонии, заслуженная артистка России *Надежда Карапетьян* исполнила в этой программе фрагменты оперных сочинений Глинки.

Итак, сезон 2003/04 годов отличился репертуарным и стилевым разнообразием. Надеемся, что новый сезон, в котором Ростовскому академическому симфоническому оркестру исполнится 70 лет, представит слушателям не менее широкую панораму мировой симфонической музыки.

Н. Самоходкина

ЗРЕЛЫЕ ОПЕРЫ ДАРГОМЫЖСКОГО. К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО

По сложившейся в музыковедении традиции, анализ любого оперного произведения почти всегда начинается с рассмотрения его литературной первоосновы и ее модификации – либретто. Вместе с тем, подход исследователей к предмету долгое время характеризовался некоторой односторонностью. Его изучение нередко сводилось к раскрытию минимальных сведений об авторе литературного сочинения и либреттисте, некоторым сравнениям первоисточника и его сценической обработки. Вопрос же о рассмотрении либретто в отдельности – как важной составляющей оперы, как некоей литературной целостности, имеющей свои индивидуальные качества, – практически никогда учеными не поднимался.

«Классики жанра» Б. Ярустовский и М. Друскин в своих фундаментальных трудах по оперной драматургии указывают на безусловную важность и значимость словесной основы оперы, которая не только намечает план всего произведения, но и «обусловливает словесное выражение поступков и переживаний действующих лиц» [28, *148*]. Тем не менее, ученые не дают «установок» для его анализа, не указывают его пути и методы.

Глобальные изменения в вопросах изучения либретто наметились лишь в последние десятилетия XX века. Показательны в этом отношении работы Т. Ниловой, обнаружившей новый подход к проблеме. Исследователь исходит из того, что литературный слой, зачастую предвосхищая появление музыкального, накладывает отпечаток на формирование последнего. На основе либретто Т. Нилова выводит типологические сценические ситуации, которые характерны для целого ряда опер (например, «рассказ», «предсказание», «встреча», «расставание» и т. д.) Таким образом, автор выявляет один из методов анализа оперного текста (см. [19; 20]).

В более широком плане к проблеме либретто подошли Г. Ганзбург и Ю. Димитрин. Последний даже создал Интернет-сайт «Либретто во сне и наяву». Оба исследователя задаются вопросом: к области какой же науки принадлежит проблема либретто?

Г. Ганзбург считает, что нет науки, изучающей деятельность либреттиста, в результате чего «обширная область художественного творчества по существу выходит из поля зрения теории искусства и в силу своего пограничного положения между видами искусства образует как бы нейтральную, „ничейную“ зону, которая затрагивается учеными лишь косвенно, видится „боковым зрением“, что зачастую мешает верному ее пониманию» [9]. Исследователь видит здесь лишь один выход: создание новой науки – «либреттологии», которая бы имела свой научный аппарат. Его поддерживает и Ю. Димитрин, отмечая, что существуют теории музыки, театра, драмы, а теории либретто, без которого музыкальный театр не прожил и часа, нет (см. [12]).

В настоящей статье рассматриваются либретто зрелых опер Даргомыжского – «Русалки» и «Каменного гостя». На этом материале делается попытка обнаружить некоторые универсальные принципы анализа либретто.

Несмотря на то, что русалки присутствуют в древнейших мифах народов мира, в искусстве их образ стал актуальным лишь с пришествием романтичес-

кой эпохи. «Если бы нужно было выбрать эмблему романтического XIX века, ею, пожалуй, могла бы стать русалка, – пишет Л. Кириллина. – Причем любая русалка – из высокой литературы, из оперы или с трогательно-аляповатого вышитого деревенского коврика. Ни в какую другую эпоху этот символ не имел столь важного значения для европейской культуры. За ним стояла не просто мода… а потребность эпохи выразить нечто существенное для себя и отнюдь не свойственное другим временам» [15, *60*].

В XIX веке русалок можно обнаружить и в музыкальном театре, и в литературе, и в изобразительном искусстве.

Впервые на оперной сцене «русалка» появилась благодаря поэме Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина» (1816). На основе этой поэмы были написаны оперы Э. Т. А. Гофмана, А. Лортцинга, И. Зейфрида, К. Ф. Гиршнера. После перевода ее на русский язык В. Жуковским «Ундина» появляется у А. Львова (1848), а позже у П. Чайковского, впоследствии уничтоженная автором. Интересно, что Даргомыжский был знаком с произведением Львова: «Недавно здесь давали оперу Львова „Ундину“, – сообщает композитор своему другу В. Г. Кастриото-Скандербеку. – Труд большой, много есть и хороших мелодий, а публика морщится» [10, *38*]. В этом же письме Даргомыжский пишет и о своей «Русалке».

Но еще до того, как умами романтиков завладела «Ундина» Фуке, переведенная на ряд европейских языков, породившая множество «римейков» и легшая в основу нескольких опер и балетов, по оперным сценам прошел другой «бестселлер» – знаменитый зингшпиль Ф. Кауэра на слова К. Ф. Генслера «Дунайская русалка», впервые поставленный в Вене в 1798 году. С 1803 года произведение Кауэра – Генслера ставилось в Санкт-Петербурге в русифицированной версии под названием «Днепровская русалка». Фурор, произведенный премьерой, затмил многие другие постановки того времени.

Опера пользовалась невероятным успехом и постепенно превратилась в своеобразный «сериал». Она не сходила со сцен театров более 50 лет, завершившись последней «серией» «Лида, дочь русалки и злой волшебник Черногор» (1851). Л. Кириллина отмечает, что «„Русалка“ Пушкина несет в себе следы влияния либретто Генслера» [15, *67*]. Еще в 1900 году на прочную связь между двумя «Русалками» указывал И. Жданов в специально посвященной этому вопросу работе. Исследователь обнаруживает целый ряд параллелей между немецким текстом Генслера и драмой Пушкина, несомненно знавшего этот текст: место действия – берег Днепра, подводный дворец; Леста иногда предстает в образе дочери Мельника и др. Словом, сюжетный план пушкинской «Русалки» в целом очень напоминает «Днепровскую русалку». Разумеется, существенны и различия между ними. «…Сопоставление двух „Русалок“ открывает нам и глубокую разницу „беззаконного рисунка“ и гениальной картины. …В переделке великого поэта и основной сюжет драмы, и ее частности получили не только новую, более блестящую оболочку, но и новый, более глубокий смысл. <…> Все, напоминающее театральную феерию и фарс, все превращения и шутовские сцены исчезли…» [18, *17*].

Популярный зингшпиль во многом повлиял на русскую оперу начала века. В частности, русалки появляются теперь в операх Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина» (1844) и «Аскольдова могила» (1835).

Пришли они и в балет. «„Русалочий“ топос, – пишет Л. Кириллина, – трактовался в балете подчас более разнообразно и утонченно, чем в опере. Существовали балеты на сюжет „Ундины“ (Гировец, 1825), однако стихия танца больше подходила к другим фантастическим созданиям, не плавающим, а летающим: сильфидам, виллисам, девушкам-птицам» [15, *67*]. К ним можно отнести балеты «Сильфида» Ж. М. Шнейцхеффера (1831) и «Жизель» М. Адама (1835). Л. Кириллина отмечает связь «Жизели» и «Русалки» Пушкина – Даргомыжского, считая их сюжетно-эквивалентными: обе раскрывают тему «погубленной души».

Очень странно, что при таком обилии «русалок» на театральной сцене, М. Пекелис, написавший самый обстоятельный труд о Даргомыжском (см. [21]), совсем их не упоминает, отмечая только параллель с дуэтом «Русалки», принадлежащем перу самого композитора и затем вошедшим в оперу. Очевидно, что переполненность музыкального театра «русалками» не могла не повлиять на замысел композитора. Но между «русалочьими» операми XIX века и произведением Даргомыжского есть существенное отличие. Все варианты «Днепровской русалки» принадлежали к «развлекательному» жанру оперы-феерии, были насыщены различными эффектами, а для романтических «Ундин» главным было раскрытие лирических переживаний главных героев. Для Даргомыжского, вслед за Пушкиным, важным было передать

внутреннее психологическое состояние героев, их развитие и изменение на протяжении драмы.

Но помимо «русалок» на театральной сцене, нельзя не упомянуть еще об одном источнике. Композитор долго занимался изучением народной песни и народных обрядов и, следовательно, был хорошо знаком со славянской мифологией. М. Пекелис отмечает влияние украинского фольклора на колорит русалочьих сцен у Пушкина, которому, в этом отношении, композитор безоговорочно следовал. Причем Даргомыжский, по мнению ученого, пытался усилить украинские фольклорные истоки и даже планировал предпринять поездку в Малороссию для собирания материала (см. [22]).

Многое из русалочьего «набора» в опере присутствует, поэтому обойти эту сторону мы не можем. Исследователь Г. Белякова констатирует: «Русалка – олицетворение влаги – живет в хрустальном чертоге, на дне реки, в глубоком омуте. Ночью речная полубогиня выплывает на поверхность воды, подвижная и прозрачная, как создавшая ее влага. Она играет с волной, путает и рвет рыбацкие сети, разрушает плотины, затопляет поля. Усаживаясь на мельничном колесе, она вертится вместе с ним или расчесывает свои длинные, спадающие до колен волосы…» [6, *56–57*].

В «Энциклопедии русских преданий» русалки характеризуются следующим образом: «Как и многие другие призрачные, водяные девы, русалки – это души усопших, но точнее – погибших неестественной смертью, самоубийц, ну и, конечно, красавиц, утопившихся от несчастной любви. Первые четыре года они еще могут вернуться к живым людям, если найдется знающий человек, который вовремя подаст русалке крест. Через четыре годы обращение становится невозможным. Тела красавиц настолько нежны, что их можно проницать взором, однако из объятий русалок никому не вырваться, да и не всякий смертный захочет променять обольстительную русалку на привычных земных жен!..» [26, 535].

Как видим, в опере находят отражение многие мотивы, обязанные своим происхождением славянской мифологии – вплоть до характерных подробностей (соседство с мельницей, упоминание о рыбацких сетях, образно-смысловая оппозиция с земной женщиной).

Отмечая распространенность образа русалки в XIX веке, нельзя не упомянуть о живописи и поэзии. Помимо пушкинских русалок, о которых пойдет специальный разговор, они появляются в стихах Ю. Лермонтова (позднее В. Брюсова, С. Есенина, А. Ахматовой) и прозе Н. Гоголя, на полотнах К. Маковского, Ф. Моллера, И. Крамского.

Обратившись к «Каменному гостю» Пушкина, Даргомыжский снова оказывается в орбите весьма распространенного, «бродячего» сюжета.

История о соблазнителе существует уже много веков. Начав литературную жизнь в творчестве Тирсо де Молины (драма «Севильский обольститель, или Каменный гость»), а фольклорную еще раньше – в испанском народном романсе «В одно злополучное утро», сюжет продолжает интерпретироваться и в наши дни. В XVII веке он приобрел известность в Италии. Дон Жуан стал героем commedia dell'arte, где проявлялась тенденция социального протеста против пороков знати. В 1669 году появилось первое музыкальное произведение – опера композитора А. Мелани «Наказанный нечестивец». В Англии Дон Жуан действует в пьесе Т. Шедуэлла «Повеса», к которой в 1692 году пишет музыку Г. Перселл.

Особенно знаменательной оказалась судьба прославленного севильца во Франции, куда он попал благодаря итальянским актерам. После нескольких сценических обработок, принадлежавших разным французским авторам, к легенде обратился Мольер. Именно в его творчестве возник тот «дон-жуановский стандарт», который стал инвариантом для множества интерпретаций, регулярно появляющихся на протяжении более трех столетий. Дон Жуан у Мольера – обаятельный обольститель, он умен, холоден, жесток и циничен. Его увлекает не столько чувство, сколько стремление властвовать, подчинять своей воле. «Дон Жуан, или Каменный гость» Мольера (1665) сыграл роль поворотного пункта в истории образа.

В начале XVIII века севильский соблазнитель проник в Петровскую Россию, где появился частичный перевод одной из пьес о Дон Жуане. Приблизительно в это же время (1713) в Париже был поставлен водевиль «Каменный гость» с музыкой композитора Ле Теллье. В 1761 году большим событием явилась постановка в Вене балета «Дон Жуан» К. В. Глюка. Конец XVIII века характерен обилием опер о севильском обольстителе. Большинство из них написано итальянцами: «Дон Джованни» В. Ригини (1779), «Дон Джованни» Дж. Альбертини (1784), «Дон Джованни Тенорьо» Дж. Гаццанига (1787).

Опуская бесчисленное множество трактовок, нужно отметить важность либретто Да Понте к опере Моцарта. Д. Благой указывает на связь меж-

ду оперой Моцарта и трагедией Пушкина (см. [7, *657–658*]). Связь эта подчеркивается выразительной деталью в пушкинском цикле: перед «Каменным гостем» расположен «Моцарт и Сальери», и в нем эта опера упоминается (Слепой скрыпач играет отрывок из «Дон Жуана»).

Основываясь на моцартовском образе Жуана, Э. Т. А. Гофман положил начало его новой, романтической трактовке. В одноименной новелле (1812) он представил Дон Жуана не ловким обольстителем, а романтиком, стремящимся найти в земной любви свой идеал. В «Дон Жуане» Байрона (1824) герой уподобляется самому поэту-романтику. Он предстает более тонкой, искушенной натурой, глубоко чувствующей и переживающей, но внешне прикрытой холодным цинизмом.

В 1834 году появляется новелла «Души чистилища» П. Мериме, в которой писатель фактически предлагает своеобразную классификацию. Первый тип, по мнению П. Мериме, восходит к Дон Хуану Тенорио, известному благодаря шедеврам Мольера и Моцарта. Свою новеллу писатель посвящает второму – Дон Хуану де Маранья, который, совершая бесчисленное множество неблаговидных поступков, раскаивается под мистическим воздействием религиозной картины, уходит в монастырь, а после смерти почитается как святой (см. [18, *229*]).

Тенденция, заложенная П. Мериме, продолжилась в драмах «Дон Жуан де Марана, или Падение ангела» А. Дюма-отца (1836), «Дон Хуан Тенорьо» Х. Соррилья, поэме «Дон Жуан» А. К. Толстого (1859), посвятившего свое произведение памяти Моцарта и Гофмана, в которых жизненный путь героя заканчивается покаянием.

Интересна трактовка легенды в одноактной пьесе Н. Гумилева «Дон Жуан в Египте», где главный герой, выбравшийся из ада, попадает в Египет, и ничуть не изменяясь, а, только подстраиваясь под современный уклад жизни, продолжает выступать в «амплуа соблазнителя». В этой пьесе также присутствует связь с Моцартом, пусть и не такая отчетливая: «И мне так родственен ваш вид: / Я все бывала на Моцарте / И любовалась на Мадрид…», – говорит увлеченная Дон Жуаном Американка.

На связь многих «Дон Жуанов» эпохи романтизма с оперой Моцарта указывает и В. Багно, отмечая, что «любовь сродни музыкальным импровизациям, вариациям на заданную тему. Каждая новая вариация радует больше, чем та, которую он уже слышал. Каждая новая девушка притягательнее той, которую он уже познал» [3, *13*].

И, наконец, самой новой версией можно считать пьесу «Последний Дон Жуан» Э. Радзинского, в которой герой перевоплощается в популярного ди-джея Москвы, опять-таки преследуемого бессмертным Командором.

Этот неизменный персонаж сюжетов о Дон Жуане заслуживает отдельного внимания. Образ оживающей статуи был очень популярен в музыкальном театре. Отметим только некоторые из опер. В первую очередь, это, конечно же, «Дон Жуан» Моцарта. На русской сцене ставились оперы «Бронзовый конь» Обера (1837), «Цампа, или Мраморная невеста»[1] Герольда (1830–1840), «Роберт-дьявол» Мейербера (1840).

Статуи присутствуют не только в музыкальном театре, но и поэзии. Так, Р. Якобсон в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» констатирует: «…Среди выдающихся созданий Пушкина выделяются три произведения, названия которых указывают не на живое действующее лицо, но на статую, скульптурное изображение, и в каждом случае эпитет обозначает материал, из которого сделана статуя: трагедия „Каменный гость“, поэма „Медный всадник“ и „Сказка о золотом петушке“» [27, *147*].

Не задаваясь целью отыскать все статуи в позднейших литературных произведениях, обратим внимание на стихотворение А. Блока «Шаги Командора», сюжет которого, несомненно, навеян трагедией Пушкина. Неоднозначна роль этого образа и в фильме М. Формана «Амадей» (автор пьесы и сценария Питер Шеффер). Сальери берет на себя роль «мстителя», что явствует из его монолога: «И появился страшный призрак. Следующая его (Моцарта. – *Н. С.*) опера была самой мрачной. На сцене стояла фигура мертвого Командора. А я понимал, лишь я один понимал, что это странное видение, этот страшный призрак – Леопольд, отец Моцарта, восставший из мертвых. Вольфганг вызвал из могилы собственного отца, чтобы тот перед всем миром обвинил его во всех прегрешениях. Это было ужасающе и в то же время удивительно прекрасно. И вот тогда мной стало овладевать безумие, которое стало раздваивать меня». Черный человек в этом фильме становится похожим и на отца Моцарта, и на статую Командора из оперы «Дон Жуан».

Параллели между двумя пушкинскими сюжетами, «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость», об-

[1] Интересен сюжет оперы: Корсар Цампа, погубивший прекрасную Алису, посягает на честь добродетельной Камиллы. Его постигает небесная кара: статуя Алисы увлекает нового Дон Жуана в ад.

наруживает и Ю. Лотман:

Представь себе… кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного – не слишком, а слегка –
С красоткой (*с Донной Анной?* – Ю. Л.), или с другом –
хоть с тобой (*т. е. с Сальери.* – Ю. Л.),
Я весел… Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое…

Предсказано появление Командора. Но острота ситуации состоит в том, что друг *и есть Командор*. Моцарт, считая, что гений и злодейство несовместимы, думает, что пирует с гением, т. е. с *человеком*. На самом же деле за столом с ним сидит камень, „виденье гробовое“» [17, *139*].

Таким образом, можно сказать, что Даргомыжский обращается к достаточно распространенным сюжетам, но трактует их по-своему. Попытаемся установить *основные идейные мотивы на уровне либретто как литературного целого*. Попутно мы убедимся, что идейно-образные миры зрелых опер Даргомыжского не изолированы друг от друга, что между ними существуют тонкие, но ощутимые связи.

В учебнике «Формы музыкальных произведений» (в главе, посвященной анализу оперы) В. Холопова отмечает важность переклички словесных реплик, которые могут «в сжатом виде воплощать важнейшие линии драмы», а также перерастание словесных реплик в «словесные лейтмотивы» [25, *363*].

Отталкиваясь от этой мысли, в тексте «Русалки» на протяжении всего действия мы находим некоторые слова или целые фразы (словесные реплики), которые повторяются несколько раз, приобретая тем самым, более глубокий смысл. Они становятся своего рода словами-символами, помогающими раскрыть главную идею оперы. При этом очень часто похожие по смыслу слова или фразы появляются у разных героев. Показательно в этом плане сопоставление высказываний Наташи и Княгини.

Наташа	**Княгиня**
Меня предчувствие не может обмануть (¹ 2, I д.)	Черных предчувствий рой… (¹ 12, II д.)
Чу! Я слышу топот его коня…(¹ 2, I д.)	Чу! Кажется, трубят! Нет, он не едет! (¹ 13, III д.)
Прости, мой друг, невольное сомненье (¹ 2, I д.)	Прости мне, Князь, слезу невольной грусти (¹ 8, II д.)
Ах, прошло то время золотое… (¹ 2, I д.)	Не видать мне дней счастливых (¹ 2, II д.)
И с твоей любовью счастье отжила! (¹ 2, I д.)	Дни минувших наслаждений… (¹ 13, III д.)
	Былого счастья уж мне не воротить (¹ 13, III д.)

Так, судя лишь по словесному тексту, мы видим, что Княгиня является своеобразным отражением Наташи. Действительно, судьбы обеих героинь очень похожи, несмотря на то, что характеры их абсолютно противоположны: Наташа – страстная, действенная натура, ей свойственны резкие смены настроений, она горячо любит и также истово мстит за потерянное счастье. Напротив, Княгиня отличается характером спокойным, немного меланхоличным, она не способна постоять за себя. Подобную пару героинь можно будет впоследствии увидеть в операх Римского-Корсакова: Марфа и Любаша, Снегурочка и Купава, Волхова и Любава.

В «Каменном госте» также встречаются переклички словесных реплик:

Монах: «*Бессовестным, безбожным* Дон Гуаном».

Дон Карлос: «Твой Дон Гуан *безбожник и мерзавец*».

Донна Анна: «Вы, говорят, *безбожный развратитель*,
Вы *сущий демон*».

Среди словесных лейтмотивов особое место в обеих операх занимает пара понятий: «воля» (с синонимом «свобода»[2]) – «неволя» и «счастье» – «несчастье». В «Русалке» одной из главных становится темы ***неволи***. Это слово является сквозным и появляется в характеристиках почти всех героев.

Князь:

Я *не волен* дни с тобою дни мои делить.
Разлучен с тобою я *невольно* был.

[2] Категории «воля» и «свобода» мы будем употреблять как синонимичные понятия, руководствуясь тем, что по содержанию они практически идентичны. Различие их заключается скорее в культурном подтексте – «воля» принадлежит русской культуре (с ней связана проблема своеволия и моральных ограничений, особо важная в условиях общинного образа жизни, необходимость духовных регулятивов, ярчайшем показателем чего является понятие соборность как центральная категория необходимая для описания духовной жизни русских людей), а «свобода» – западноевропейскому мышлению, больше заключая в себе проблемы права.

Ведь мы *не вольны* жен себе по сердцу брать,
должно нам всегда с расчетом *волю* сердца покорять.
Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила.
Или в поступках своих *неволен*?
Невольной силой меня влечет.
Да, в волшебный край, душа *невольно* к ней стремится.

Наташа:

Прости, мой друг, *невольное* сомненье.
Ах, *невольной* силой без тебя тоской унылой я томлю себя.
Прости, мой друг, в том *не вольна*.
Видишь ли, князья *не вольны* жен себе по сердцу брать.
Разве я не *раба* твоя.

Княгиня:

Прости мне, Князь, слезу *невольной* грусти.
Невольный страх мою волнует грудь.

Из этого следует, что все герои ***не вольны***. Князь – потому что стоит перед выбором, и делает его против своей воли; он обретает свободу, лишь идя на смерть, преображаясь духовно. Наташа – из-за своей любви к Князю; даже когда становится Русалкой, она несвободна, пока не отомстит. Княгиня вступает в брак с Князем по любви, но затем становится зависимой от нее, когда Князь охладевает к ней.

Показательным и в какой-то мере подтверждающим наши догадки о значимости для композитора проблемы «воли – неволи» является небольшой фрагмент из письма М. Глинки: «Скажите А. С. Даргомыжскому, что я прошу у него прощения в невольном моем преступлении. Сообщите ему также, что дурная постановка его оперы на либретто Пушкина вывела бы меня из терпения… Скажите ему также, что его люблю и уважаю, как всегда, и очень искренно радуюсь его успеху» [11, *137*]. Слово «невольном» дано разрядкой, но, к сожалению, редактор никак не комментирует смысл выделения.

Глинка не присутствовал на премьере, потому что уже находился в Берлине. Такие, с одной стороны, извинительные слова, но с другой, содержащие легкую «язвительность» говорят, скорее всего, о ревнивом отношении Глинки к лирико-драматическим опытам Даргомыжского. На этом поприще великий русский композитор «пропустил вперед» своего младшего современника. Подобное предположение делает и Т. Ливанова: «Быть может, Глинка отчасти потому и забросил к концу 1855 года свою работу над „Двумужницей» (не будучи удовлетворен разработкой сюжета, драматически-либреттной основой оперы), что он в *этом* жанре оперного искусства как бы „уступал дорогу“ опере Даргомыжского…» [16, *336*].

Нужно заметить, что эта тема «воли – неволи» появляется впервые не в «Русалке», а в романсах Даргомыжского. Приведем несколько примеров. В романсе «Я все еще его люблю» ***неволя*** выражена в том, что героиня зависит от своих чувств. К тому же, слово неволя появляется в поэтическом тексте: «И взор горячею слезой *невольно* блещет». Оно подчеркнуто и с помощью музыкальных выразительных средств (помещается перед кульминацией, выделено ритмически более долгой длительностью). В романсе на стихи А. Пушкина «О, дева роза, я в оковах» неволя представляется желанной и сладостной, как *неволя чувства, любви*: «В неволе сладостной живет, / И нежно песни ей поет».

Интересные аналогии возникают между «Русалкой» и романсом «Песнь рыбки» на стихи М. Лермонтова. Как и в опере, где русалки чувствуют себя привольно и свободно, рыбка уговаривает свое дитя: «Останься здесь со мной, / В воде *привольное житье* / И холод и покой». И тут же воля ассоциируется с любовью: «О, милый мой! Не утаю, / Что я тебя люблю, / Люблю как *вольную струю*, / Люблю, люблю как жизнь мою!» В фантазии «Свадьба» более значимым становится слово «свобода», к которому по смыслу приближается любовь (далее мы увидим это и в «Русалке»): «На страже стояли утесы да бездны, венки нам сплетали *любовь да свобода*». Помимо этого, в тексте появляются и такие фразы: «Посетили нас гости по своей доброй *воле*!», «Не *неволюшка* злая – разбудило нас утро».

Но есть романсы, где слова «воля – неволя» в стихотворении не звучат прямо, но становятся скрытой идеей, подтекстом произведения. Таковы романсы «Без ума, без разума» (подчинение воли героини выбору родителей при замужестве), неоконченный романс «Безумная» (невозможность «молиться Богу» на чужой стороне и стремление к родному, отеческому дому), «И скучно, и грустно» (неволя души, так как герой отрицает все жизненные ценности – любовь, свободу, желанье жить – «Все так ничтожно!», «Такая пустая и глупая шутка!..») Сюда можно отнести и «Старого капрала», где воля ассоциируется с домом, а неволя – с невозможностью выбора своей судьбы, права на свободную жизнь. Но Даргомыжский понимает, что существует и другая воля, свобода «со знаком минус», не знающая границ и пределов. В романсе «На раздолье небес» на стихи Н. Щербины такая воля является природным явлением: «Дикой *воли* полна, / Заходила волна, / Жемчугом убирая залив».

Тема «воли – неволи» находит свое продолжение в «Каменном госте». Так, в третьем действии в сцене Дон Жуана и Донны Анны встречаются такие фразы:

Донна Анна:

Нет, мать моя велела мне дать руку Дон Альвару,
мы были бедны, Дон Альвар богат
(вспомним романс «Без ума, без разума»).
Я грешу, вас, слушая, – *мне вас любить нельзя.*
Так-то вы моей послушны *воле*!

Дон Жуан:

Я был раб священной вашей *воли.*

Поначалу и Дон Жуан, и Донна Анна представляют нам каждый свой личный мир, свою субъективную свободу – безграничность, стихийность, своеволие Дон Жуана и отрешение от жизни, самовольное заточение, закрытость от окружающего Донны Анны. Эти две «точки», притягивая друг друга, соприкасаются и меняют полярность. Любовь как высшее духовное проявление «перерождает» грешника Дон Жуана и освобождает от «ледяных оков» Донну Анну.

Нужно упомянуть и о том, что тема «воли – неволи» характерна и для всего цикла «Маленьких трагедий». Приведем несколько примеров:

<u>«Скупой рыцарь»</u>

Альбер:

Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье.

Барон:

И *вольный* гений мне поработиться,
И добродетель и бессонный труд
Смиренно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая *воли.*

<u>«Моцарт и Сальери»</u>

Сальери:

Я слушал и заслушивался – слезы
Невольные и сладкие текли
Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей

<u>«Пир во время чумы»</u>

Молодой человек:

…спой
Нам песню *вольную*, живую песню…

Председатель:

…меня когда-то
Она считала чистым, гордым, *вольным.*

Помимо темы «воли – неволи», чрезвычайно важной становится тема ***счастья***, причем появляется она еще в «Эсмеральде»: после всевозможных перипетий положительные герои обретают долгожданное счастье, но в силу вмешательства Рока теряют его, погибая. Утрачивают счастье и герои «Русалки». Виноваты ли они сами, сложились ли так обстоятельства, предначертание ли это судьбы, но предчувствие потери счастья проникает в словесные реплики героев уже с первых страниц.

Наташа:

И сердцем снова я к счастью ожила.
И с твоей любовью *счастье отжила.*
И приветным взором *счастье возвращаешь.*
Грусть и слезы – все забыто, и опять *счастлива я.*

Князь:

Наташа, ангел мой, как *счастлив я.*
Ведь *счастье* скоро *изменяет.*
И мы, неправда ли, мой друг, *мы были счастливы.*
Одна забота, одна мечта у меня – *счастье твое.*
Увы, *ненадолго* нам *счастье дано.*
Не сам ли, безумец, *я счастье утратил.*
Счастливый любовью, заботы и горе все забывал я.

Княгиня:

Теперь *мне нечего мечтать о счастии* земном,
теперь мне нечего желать и *счастие мое в тебе одном.*
Не видать мне *дней счастливых.*
Жалобный стон вещает нам *несчастие.*
Былого счастья уж мне *не воротить.*

Все четверо, один за другим, теряет свое счастье, причем каждый из них в какой-то мере виновен в несчастье другого: Князь оставляет Наташу; совершая самоубийство, Наташа лишает счастья Мельника; Княгиня же не может вернуть своего счастья, так как Князь вспомнил «былые счастливые дни».

В «Каменном госте» перед нами предстает еще один вариант – недостижимость, невозможность счастья. Несбыточность любви Дон Жуана и Донны Анны обусловлена прожитыми жизнями, совершенными поступками, обстоятельствами, наконец, роком.

Нужно заметить, что тема счастья была важна не только для Даргомыжского, но и для Пушкина. «Пушкин так же боялся счастья, как другие боятся горя. И насколько он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, то есть, разумеется, перед перспективой потери „счастья“», – проницательно замечает А. Ахматова [2, *374*]. «В письмах из Болдина лейтмотивом звучит суеверный отказ от счастья – так отказываются от самого дорогого в страхе его потерять, – развивают мысль современные исследователи. – В „Маленьких трагедиях“ Пушкина 21 раз встречаются слова счастье и несчастье» [5, *78*].

Категории любви, жизни и счастья в творчестве и жизни поэта интересовали и философа А. Позова: «…Вершиною жизни и любви является счастье. Эти три понятия: жизни, любви и счастья неотделимы друг от друга и почти совпадают». Здесь же он отмечает «отождествление счастья и любви. У Пушкина это звучит так: „Нет счастья без любви“

(Блаженство), или „Любви нет боле счастья в мире“ (К Батюшкову)…» Исследователь утверждает, что «подлинное счастье исчезло, люди гоняются за миражом, за призраком счастья. Вся жизнь и все творчество Пушкина служат подтверждением этой истины. Счастье изменяет даже там, где оно казалось прочным и подлинным. Счастье оказывается не только непрочным, но и неизвестным. „Обманчивый, но сладкий сон, неведомая наука счастья“ (Всеволжскому). „И счастья в томном сердце нет“ (Наслаждение)» [24, *99–100*]. Автор убедительно показывает, как трансформируется идея счастья на протяжении жизненного и творческого пути Пушкина: это и погоня за ним, и отрицание, и попытка замены его «суррогатами». И в итоге обретение – женитьба на Наталье Гончаровой: «Я женат – я счастлив. Одно желание мое, – чтоб ничего в жизни не изменилось: лучшего не дождусь» [24, *103*]. Но даже это, идеальное, «подлинное» счастье оказалось таким недолгим…

Видимо, не случайно Даргомыжский выбирает именно те произведения поэта, в которых важнейшими становятся категории любви, свободы, счастья и их антиподы. От любви отказываются, над ней насмехаются, свобода выходит за рамки дозволенного, невольными становятся не только поступки, но и душа.

Во весь голос звучит в операх Даргомыжского и ***тема возмездия*** (или мести). Но прежде чем анализировать ее раскрытие, обратимся к процессу написания либретто «Русалки», а точнее ее финала.

«Что меня мучает – это либретто, – сообщал композитор В. Кастриото-Скандербеку. – Вообрази, что я сам плету стихи. Поэты у нас все гении: ни одного нет просто с талантом, как ты да я; и с ними ладу никакого нет: смотрят на тебя с высоты-высот и презирают» [10, *38*]. Как известно, сохранились четыре варианта либретто, весьма отличающихся друг от друга. Любопытно, что первые три достаточно далеки от первоисточника. Лишь окончательный вариант наиболее приближен к тексту пушкинской драмы.

Очевидно, самым трудным явилось для Даргомыжского создание заключительной сцены, отсутствующей у поэта. Нужно заметить, что мы привыкли к существующему завершению оперы и просто не представляем себе иного. А ведь в раннем либретто финал прямо противоположен окончательному варианту. Татьяна (так звали героиню), увидев глубокое раскаяние Князя, готова простить и спасти его: «Нет, я не в силах мстить, погасла месть моя. Беги, беги, тебя прощаю я». Вместо Князя в жертву русалкам приносит себя Мельник: «Скорей, чем Князь, погибнуть должен я. В несчастьи дочери вина моя!». Татьяна прощается с Князем:

…мой бог, заря уж занялась,
Я в Днепр должна спешить.
Прости, прости, мой Князь,
Люби свою жену. Я обо всем забуду…
Тебя тревожить я не буду
И навсегда покину этот край,
Далеко уплыву, прощай, мой Князь, прощай! [23, *65–67*].

В таком варианте сюжет очевидно сближался бы с «Жизелью» Адама, где главная героиня не только сама прощает принца Альберта, но и вымаливает ему прощение и свободу у безжалостных виллис[3].

Но Даргомыжский останавливается в своих поисках на трагическом финале.

Можно предположить, что после череды «русалок» с окончанием в духе «happy and», композитор намеренно отказывается от счастливого завершения, подчеркивая тем самым острый драматизм ситуации. После такого развития событий – сумасшествия Мельника, неиссякающей жажды мести Наташи – другое окончание просто невозможно.

Возможно, что Пушкин завершил бы драму так же. Доказательством тому служат два других стихотворения поэта – «Русалка» и «Яныш-королевич», в которых, особенно в первом, написанном значительно раньше (1819), финал очевиден:

На третий день отшельник страстный
Близ очарованных брегов
Сидел и девы ждал прекрасной,
А тень ложилась средь дубров…
Заря прогнала тьму ночную:
Монаха не нашли нигде,
И только бороду седую
Мальчишки видели в воде.

В «Яныше-королевиче» вообще точно предвосхищается сюжет драмы (только это более краткий вариант). Показательно, что Даргомыжский не оставил без внимания это стихотворение, написав романс[4]. Таким образом, из трех пушкинских «русалок» композитор обратился к двум.

В финале, созданном Даргомыжским, тема мести выходит на первый план. Ведь Наташа-Русалка и продолжает жить только благодаря этому мрачному чувству.

Тема возмездия еще более явственна в «Каменном госте». Дон Жуан нарушает законы бытия и

---

[3] Между произведениями есть еще несколько сюжетных параллелей: обман героини, ее отчаяние, смерть, раскаяние героя, возвращение к погибшей возлюбленной.

[4] «Яныш-королевич» тоже весьма загадочное произведение. Ни стихотворение Пушкина, ни романс Даргомыжского не были закончены. Пушкин, как известно, перевел только первую часть «Яныша-королевича», входящего в цикл «Песни западных славян».

свободы, и за это его постигает кара. «Абсолютной свободе героя противостоит в „Каменном госте“ жестокая предопределенность возмездия. …Это история отмщения и возмездия, в которой участвуют Анна, Карлос, Командор», – пишут исследователи творчества Пушкина [5, *81*].

Важен и тот факт, что в обеих операх возмездие свершается с помощью потусторонних сил – фантастической Русалки и ожившей статуи, которые появляются в мире живых, чтобы наказать виновного. Такой принцип обнаруживают и исследователи-пушкинисты: «Он (Пушкин. – *Н. С.*) с необыкновенной смелостью вводит фантастику, фантастические образы и фантастические повороты сюжета,– пишет С. Бонди.– Каменный гость, пришедший погубить Дон Гуана в самую счастливую минуту его жизни; „холодная и могучая“ русалка, мстящая своему соблазнителю; призрак мертвой старухи, открывающей Германну „против своей воли“, исполняя чье-то „веление“, тайну обогащения; Медный всадник, целую ночь преследующий по улицам Петербурга „бедного Евгения“, смирившегося наконец перед необоримой силой „чудотворного строителя“» [8, *159*].

Интересно трактована тема возмездия в «Каменном госте» в одной из последних постановок оперы (речь идет о Пермской пушкиниане). В соответствии с замыслом режиссера Г. Исаакяна, не Командор вершит возмездие, а «Анна убивает возлюбленного… Убивая, она навсегда оставляет возлюбленного при себе. Не Командор, а не желающая быть покинутой женщина уводит Гуана за собой…» [14]. Такая трактовка, конечно же, имеет право на существование, но, на наш взгляд, она в корне меняет основную идею и трагедии, и оперы, превращаясь практически в любовно-бытовую драму.

Нужно отметить, что тема мести появляется еще в «Эсмеральде» (месть Клода Фролло) и в начатой Даргомыжским опере «Мазепа». Знаменательно, что в последней композитором написан всего лишь один дуэт, в котором эта тема и нашла воплощение:

И первый клад мой честь была,
Клад этот шутка унесла.
Другой мой клад невозвратимый –
Честь дочери моей любимой…
Но сохранил я клад последний,
Мой третий клад: святую месть.
Ее готовлюсь Богу снесть.

Возвращаясь к зрелым операм и проблеме их сюжетно-смыслового единства, необходимо упомянуть о том, что в отыскании параллелей между сюжетами «Русалки» и «Каменного гостя» больше преуспели литературоведы. Так, В. Белинский не только сближает «Русалку» с маленькими трагедиями по «необыкновенной зрелости таланта Пушкина» [4, *491*], но и – что в высшей степени примечательно – помещает анализ драмы между «Скупым рыцарем» и «Каменным гостем», подчеркивая тем самым их близость.

А. Ахматова указывает, что «Лирическое начало „Каменного гостя“ устанавливается связью с „Русалкой“, которая вкратце (как и подобает предыстории) рассказана в воспоминаниях Гуана об Инезе. И там и тут это дочь мельника. И Гуан не случайно говорит своему слуге: „Ступай же ты в деревню, знаешь, в ту, Где мельница“. Окончательная редакция стихов стерла это сходство…» [2, *379–380*]. Позже Д. Благой дополняет эту параллель темой «любви к мертвой возлюбленной… Название Инезы „дочерью мельника“ связывает ее образ с главным женским образом „Русалки“… Образ мертвой возлюбленной – русалки стоял перед творческим сознанием Пушкина и во время работы его над „Каменным гостем“» [7, *600–601*].

В одном ряду упоминает оба произведения и Ю. Айхенвальд, анализируя «тему угрызений совести» в творчестве Пушкина: «Совесть стучится у него под окном у крестьянина, который не похоронил утопленника; она в черный день просыпается у разбойников; докучный собеседник, она когтистым зверем терзает Скупого рыцаря и окровавленной тенью Ленского стоит перед Онегиным; в тихую украинскую ночь обвинительными очами звезд смотрит она в сумрачные помыслы Мазепы; жалобной песней русалки, бредом сумасшедшего мельника онатревожит изменническое сердце князя; тяжелыми стопами Каменного гостя проходит она в греховную душу Дон Жуана и в звуках моцартовского Requiem'а вольется в черную душу отравителя Сальери…» [1, *384*].

Таким образом, анализ либретто двух зрелых опер Даргомыжского, столь разных по сюжетному материалу, демонстрирует целый ряд точек соприкосновения на уровне как ведущих тем и образов, так и отдельных словесных перекличек и «лейтмотивов». Эти аналогии могут служить важной предпосылкой для поиска параллелей в области жанра и драматургии «Русалки» и «Каменного гостя», шире – в оперном стиле композитора в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айхенвальд Ю.* Пушкин // А. С. Пушкин: Pro et contra. Антология. В 2 т. Т. 1. СПб., 2000.
2. *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1976.
3. *Багно В.* Расплата за своеволие, или Воля к жизни <Вступ. статья> // Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. СПб., 2000.
4. *Белинский В.* Сочинения Александра Пушкина. М., 1985.
5. *Беляк Н., Виролайнен М.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории // Пушкин А. С. Исследования и материалы. В 14 т. Т. 14. Л., 1991.
6. *Белякова Г.* Славянская мифология. М., 1995.
7. *Благой Д.* Социология творчества Пушкина // А. С. Пушкин: Pro et contra. Антология. В 2 т. Т. 1. СПб., 2000.
8. *Бонди С.* О Пушкине: Статьи и исследования. Изд. 2-е. М., 1983.
9. *Ганзбург Г.* Для чего нужна либреттология? // http://www.ceo.spb.ru
10. Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. 1. М., 1952.
11. Глинка М. Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. М., 1977.
12. *Димитрин Ю.* Либретто во сне и наяву // http://www.ceo.spb.ru
13. *Жданов И.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. СПб., 1900.
14. *Исаакян Г.* Режиссерский портрет на фоне А. Пушкина // Петербургский театральный журнал // www.theatre.ru
15. *Кириллина Л.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Муз. академия. 1995. [1] 1.
16. *Ливанова Т.* Даргомыжский и Глинка // Памяти Глинки: Исследования и материалы. М., 1958.
17. *Лотман Ю.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
18. *Мериме П.* Души чистилища // Миф о Дон Жуане. СПб., 2000.
19. *Нилова Т.* Оперная ситуация как основа морфологического метода анализа оперной драматургии // Теоретические проблемы советской музыки: Сб. науч. трудов. М., 1988.
20. *Нилова Т.* Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1993.
21. *Пекелис М.* А. С. Даргомыжский и его окружение. В 3 т. М., 1966, 1973, 1983.
22. *Пекелис М.* А. С. Даргомыжский и его окружение. В 3 т. Т. 2. М., 1973.
23. *Пекелис М.* А. С. Даргомыжский и народная песня. К проблеме народности в русской классической музыке. М.–Л., 1951.
24. *Позов А.* Метафизика Пушкина. Мадрид, 1967.
25. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб., 1999.
26. Энциклопедия русских преданий. М., 2001.
27. *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
28. *Ярустовский Б.* Драматургия русской оперной классики. М., 1953.

Е. Скобликова

ПЕРВЫЙ БАЛЕТ Н. ЧЕРЕПНИНА В КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Некоторые особенности культуры рубежа веков

Избыточный эстетизм, загадочность образов-символов, игра ума, любующего ся призраками, отчужденность от жизни, презрение к здравому смыслу, мифотворчество – первый ассоциативный ряд, который возникает в сознании при упоминании о модерне. Вместе с тем, модерн отождествляется с декадансом, распадом, духовным разломом, чувством усталости и всеми остальными признаками увядающей, разлагающейся культуры. Именно такой оттенок смысла слышится во французском термине „fin de siecle“ (конец века).

Рубеж XIX–XX веков ознаменовался для русской культуры очередным взлетом философских, религиозных, мистических исканий. Небывалый подъем охватил все виды художественной деятельности, дал грандиозные результаты. Русское искусство завоевало прочные позиции на мировой арене; взошла блестящая плеяда новых имен, надолго повлиявших на процессы развития мирового искусства.

При сравнительной непродолжительности эпоха характеризуется необычайной динамичностью. Развитие культуры рубежа XIX–XX веков складывалось в сложном диалоге различных, порой противоречивых тенденций. Противодействие старого и нового было основой культуры Серебряного века. Целый пласт русской художественной жизни связан с преодолением традиций и поиском нового содержания. Воздействие нового испытали практически все художники – и такие крупные мастера традиционной русской школы как Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, А. Глазунов, и только начинающие свой путь И. Стравинский, С. Прокофьев, С. Рахманинов, А. Скрябин, и художники так называемого второго плана – А. Гречанинов, Ф. Акименко, В. Ребиков, М. Штейнберг, Н. Метнер, не без влияния которых рождался новый этап культуры. Среди последних достойное место занимает и Н. Черепнин.

В русском искусстве того времени обозначенные творческие тенденции не только хронологически, но порой и стилистически наслаивались друг на друга, соединялись в контрапунктическом единстве. Скачкообразность, неравномерность, многоукладность, пестрота художественной палитры – характерные качества переходных культурно-исторических процессов начала века. Кроме того, подобные наслоения проявлялись не только в культуре в целом или каком-то направлении, но и в наследии одного художника, даже в одном произведении. Творчество Черепнина в полной мере демонстрирует эту стилевую «полифонию»: основные направления российской культуры 1910-х, так или иначе, отразились в творчестве композитора[1].

В сложной, бурлящей культурной атмосфере, в переломный для балетного театра период, под влиянием закономерностей, господствующих в смежных видах искусств (музыке, живописи, театре, литературе), в творческой среде «Мира искусства» формировался *новый балет*. В 1909 году в Париже открылись Дягилевские сезоны, начавшие триумфальное шествие русского искусства на Западе. Именно русскому балету в начале века суждено было стать поворотным явлением в развитии европейского и мирового хореографического театра. В нем сложилась новая эстетика, воплотившаяся в новых формах танца, новой музыке, в новом подходе к сценографии. В каждом из спектаклей «Русских сезонов» реализовывалось сотворчество «во имя искусства» композиторов (И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Черепнина, М. Штейнберга), балетмейстеров (М. Фокина, В. Нижинского, Д. Баланчина), художников (А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха).

---

[1] Так, романтические веяния нашли воплощение в «Принцессе Грезе» (прелюд для оркестра по мотивам одноименной драмы Э. Ростана, 1896), «Зачарованном царстве» (эскиз для оркестра к сказке о Жар-птице, 1910), в романсах на стихи Жуковского, Майкова, Баратынского, Лялечкина, Лермонтова, Фета, Плещеева. Неоклассицистскими считаются его балеты «Нарцисс и Эхо» (1911), «Дионис» (1922). Увлечение символизмом, в частности, символистскими текстами проявилось в романсах на стихи Бальмонта (напомним, что за вокальный цикл «Фейные сказки» Черепнин, был удостоен Глинкинской премии; до сих пор это одно из самых известных произведений композитора), Мережковского, Вяч. Иванова, Метерлинка. В предреволюционное десятилетие Черепнин сближается с Вс. Мейерхольдом и проявляет интерес к его постановкам «Сестры Беатрисы» Метерлинка (1907), «Балаганчика» Блока (1908) в Театре В. Комиссаржевской, планирует сотрудничать с выдающимся режиссером.

В разных видах искусств период конца XIX – первых двух десятилетий XX веков называется неодинаково: так, в литературе, поэзии широкое распространение получил термин «Серебряный век»[2]. В поэзии и литературе можно наблюдать определенную закономерность – выдвижение трех поколений почти в точном соответствии со сменяющими друг друга десятилетиями. Нижние границы (от конца 80-х – начала 90-х годов XIX века) связаны с первыми декадентскими и символистскими веяниями, которые воплотились в творчестве В. Соловьева, Н. Минского, И. Анненского, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, З. Гиппиус, К. Бальмонта, В. Брюсова. В первое десятилетие XX века, когда символизм набирает силу, выдвигается новая плеяда: А. Блок, Ф. Сологуб, М. Кузмин, М. Волошин, А. Белый. 1910-е годы характеризуются новыми устремлениями и связанными с ними именами (Саша Черный, Н. Гумилев, В. Ходасевич, И. Северянин, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цветаева)[3].

В пластических искусствах *период развития* европейского искусства конца XIX – начала XX века в широком смысле принято называть модерном, в более узком – это один из *стилей* европейского и американского искусства. Исследователи модерна российского под этим определением подразумевают обычно не всю художественную культуру рассматриваемого периода, а совокупность только новых течений.

Эстетика модерна формировалась не без влияния основных направлений европейского искусства конца XIX века. Так, важную роль сыграл неоромантизм, с его характерными идеями противостояния личности и общества, особой миссии художника. Огромное воздействие на модерн оказала эстетика символизма (согласно точке зрения, к примеру, историков архитектуры, модерном «следует называть те явления, которые прямо или косвенно, через смежные виды искусства, были включены в художественную культуру символизма») [6, *12*]. Новое искусство не прошло мимо и завоеваний импрессионизма.

В России стиль модерн появился позднее и, впитав характерные качества общемирового стиля, переосмыслил их. Главная особенность отечественного модерна связана с тем, что он приобрел «стертый», «невыявленный характер». Причину этого Д. Сарабьянов видит в «особой ситуации, которая возникла в конце XIX – начале XX века в результате того, что русское искусство в сжатые сроки проходило разные этапы» [15, *167*]. Своеобразным отличительным знаком культуры рубежа веков в России, ее типологической чертой становится переплетение тенденций старого и нового, одновременного сосуществования различных художественных направлений, течений, и стиль модерн способствовал их взаимодействию.

Более того, можно говорить о смешении в модерне признаков разных стилей. Тот же ученый пишет о двойственной природе стиля модерн, проявившейся в том, что «в творчестве многих русских живописцев признаки модерна смешиваются с реализмом и чертами импрессионизма» [16, *262*]. Существует сильная связь между символизмом и модерном. Символизм в России называли состоянием эпохи, умов; как и в Европе, он повлиял практически на все виды искусства. Эстетика модерна развивала идеи символизма, что проявилось, например, в иконографической общности (интерес к темам мировой скорби, смерти, эротики, к миру сна, легенды, сказки, мифа), в подчеркнутом внимании к символике линии и цвета. Через символизм, в свою очередь, обнаруживалась связь между модерном и романтизмом (символизм часто рассматривают как продолжение романтизма).

В современном отечественном искусствознании сложилась непростая ситуация: за последние два десятилетия изучение стиля модерн в области пластических искусств заняло прочные позиции, накопилось большое количество литературы, включая фундаментальные труды, тогда как в музыковедении долгое время модерн не был предметом специального рассмотрения. Более того, считалось, что в музыке модерн не проявил себя так ярко как, например, в архитектуре, графике, живописи. Несмотря на то, что еще в 1980 году Д. Сарабьянов писал о «широте модерна как стиля, объединяющего разные виды искус-

---

[2] Существует несколько версий относительно времени появления и авторства этого термина. По одной из них, определение это появилось в начале 1900-х годов с легкой руки Сергея Маковского – влиятельного художественного критика, основателя и редактора журнала «Аполлон». По другой же, его, применительно к русскому искусству, ввел Н. Бердяев; оно стало бытовать в среде русской эмиграции в 1920-е годы и оттуда пришло в Россию.

[3] Похожая картина наблюдается в музыке и пластических искусствах. Нюанс лишь в том, что новые веяния захватывают в разной мере почти одновременно всех художников. Пока только коснемся этого вопроса и отметим параллельное сосуществование разных направлений в творчестве композиторов, живописцев и скульпторов как минимум трех поколений. Верхняя грань Серебряного века обозначена 1917 годом, но влияние его охватило 1920-е и даже частично 1930-е годы, отразившись в творчестве М. Булгакова, С. Прокофьева, Н. Мясковского, А. Лурье.

ства» [16, *261*], Г. Стернин – о возможности и важности рассмотрения стиля в широком идейно-творческом контексте времени [20, *20, 252*], до 1990-х в музыковедении, кажется, не было работ, специально посвященных данной проблеме.

Сегодня ситуация изменилась, в музыкознании много говорится о всеохватном характере модерна, о том, что стиль этот перешагнул границы пластических искусств (по крайней мере, уже в начале XX века), затронув театр и музыку. Все-таки еще существует много трудностей. Многие исследователи, пишущие о проявлении модерна в музыке, опираются на работы культурологические и, соответственно, на методологические принципы, характерные для пластических искусств, которые к музыке не всегда возможно адаптировать. Однако на сегодняшний день такой подход существует, и он единственный.

В музыкознании пока не сложилось определенного обозначения названного периода, исследователи часто применяют термины «Серебряный век» и «модерн» как синонимы. Попробуем все-таки разграничить эти понятия и рассмотреть «Павильон Армиды», с одной стороны – в контексте Серебряного века, сравнивая сюжет произведения с литературно-поэтическими исканиями, с сюжетными мотивами живописи мирискусников, с другой – сопоставить балет Черепнина с модерном, с его закономерностями, некоторыми приемами, которые сложились в пластических искусствах и театре.

«Павильон Армиды» в контексте Серебряного века (Трактовка сюжета)

На сегодняшний день личность и творчество Н. Черепнина практически не изучены и незаслуженно забыты. Чрезвычайно редко звучат и не переиздаются его сочинения (балет «Павильон Армиды» не исключение)[4], в исследовательской литературе мало освещена многогранная творческая деятельность, наследие композитора. Ныне список источников исчерпывается монографическим очерком О. Томпаковой [22]; небольшой, носящей обзорный характер, главой Ю. Келдыша в новой 10-томной «Истории русской музыки» [11]; статьей Л. Дейкун, где два сочинения композитора (балет «Нарцисс» и вокальный цикл «Фейные сказки») рассматриваются как материал к проблеме стиля модерн в музыке [9]; диссертацией В. Логиновой, в котором одна из глав посвящена авторскому стилю Черепнина [14].

Между тем, вклад Черепнина в культурную жизнь начала XX века был значительным. Достаточно обозначить точки приложения его творческих сил – известный композитор и дирижер, выдающийся педагог, видный музыкально-общественный деятель, редактор, – чтобы представить себе ее масштабы. Кроме того, в свое время он был одним из наиболее прогрессивных российских музыкантов. Б. Асафьев писал: «Композиторское дарование Черепнина выделяется среди тех, кто проходил консерваторский курс вместе с ним или чуть раньше или чуть позже. Он не застыл, не завяз, не погряз в рабском подчинении словам учителя, не боится достижений современной музыки…» [4, *20*]. Эти слова известного мыслителя можно отнести ко всем сферам деятельности мастера.

Музыка Черепнина в свое время была очень популярна. На протяжении двух десятилетий имя композитора не сходило со страниц музыкальных журналов и газет. Так, после премьеры «Павильона Армиды» в прессе появилось много противоречивых откликов. Одни авторы, во главе с В. Светловым (другом и сподвижником Бенуа) говорили о грандиозном успехе спектакля [17], о его новаторстве [18], другие, напротив, – о «специфическом» успехе, когда «аплодировали переменам декораций при поднятии занавеса» [12].

Несмотря на «недочеты», которые видели в музыке Черепнина его великие современники, знаменитые «Русские сезоны» открывались в 1909 году балетом «Павильон Армиды»[5], который вошел в историю как первое мирискусническое произведение в этом жанре.

В основу либретто «Павильона Армиды» Бенуа легли мотивы сказки-рококо «Омфала», принадлежащей перу известного французского писателя середины XIX века Т. Готье, и поэмы «Освобож-

[4] Партитура балета не опубликована (рукопись хранится в личном архиве Н. и А. Черепниных, Фонд Пауля Захера, Базель), в изданном клавире не указаны инструментовка и сценические ремарки; отсутствует полная аудиозапись произведения (записана, насколько нам известно, лишь оркестровая сюита из балета). Мы опираемся на видеозапись современной постановки «Павильона Армиды» заслуженного артиста России, профессора Н. Долгушина. В авторской, экспериментальной версии известного российского хореографа несколько изменены сюжет, хореография; музыкальный материл сокращен.

[5] Задумывалось, что музыку следующего балета, «Жар-птица», должен был написать Черепнин, но композитор, по словам А. Бенуа, в то время переживал «какое-то необъяснимое охлаждение к балету вообще» [9, *514*]. Замыкал серию мирискунических балетов «Русских сезонов» в 1911 году «Нарцисс и Эхо», созданный Черепниным.

денный Иерусалим» знаменитого итальянского ренессансного поэта Т. Тассо. В результате соединения возник самостоятельный сюжет; в нем, преломляясь через призму прошлого, нашли отражение темы и образы современного художнику искусства Серебряного века.

Обращение Бенуа к произведению Готье не случайно. Эстетические взгляды французского писателя оказались созвучными лидеру «Мира искусства». Готье еще в 1836 году изложил первое развернутое обоснование теории «Искусства для искусства» (в предисловии к роману «Мадмуазель Мопен»). Кроме того, автор «Омфалы» занимал видное место во французском балете начала XIX века[6]. Сюжеты Готье имеют несколько общих тем, среди которых одна из важнейших – тема сна. События происходят на грани реальности и фантастики. Иногда непонятно, то ли во сне, то ли наяву приключаются с героем удивительные истории. Возможно, это плод фантазии, видение, или воплощение сбывшейся наяву мечты? Так, тема сна перетекает в другую, не менее важную – тему грез, призрачных мечтаний. Такова в трактовке Готье и любовь, также окутанная флером иллюзорности; женщина, носительница любви, чаще всего приходит из прошлого или из сна. Более того, она может появиться из особого времени-пространства – из произведения искусства.

Темы ночных сновидений, забытья, мечтательных состояний очень характерны для искусства Серебряного века, во многом продолжающего романтическую традицию. По выражению А. Демченко, «таинство ночи, скользящие тени, зыбкость, неуловимость и нередко тлетворность, губительность – все это человек „серебряного века“ отчетливо сознает, однако притяжение лунного мира для него сильнее доводов разума» [10, *60*]. Достаточно вспомнить «Раймонду» А. Глазунова, циклы «Восхваление луны» Бальмонта, «Lunaria» М. Волошина, «Надпись на книге», «Вечер», «Серенаду», «Молитву» З. Гиппиус и многое другое.

Главная героиня сказки Готье – давно умершая маркиза Антоанета де-Т***, но ее изображение в образе мифологической царицы Омфалы осталось на старинных обоях павильона. В течение нескольких ночей Омфала оживает, сходит со стены и посвящает в любовь наивного романтичного, живущего в мире своих грез юношу, – до тех пор, пока дядя (у которого гостил молодой человек), заподозрив неладное, не разлучает их. В итоге главный герой остается в неведении, было ли все происходящее с ним явью, мечтой или сном: «В эту-то ночь я видел самый страшный сон, если только это был сон» [8, *69*].

Похожая ситуация обыгрывается в романе «Любовь мертвой красавицы», где молодой аббат влюбляется в давно умершую куртизанку Клоримонду, и его любовь дает ей возможность новой жизни, но жизни во сне. В сценариях балетов «Роман мумии» и «Пери» обоим главным героям под воздействием наркотических паров, в полусне являются женщины: одна – из далекого прошлого (дочь фараона), другая – существо сказочное (фея). По разным причинам фантастические персонажи зачастую стремятся выйти в реальный человеческий мир, призрачные красавицы из минувшего попадают в «сегодняшний день». Но во всех случаях, благодаря любви, они обретают новую жизнь.

Произведения Готье пропитаны мрачной, жутковатой атмосферой. Нередко пространство, в котором разворачиваются события, оказывается заколдованным, в нем владычествуют незримые и неподвластные человеку силы, произведения искусства оживают, убогая комната превращается в роскошный замок. Фантастичность происходящего усугубляется местом действия. Если сравнить описания помещений в разных произведениях, можно заметить общую, несколько болезненную атмосферу старины: это мир, где царит запустение, которое вначале угнетает героя, но способствует невероятным фантастическим событиям, переворачивающим его жизнь. Вспомним в качестве примера описание замка барона Сигоньяка из романа «Капитан Фракасс», где фигурируют почерневшие, изъеденные широкими желтыми подтеками черепицы, прогнившие стропила, заржавленные флюгера, покоробленные и растрескавшиеся ставни [7].

С ним перекликается описание старинного, «довольно безобразного» павильона, в котором поселили главного героя: «Эта несчастная развалина, развалина вчерашнего дня, запущенная так, как будто бы ей было тысяча лет… вся сморщенная, вся растресканная, покрытая гнилью, изгрызенная мхом и селитрой» [8, *66*].

Тема мертвенности, умирания воплощала тайну у грани того не называемого, что переполняло собой искусство Серебряного века. Призрачные мечты, сновидения, миражи, фантастика,

---

[6] Им написаны сценарии популярных романтических балетов «Жизель», «Баядерка», «Пакеретта». Хореографов вдохновляла и его проза: еще в XIX веке М. Петипа поставил «Дочь фараона» по роману «Ножка мумии».

обращение к образам прошлых эпох – подобные темы являются основополагающими для мирискусников. Вспомним хотя бы «Версальскую серию» Бенуа («Купальня маркизы», «Прогулка короля», «Версаль. Прогулка короля», «Версаль. У Курция», «Бассейн Флоры в Версале»), многие картины К. Сомова («В боскете», «Волшебство», иллюстрации к книге «Das Lesebuch der Marquise» «Поцелуй» и «Пикник»), «Ливень», «Осень (Ваза)» Л. Бакста; а также «Призраки», «У водоема», «Прогулка при закате» В. Борисова-Мусатова (не примыкая к «Миру искусства», он повлиял на многих представителей направления; исследователи находят общие для художников образы, мотивы, атмосферу). Важно, что в произведениях Готье, как и в картинах названных художников, красота, призрачность, ретроспективизм – слиты воедино. Общим является и принцип стилизации. Для воссоздания духа эпохи художники обращаются к старинным манерам письма, размещают персонажей в определенных позах. В сказке-рококо Готье стилизует старинную придворную речь, описывает манерность поведения маркизы, ее внешний вид. В то же время, между изображаемым и зрителем или читателем всегда ощущается дистанция, некий временной и эмоциональный барьер.

Другой важный источник либретто – «Освобожденный Иерусалим» Тассо, точнее, мотивы из XVI песни поэмы, посвященной описанию прекрасных волшебных садов Армиды, куда попадает рыцарь Ринальдо. Роковая красавица Армида должна очаровать и пленить рыцарей-крестоносцев. Ринальдо, поначалу не поддавшись ее чарам, освобождает всех пленников, за что Армида клянется отомстить. Заманив рыцаря в ловушку, она погружает его в сон, но внезапно проникается любовью и, наложив на него цепи из роз и лилий, увозит на летающей колеснице на остров посреди Атлантического океана, где в волшебных садах они предаются ласкам, неге и любви. Когда Ринальдо, вспомнивший о долге и чести, оставляет волшебницу, Армида, не используя больше ни искусства обольщения, ни искусства волшебства, лишь смиренно молит о позволении сопровождать его.

Образ Армиды – один из ярких и необычных в творчестве поэта. В ней сочетаются божественная красота («На всем Востоке пальма первенства за нею по красоте и прелести»), ум мудреца («Она же все тайны чародейства изучила»), отвага героя («Ты под покровом женственности нежной // И опытность и мужество таишь») [21, *63*]. Кроме того, Армида появляется в поэме в трех образах, последовательно переходя от одного к другому: жестокая красавица, играющая сердцами и судьбами, – счастливая любовница, утопающая в неге чувственных наслаждений, – страдающая женщина, в своей муке находящая душевную опору.

Благодаря сложности, неодноплановости решения Армиды, мотивам рыцарского долга и чести, связанным с Ринальдо, поэма великого итальянца завоевала необычайную популярность в жанре оперы. Известно более 40 произведений, написанных на сюжет XVI песни «Освобожденного Иерусалима» – от начала XVII века, периода зарождения оперы, до начала XX века[7], многие из которых, несомненно, знал лидер «Мира искусства».

Произведения Готье и Тассо (имеется в виду не вся поэма, а соответствующие эпизоды) имеют очевидные точки соприкосновения. В обоих случаях роковая красавица очаровывает героя, подчиняет его себе. Господство женских чар над мужской доблестью символизирует известный древнегреческий сюжет – Геркулес, прядущий у ног Омфалы, который претворяется и в сказке-рококо и в поэме.

Кроме того, Армиду и Омфалу объединяет стремление к любви – ради этого Антоанета де-Т*** выходит из гобелена, гордая волшебница создает прекрасные сады. Но любовь Омфалы – легкая забава, она способна полюбить кого угодно, лишь бы не быть одной, не скучать: «Я, разумеется, люблю общество и от того скучаю до смерти в одиночестве... Пришел ты, и я обрадовалась; мертвая горница оживилась; нашлось для меня кем заняться» [21, *70*]. Чувства Армиды, напротив, – глубокие: выбрав и полюбив Ринальдо, она не в силах забыть его, готова всем пожертвовать ради него.

В обоих произведениях любовь властвует над временем. Героиня Готье способна пройти сквозь века и очутиться в современном герою мире, в поэме Тассо ход времени для счастливых влюбленных останавливается вовсе, оно перестает для них существовать.

---

[7] Первое музыкальное произведение на этот сюжет относится к 1625 году – «Освобождение Руджеро с острова Альчины» Франческо Каччини. Затем к поэме Тассо обращались Монтеверди (1628), Феррари (1639), Люлли (1686), Д. Сарро (1710), Гендель (1711), Глюк (1771), Гайдн (1783), Россини (1817), Дворжак (1903).

Естественно, что либретто Бенуа основывается на сходных для обоих произведений мотивах и характерных для каждого сюжета в отдельности темах. В «Павильоне Армиды» бронзовый Амур на часах – аллегория любви – оживает и повелевает Сатурну (времени), исчезнуть: «Все увлекающее за собой время перестает властвовать, и вещи давно минувшие становятся вновь действительными» [1, *439*]; главная героиня проходит сквозь пространство и время, находит своего возлюбленного и надевает на него шарф в знак того, что он пленен ею навеки.

В сюжете Готье либреттиста заинтересовали идея оживления и перехода персонажа из одного мира в другой, темы сна, призрачной мечты, фантастической любви («В дивном, полном сладострастной неги сновидении юноша оказывается в садах чародейки и в ее объятиях забывает о невесте… Но наваждение не рассеивается с пробуждением… Ренэ убеждается в какой-то фантастической реальности сна» [1, *439*]). Но он внес свои коррективы: не Омфала, а окруженная пышной свитой Армида изображена на старинном гобелене, превращающемся затем в роскошные волшебные сады.

Существенно трансформировался облик главной героини. Именно сложный образ – жестокой покорительницы сердец и влюбленной женщины, а не ветреной соблазнительницы, – потребовался художнику. В либретто, как и в поэме Тассо, обозначена ее роковая сторона. Маркиз объясняет Ренэ, что павильон некогда принадлежал знаменитой красавице Маделене де С., прозванной за свои похождения Армидой, и, указывая на гобелен, шепчет: «Вот ее портрет… из-за любви к ней многие поплатились жизнью, чары ее настолько сильны, что и вас может постигнуть та же участь после проведенной ночи тут, где все говорит о ней» [1, *437*].

В тоже время, тассову Армиду Бенуа, по его собственному признанию, «вздумалось превратить в какую-то Армиду-Помпадур» [5, *277*]. Возможно, описания гобелена из сказки Готье повлияло на подобное изменение характера героини,но,скорее всего, вычурный, манерный стиль должен относить зрителя к началу XVIII века. Кроме поэмы великого итальянца, с образом Армиды связан еще и целый культурно-смысловой пласт, важный для эстетики самого художника. В эпоху Людовика XIV (любимую Бенуа) в аристократических салонах Парижа становится модной особая манера поведения, так называемая прециозность, своеобразный феминизм того времени. Его основные мотивы – страх перед любовью и замужеством и возрождение средневекового идеала куртуазной любви. Существовали определенные женские персонажи – носители идеалов прециозности. В их число входила Армида, ее имя было нарицательным – олицетворяло стремление к любви и прециозный отказ от нее. Недаром сочинение Бенуа заканчивается тем, что после великолепного ночного праздника, на рассвете влюбленная Армида исчезает, а несчастный Ренэ лишается рассудка.

По замыслу Бенуа, произведение должно было быть пропитано «жуткой гофманщиной» [5, *275*], с преобладанием мрачного, рокового настроения – вполне в духе Готье. Первоначально центральной фигурой задумывался некий аббат, «белый парик и черный костюм которого служили бы напоминанием о чем-то роковом даже тогда, когда крестьяне в безумных плясках выражали радость…» [там же]. При всех изменениях, которые претерпел первоначальный замысел, в либретто сохранены мрачноватый настрой, роковые предчувствия, жуткая фантастика. Ужасная гроза застигает в дороге главного героя Ренэ де Божанси и принуждает его искать приюта в ближайшем замке. Так же, как и в произведениях Готье, он попадает в запустелую обитель старого маркиза. Об этом разоренном вельможе ходят самые странные слухи; крестьяне убеждены, что он продал душу дьяволу. Но в отличие от безобразного сооружения из сказки-рококо (которому, словно в насмешку, дали название «Прелести»), у Бенуа «павильон оказывается роскошным залом, резко контрастирующим с убожеством главного здания» [1, *439*]. Кроме того, павильон мало-помалу превращается в роскошный сад, где происходят основные события балета. Подобное превращение указывает на ассоциацию с прекрасными волшебными садами Армиды из «Освобожденного Иерусалима».

Сложное соединение в либретто образных мотивов различных литературных произведений и картин мирискусников воссоздает круг художественных интересов Бенуа и шире – некоторые важные процессы культуры начала XX века.

«Павильон Армиды» и искусство модерна

В балете наиболее сильно воплотились многие качества модерна в его музыкальном проявлении: синтетизм, условность, склонность к символике, возможность бессловесного воздействия. Кроме того, деятельность известных танцовщиков и хореографов – Айседоры Дункан, Греты Визенталь,

Мот Алан, Вацлава Нижинского, Михаила Фокина – составляла одно из многочисленных ответвлений модерна, а танец-полет Лой Фуллер, неоднократно запечатленным многими художниками, стал символом этой культуры.

Анализируя стиль Черепнина, невозможно ограничиться только собственно музыкальными проблемами, придется вновь обратиться к более широкому кругу вопросов, касающихся принципов и закономерностей, свойственных пластическим искусствам, литературе. Попытаемся выявить особенности претворения некоторых черт модерна в «Павильоне Армиды», опираясь на уже сформулированные в искусствознании приметы стиля в других видах искусств.

Все исследователи (искусствоведы и музыковеды) в первую очередь отмечают, что соприкосновение модерна в пластических искусствах и музыки происходит через синтетическое искусство театра. Последний стал опознавательным знаком российской культуры начала XX века и едва ли не главным полем деятельности ведущих мастеров. Д. Сарабьянов говорит о «тенденции театрализации жизни» [16, *183*]. Т. Левая связывает эту тенденцию с «тягой к единению» разных художников, созданию нового синтеза искусств, а у мирискусников – с уходом от жизни, паломничеством в храм красоты, созданием на сцене «новой художественной реальности, предполагающей совокупность средств, богатство ощущений и гармонию целого» [13, *117*]. Особую роль театра отмечали деятели начала XX века, современники Черепнина. Так, Б. Асафьев писал о том, что «театр у некоторых художников вызывал обостренно своеобразное восприятие действительности сквозь театральное, театральность... На просторах сцены оказалось возможным создать ту самодовлеющую художественную реальность, которая спасала бы от гнетущей повседневности, пресловутых будней» [3, *87*]. Театр «Мира искусства» осознавался временной победой искусства над жизнью, воображаемого над реальным, утопии над историей.

Черепнин тяготел к театру, в частности к балетному, склонному к условности, к искусству представления (а не переживания), иллюстративности. Названные качества характеризуют театральность модерна. В большей мере они обнаружились в балете «Нарцисс и Эхо», но впервые проявились в «Павильоне Армиды».

Один из ведущих принципов модерна – принцип подчинения психологизма декоративной задаче и связанный с ним прием стилизации. И. Скворцова отмечает ведущую особенность музыкального модерна – ориентацию на стилевые модели прошлого, что «неизбежно ведет к эффекту *отстраненности*, *отчуждения* от моделируемого материала, к *авторской дистанции*, и все вместе, в качестве основного стилистического приема… к *стилизации*» [19, *180*]. В творчестве мирискусников главенствует идеализация прошлого. У Бенуа, Сомова это выразилось в проявлении повышенного интереса к XVIII веку. В картинах стилизация эпохи Людовика XIV и свойственных ей приемов отстраняет от жизнеподобной эмоциональности, усиливает условно-театральное начало. Для воссоздания духа эпохи художники обращаются к старинным манерам письма, размещают персонажей в характерных позах.

Черепнину не чужда, в частности, жанровая стилизация. В номерах балета, связанных с драматургической линией мертвого мира гобелена, стилизуются старинные танцы. Например, в одной из Вариации Армиды создается эффект отстраненности, благодаря стилизации гавота. В музыке господствует механистическая «дансантность», некоторая «заведенность» балетного движения. Возможно, образ Армиды (точнее одна из его граней – холодная, кукольная, неживая), предвосхитил образ Балерины из «Петрушки» Стравинского.

Стилизуются не только танцевальные жанры. Таков, к примеру, и Плач Армиды. Он занимает промежуточное положение в развитии образа: героиня – еще персонаж гобелена, но уже тоскует по неведомой ей любви. В основе Плача лежат жанровые признаки арии lamento. Но они получает особую трактовку. Звучание лишено глубокой драматической наполненности, оно объективировано, внеличностно. В начале номера намечается некоторая экспрессивность – мелодическую линию пронизывают характерные для lamento плачевые интонации. Но постепенно начинает настораживать некоторая застылость образа. Становятся заметными несвойственные жанру особенности интонационного развития, основанного на многократных повторениях одной попевки и ее украшении; доминирует четкая метрическая организация, что создает несколько искусственную декламационность. В результате складывается главный отстраняющий фактор – отсутствие эмоциональной

глубины, объема, динамики развития. Создается эффект эстетизированного, декоративного звучания.

Важное место в эстетической системе модерна занимает качество, которое называют многостильем. В модерне возникает особое слияние разных стилей, новое качество соединения разнородного. Можно говорить не только о стилистической многозначности, но о системе взаимодействия культурных пластов в «Павильоне Армиды». В балете взаимодействуют несколько культурно-исторических традиций (характерных также для балетов Чайковского и Глазунова). Так, галантная культура XVIII века представлена образами Армиды, мага Гидрао и некоторыми персонажами, населяющими волшебные сады. Романтическая традиция связана со стремлением Армиды к страстному чувству (темы любви, наперсниц Армиды). Ведущий жанр этой стилевой линии – вальс – окрашивает собой практически все романтические темы. Здесь Черепнин применяет характерные средства выразительности, отчасти напоминающие музыкальный язык Чайковского. Стилевой пласт русского ориентализма составляют восточные танцы. Во второй (выполняющей функцию дивертисмента) картине появляются характерные персонажи – арапчата с мечами и опахалами, которые проносятся в зажигательной восточной пляске[8]. Вероятно, Черепнин придерживался традиций «Спящей красавицы» и «Раймонды», где испанские, арабские, китайские танцы связаны в развернутый дивертисмент.

На рубеже веков снова становится актуальной вечная идея синтеза искусств. В модерне она была особо популярна – вспомним, к примеру, попытки слияния света и звука у Скрябина, музыкальность полотен Борисова-Мусатова, Врубеля и т. д.

В балете, которому такой синтез присущ изначально, в начале XX века он приобретает новый облик. Если в произведениях Чайковского, Глазунова господствовали музыка и хореография, то с приходом в балет Бенуа, Бакста, а затем и других крупнейших мастеров живописи, выступивших подлинными соавторами композиторов и хореографов, вровень с другими компонентами становится сценография. Дягилев недаром назвал русские балеты «движущейся живописью»[9]. Под влиянием мирискусническов углубилась зрелищная сторона балета. Т. Левая точно определяет расстановку акцентов в спектаклях дягилевской антрепризы, когда указывает, что «балетные композиции больше давали пищи глазу, чем уху» [13, *128*].

Не случайно ведущие представители кружка, Бенуа и Бакст, ярко проявили себя именно в балетном театре. Можно утверждать, что деятели «Мира искусства» культивировали идею синтеза. В стилевой подвижности мирискусников, в готовности к сотворчеству и возможности выхода в другие виды искусств содержался синтетизм их творческих устремлений. Об этом наглядно свидетельствуют книжные иллюстрации Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере, оформление выставок Бакстом, музейные реставрации Н. Рериха, наконец, театральные костюмы и декорации, которые они подняли до небывалых художественных высот.

«Павильон Армиды» стал первым опытом подобного синтеза. Доминирование живописи повлияло на все остальные компоненты. Напомним, что сама идея обратиться к образу ожившего гобелена и затем ее подробная разработка в либретто принадлежат художнику. На всем протяжении работы над балетом Бенуа был идейным руководителем: и автор музыки, и хореограф во многом исходили из его замысла.

Законы живописи оказали воздействие на музыкальную композицию и хореографические формы балета. Мир гобелена, образ совершенной красоты, персонифицированный Армидой, оживают в музыке и затем снова возвращаются в неподвижное состояние. Такое решение Т. Левая справедливо сравнивает с «эффектом оправы», с распространенным в искусстве модерна приемом «двойной рамы» [13, *129*]. Б. Асафьев замечал: «В основе творчества Фокина танец не самодовлеет: он всегда дан в ореоле музыкальных и живописных красок» [2, *34*].

В некоторых принципах формообразования балета отражается свойственное модерну воздействие смежных искусств, в данном случае пространственных. Многим работам мирискусников, в частности, Сомова, Бенуа, присущи соразмерность пропорций, уравновешенность, которые достигаются применением принципа симметрии и обрамления. Например, Бенуа любит изображать пейзаж и его отражение в водной глади (Версальская серия: «Водный партер», «„Зеркальце“ в Трианоне», «Бассейн Флоры», «Фонтан Бахуса зимой»). Симметрично могут располагаться люди, растения и деревья, предметы фона. Так, в картинах Сомова «В боскете», «Карнавал. Язычок Коломбины», «Театр»

[8] Кроме того, в парижской постановке, специально для Нижинского была придумана роль мавра, любимого раба Армиды.

[9] Примечательно, что уже в эскизах костюмов, декораций, художники изображали персонажей не статично, а в движении. Достаточно вспомнить «Нарцисс», «Жар-птицу» Бакста.

(обложка для серии книг) персонажи представлены парно, в названных пейзажах Бенуа симметричные линии создают деревья на заднем фоне. Кроме того, обрамление как важный формообразующий прием можно обнаружить в «Волшебстве» Сомова (картину окаймляют резная решетка и цветы), «Арлекинаде», «Театре» Бенуа (иллюстрация для азбуки в картинках; здесь функцию оправы выполняют театральные кулисы)[10].

В балете создается свое обрамление – звуковое. Т. Левая называет его эффектом оправы, «который образует своего рода симметрию» [13, *129*]. Уже отмечалось претворение своеобразного приема: совершенный живописный образ как бы оживает в музыке и затем вновь возвращается к прежнему статичному состоянию. В третьей картине композитор использует в модифицированном виде практически весь тематизм первой картины (темы времени и любви). В неизменном виде звучит только гавот, с которым впервые появлялась Армида. Обрамляющие и центральные эпизоды балета соотносятся как реальность и сказочно-прекрасный сон.

Таким образом, в «Павильоне Армиды» воплотились темы и образы, свойственные российской культуре того времени, хореографические, театрально-сценические, музыкально-стилистические искания эпохи. Многие эстетические принципы, образы, приемы «Мира искусства» нашли отражение в сюжете и музыке. Новейшие веяния коснулись хореографии и сценографии. «Павильон» стал первой реформаторской постановкой Фокина, будущего великого хореографа, в нем впервые были воплощены идеи свободной хореографии, опробованы многие новаторские приемы, он стал первым образцом нового синтеза искусств в этом жанре. Балет можно назвать своеобразной «творческой лабораторией», где были едва ли не впервые опробованы и воплощены свежие идеи, в дальнейшем воплотившиеся в «Жар-птице», «Нарциссе и Эхо», «Петрушке», «Весне священной».

ЛИТЕРАТУРА

1. 140 балетных либретто. Пермь, 2001.
2. *Асафьев Б.* В балете. Наблюдения, выводы и пожелания // Асафьев Б. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.,1974.
3. *Асафьев Б.* Русская живопись. Мысли и думы. М.-Л., 1966.
4. *Асафьев Б.* Этюд о Черепнине // Асафьев Б. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.,1974.
5. *Бенуа А.* Художественные письма: 1930–1936. Газета «Последние новости», Париж. М., 1997.
6. *Горюнов Е., Тубли М.* Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб, 1992.
7. *Готье Т.* Капитан Фракасс. М., 1985.
8. *Готье Т.* Омфала // Москвитянин. 1851. Кн.1. № 1 (2).
9. *Дейкун Л.* К проблеме стиля модерн в музыке: страницы творчества Н. Черепнина // Русская музыкальная культура XIX – начала XX века. Вып. 123. М., 1994.
10. *Демченко А.* «Серебряный век»: столетие спустя // Музыкальное искусство и проблемы современного гуманитарного мышления: Материалы науч.-практ. конф. «Серебряковские чтения». Кн. 1. Ростов н/Д, 2004.
11. *Келдыш Ю.* Между традицией и модерном. Н. Н. Черепнин // История русской музыки в 10 т. Т. 10А. М., 1997.
12. *К-й О.* Первое представление «Павильона Армиды» // Обозрение театров. 1907. № 263.
13. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.
14. *Логинова В.* О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский). Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2002.
15. *Сарабьянов Д.* Модерн. История стиля. М., 2001.
16. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. М., 1980.
17. *Светлов В.* «Павильон Армиды» // Слово. 1907.
18. *Светлов В.* Новый балет «Павильон Армида» // Биржевые ведомости. 1907. № 10221.
19. *Скворцова И.* Стилистические черты русского модерна в балете Чайковского «Щелкунчик» // Личность. Образование. Культура. Самара, 1998.
20. *Стернин Г.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984.
21. *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим. СПб., 1910.
22. *Томпакова О.* Н. Н. Черепнин. Очерк жизни и творчества. М., 1991.

[10] Обрамление применяется на театральных афишах, обложках журнала «Мир искусства», фронтисписах.

М. Скалкина

НИКОЛАЙ МЕТНЕР. ЖИЗНЬ В ТВОРЧЕСТВЕ

Николай Метнер – загадочный персонаж истории русской музыки. Все творчество композитора можно назвать посвящением уходящей культуре XVIII– XIX веков. Метнер занял непримиримую позицию по отношению к искусству, очевидцем рождения и развития которого он был. Подобно романтическому герою, Метнер чувствовал себя чужим в современном ему мире. Своим музыкальным языком композитор считал комплекс выразительных средств, который уже устоялся в музыкальной практике. Классическая музыка в сознании композитора стала единственной реалией в искусстве, которая своим существованием подтверждала присутствие в мире канонов красоты и гармонии. Поэтому творчество Метнера – хождение в прошлое, преклонение и удивление тайнам соединения ясности и глубины в произведениях мастеров XVI– XIX веков; его эстетика – свод законов, оберегающих завоевания прошлого. Так Метнер вошел в конфликт со временем и пространством.

Творчество композитора, как и сто лет назад, не имеет широкого круга почитателей. Как это объяснить? Музыка Метнера обладает необыкновенным качеством замкнутости самой в себе. Произведения композитора при кажущейся простоте письма не легки для прочтения музыковеда и исполнителя, несмотря на программные заголовки. Метнеровские эмоции благородны, даже скупы. Всегда филигранная отделка фактуры. Нет увлечения звуковыми эффектами, изобретательностью композиционной техники. Метнер отдает предпочтение централизованной ладотональной системе, чтит искусство полифонии. На первом плане – мелодия, ее логика развития. Ясность, четкость, соразмерность являлись для композитора критериями красоты и творческой удачи.

Когда мы пытаемся понять, почему музыка Метнера такая, какой мы ее слышим, – естественно желание проникнуть в ее содержание, которое часто лежит за пределами нотного текста. Возникает необходимость выстроить и соотнести две части одного целого: музыка Метнера – духовный мир Метнера. В такой постановке вопроса центральное место будет занимать проблема жизнетворчества. Этот феномен требует пояснения, поскольку жизнь любого творческого человека крепко связана с его созидательной деятельностью.

Жизнетворчество – понятие, которое в мире искусства появилось в эпоху романтизма («Фантастическая симфония» Берлиоза, «Годы странствий» Листа). Особо весомый смысл оно приобрело в эстетике символизма. Главное в жизнетворчестве то, что автор считал созданную им художественную жизнь реальнее действительности, поэтому пытался жить по законам идеального мира. Е. Ермилова, автор теоретического труда о русском символизме, пишет: «Символы и темы кочуют из жизни в искусство и обратно в жизнь, – причем трудно сказать, где первоначально зарождается событие, – и редко получают окончательное воплощение» [4, *37*]. Н. К. Метнер в действительности ощущал себя рыцарем (частый персонаж его творчества), стоящим на страже священного царства классической музыки. Служение искусству, охрана незыблемых законов классической музыки было делом всей жизни композитора и главным мотивом творчества. Эти эстетические принципы главенствуют в литературном опусе Метнера – «Муза и Мода». Пафос книги заключается в защите основ музыкального искусства (как гласит подзаголовок книги композитора), то есть музы от разрушительного воздействия изменчивой моды.

Служить искусству Метнера обязывали его глубокие музыкальные корни. Дело в том, что композитор был немецко-русского происхождения. Прадед Н. Метнера – Фридрих Гебхардт (1769–1818), актер, певец, драматург, артист Немецкого придворного театра в Петербурге. Он хранил многие ценности: «… национальные вкусы, традиции, идеалы: переписывался с Фейербахом, Вагнером, Гете и последнего боготворил настолько, что стал, в конце концов, походить на него внешне. Этот культ Гете перешел к его внуку» [6, *245*]. Мать Метнера, Александра Карловна (1843–1918) – певица (меццо-сопрано), урожденная Гедике. Семья Гедике также принадлежит к числу «русских иностранцев», по мужской линии они потомственные органисты. Кроме этого члены семьи Метнер-Гедике обладали литературным даром. Эмилий Метнер (литератур-

ный псевдоним Вольфинг, 1872–1939), юрист по образованию, был известным философом, основателем издательства «Мусагет» и журнала «Труды и дни» [7, *341*].

Исключительный интерес представляет уклад жизни, который царил в семье Метнеров. Их дом в первые десятилетия XX века был обителью немецкой культуры. В Москве этого периода существовало два культурных центра: французских традиций в «Доме песни» д'Альгейм и немецких – у Метнеров. «Дом песни за четырнадцать лет дал множество концертов, к которым печатались прекрасно составленные брошюры-пояснения» [6, *248–249*]. Руководительница «Дома», певица М. Оленина-д'Альгейм (одна из первых исполнительниц романсов Метнера), часто приглашала Николая Метнера к себе. Здесь он был «одним из любимых композиторов, а большими поклонниками «Дома», нередко выступавшими на его вечерах в качестве докладчиков и лекторов, являлись Белый и Брюсов» [6, *302*]. Т. Масловская пишет: «Дом Метнеров славился не столько практическими делами, сколько своими культурно-миссионерскими задачами» [6, *248*]. Это была своего рода музыкально-теоретическая студия, где велись диспуты по поводу искусства в самом широком смысле этого слова, так как искусство было частью жизни этих людей. Автор считает, что «культуртрегерство, проповедничество, свойственное Метнерам и Гедике (у Николая Карловича оно выразилось определеннее всего в книге «Муза и Мода») восходит к далеким предкам, пасторам и органистам» [6, *248*]. Эта атмосфера жизни глубинно повлияла на музыкальный язык произведений композитора. Еще Б. Асафьев писал о «философичности… блуждании на перекрестке двух культур, германской и русской», о «витиеватости и некоторой риторичности», а также «подчеркнутости… интеллектуальных факторов» [1, *84*] музыки Метнера. Из духовной ауры немецкого «Дома» вышли литературные сочинения Метнеров.

Книги братьев Метнеров «Муза и Мода» [8] и «Модернизм и музыка» [3] – явления эпохи символизма. Для этого времени было свойственно создание произведений-манифестов или произведений-дневников исповедального характера, в которых отражался духовный опыт автора. Последнее было обязательным, так как художник на примере собственного жизнестроительства по идеальному образцу проверял действие своей теории. И хотя новое мироустройство в большинстве случаев навсегда оставалось в мечтах, примечателен сам факт верования в силу мысли и духа, что само по себе говорит об особой культуре символизма. Примерами такого вида творчества являются книга А. Белого «Символизм как миропонимание» [2], сочинения А. Скрябина. «Сама проблема жизнестроительства, – пишет по этому поводу Е. Ермилова, – включает в себя в качестве центральной проблему личности художника-творца, ее соотношение с действительностью, ее „самопознание" и „самосозидание"» [4, *37*]. Так, книга «Муза и Мода» Метнера повествует о взаимоотношениях автора с окружающим его миром: «Вся теоретическая часть моих размышлений, вызванных мучительным недоумением перед большинством явлений передовой музыкальной современности, должна рассматриваться лишь как попытка самостоятельного осознания „неписанных законов", лежащих в основе музыкального языка» [8, *6–7*]. Метнер называл свою книгу «страдной исповедью» и «заклятьем» против «современной идеологии». Метнеры верили в победу своей концепции творчества в будущем (имеется в виду движение мирового искусства по кругу). Только так, думали они, возможно сохранить живую преемственность веков и уберечь искусство от анархии. Показательно, что в двух трудах критикуется существующий миропорядок и ставится задача переустройства действительности на свой лад.

Книга «Муза и Мода» писалась в первые десятилетия XX века и вышла в 1935 году в Париже. Ее изданию содействовал Рахманинов, который очень тепло отзывался о литературном опусе своего друга. В практике музыкального образования это эссе не укоренилось в качестве методического пособия, что вполне объяснимо. «Муза и Мода» вышла из дневниковых записей, поэтому сложно указать жанр этого труда. Сделаем акцент на том, что литературный труд Метнера – это исповедь художника. Книга не является ни учебным пособием, ни исследованием, хотя адресована «молодому поколению музыкантов, которое, обучаясь музыке, воспринимая ее законы, не верит ни в ее единство, ни в ее автономное бытие, – пишет Метнер на страницах своей книги, – Учиться должно и научиться можно только тому, во что веришь» [8, *5*]. В предисловии композитор предупреждает, что необходимо учитывать «полную отвлеченность» его «размышлений от истории музыки и от каких бы то ни было определенных существующих теорий эстетики или… музыки» [8, *8*]. «Муза и Мода» писалась Метнером как протест против «передовой» музыкальной современ-

ности» [8, *6*]. «Эпидемии всяческих открытий» [8, *7*] в области современной музыки композитор противопоставлял вечные законы, которые не нужно выдумывать, и таинство творчества, которое не поддается просчету. Поэтому в книге есть разрыв между содержанием и композиторской практикой, которая изложена не точным языком науки, а метафорами и символами. В ней преобладает духовное начало. Для Метнера это был единственный способ самовыражения. Надо заметить, что на страницах книги автор ведет себя объективно. Он указывает идеальных на его взгляд композиторов: Бетховена, Баха, Шуберта, Шопена, Моцарта других, но мы не найдем ни одного имени современного автора. Книга Метнера – интересный факт в истории и теории музыки, хотя она не имеет непосредственного отношения к этим двум областям науки. Это важный документ своей эпохи и вид «приватного» теоретизирования» (определение Д. Житомирского) [5, *311*]. Любознательный и чуткий читатель сможет оценить ту серьезность, с которой Метнер выполнял свою «миссию», и почувствовать глубинную связь «отвлеченных» размышлений композитора с законами классической музыки.

Эстетика композитора наиболее полно отражена в «Музе и Моде». Основная идея – это представление о музыке как о гармоничной системе, где есть центр и окружение. По Метнеру, в музыкальном искусстве центром является музыкальная практика до XX века. Все последующие поколения должны ориентироваться на нее, чтобы сохранить живую преемственность и гармонию в искусстве.

Непосредственно в творчестве Метнера центр – это наличие темы. Здесь имеется в виду и тематика, и темы музыкальных сочинений, в которые надо верить и быть им верным.

В музыке это положение выразилось в охранительной позиции по отношению к устоявшимся средствам выразительности: их Метнер называл «музыкальные смыслы». Так, центром является тоника, а оппозицией доминанта, такие же пары: консонанс – диссонанс, диатоника – хроматика и т. д. Композитор установил законы, которые он вывел из практики предшествующих эпох, считал их вечными и универсальными и сам безоговорочно следовал им. Поэтому, например, Метнер, будучи свидетелем коренных преобразований структуры тональности, сам не вышел за пределы смешения ладов, то есть мажоро-минорной системы, являющейся первым шагом на пути к хроматической системе.

Идеалом Метнера и в жизни, и в творчестве была гармония, соразмерность множества в единстве. В современной музыке композитор не видел стремления к согласованию в единство, поэтому называл искусство XX века «несчастным случаем» [8, *84*]. Автор «Музы и Моды» пишет: «Каждый художник, подобно Атласу, обречен нести на плечах своих всю тяжесть, то есть все элементы своего музыкального искусства в целом. Каждая попытка освободиться от какого-нибудь элемента обесценивает всю его ношу» [8, *84*]. Нарушение равновесия, а, следовательно, превышение прав какого-либо музыкального смысла, Метнер называл «купюрой смыслов». «Купюрой смыслов является: самодовлеющий диссонанс, не имеющий никакого тяготения к консонансу, – пишет Метнер, – хроматизм, не тяготеющий ни к какому ладу, форма без дыханий и каденций» [8, *45*]. Композитор продолжает: «Такой же купюрой смысла является и возврат якобы к одной простоте тональных трезвучий, нагромождаемых вне закона их согласования, то есть голосоведения; такая простота, достигнутая не через сложность согласования, а как бы краденая, и есть та самая простота, которая «хуже воровства» [8, *45*]. Итак, купюра смыслов – произвольное изъятие отдельных «смыслов – понятий из стройной и цельной системы музыкального языка» [8, *45*].

Композитор к этому же явлению относит и «вообще проявление всякой индивидуальной самобытности» [8, *45*]. Об индивидуальности Метнер рассуждает во второй части «Музы и моды» в разделе «Творчество»: «Подлинная индивидуальность, как печать души, проявляется тогда, когда художник меньше всего думает о себе» [8, *147*]. Само творчество Метнер считает настоящим в том случае, когда «у художника нет мысли о творчестве, а только о служении» [8, *145*] – имеется в виду служение Музе. Из вышесказанного композитор делает вывод: «Мысль о художнической индивидуальности (или, по-старинному, „оригинальности“), становящейся руководящей, как в творчестве композитора, так и в восприятии его слушателем, бесконечно вредна для искусства» [8, *145*]. Данная точка зрения (как и многие другие высказывания композитора) может показаться весьма прямолинейной, а, следовательно, ограниченной и спорной. Зачастую это дает очередной повод к непониманию феномена творческой личности Метнера. Картина проясняется, когда начинаешь вчитываться в афористически изложенные

мысли композитора. Нет, Метнер не отрицает присутствия духа оригинальности в процессе сочинительства, исполнительства и слушания. Он против слепого стремления к яркой самобытности. Автономность индивидуальности разрывает священную многовековую связь с Музой, то есть с вечными законами музыки. Любование самим собой в искусстве – путь к близорукости, ограниченности и, как результат, к потере контакта с духовным прошлым композиторского опыта: «Мы должны вытравить каленым железом из своего сознания волю к „творчеству“, как самозапечатлению. Оно должно проявляться бессознательно, должно оставаться тайной. Тайна творчества, тайна индивидуальности там, где та же тоника и доминанта, та же каденция, иногда даже тот же оборот мелодии у двух авторов производит на нас разное впечатление» [8, *146*].

Музыка Метнера – это повод к размышлению о культуре конца XIX – начала XX веков, когда стали очевидны признаки тех тенденций и направлений в русском искусстве, которые принято обозначать понятиями с приставкой «нео». Сделаем акцент на том, что музыкальное искусство классицизма и романтизма еще не укоренилось в сознании художников данного периода истории отечественной музыки в качестве стилистистических пластов и моделей, которые надо было возрождать. Так, музыка XIX века (русская и зарубежная) являлась для композиторов рубежа веков их звуковой средой и действующей композиторской практикой. Эти замечания особо важны, когда мы обращаемся к творчеству Николая Метнера.

Метнер, как композитор начала века, стоял перед выбором: старое, традиционное или новое, прогрессивное. Он, не сомневаясь, отказался от возможностей, которые появились в XX веке. Образы романтического искусства и, соответственно, средства их воплощения, каноны классицизма в сознании Метнера были тем художественным измерением, в котором он мог находиться бесконечно. Подобно тому, как в своем литературном сочинении «Муза и Мода» Метнер дает истолкование законов классической музыки, так и собственно в музыке композитор интерпретирует те же законы. Поэтому в его произведениях много простого и ясного, взятого из классико-романтической палитры музыкальных средств. Но узнаваемое и хорошо знакомое часто звучит непривычно. Дело в том, что обновление устоявшихся средств у композитора все-таки происходило. Б. Асафьев писал, что у Метнера «осторожный модернизм совместился... с сурово традиционным ì ûøëåíèåì »[1, *84*]. Д. Житомирский по этому поводу говорит о «стремлении обновить старое путем сурового испытания всех ресурсов» и «создания сложной системы ограничений», что, в конечном итоге, привело к «новой концентрации романтической выразительности» в музыке Метнера [5, *324*]. Мы остановились на этой особенности с целью пояснить, что органичный информационный сплав метнеровской музыки – это не стилизация и не полистилистика, это – абсолютное приятие классического искусства и «переинтонирование» его в индивидуальном звуковом пространстве. Так, талантливый композитор и гениальный исполнитель, имевший большой успех и признание при жизни, доказал, что устоявшаяся в музыкальной практике XVI–XIX веков палитра выразительных средств не исчерпала свои ресурсы и может полноправно существовать в XX веке одновременно с новыми достижениями.

Теперь можно дать ответ на вопрос: почему Метнер остался в стороне от современного ему искусства. Его воспитание, традиции дома, где Метнер получил первые слуховые впечатления, сформировали его музыкальное и художественное мышление. Более того, он перенял от старшего поколения не только культ классического искусства, но и особые нормы нравственности, которые необходимо соблюдать при обращении к шедеврам прошлого. Требования, которые предъявлял Метнер к своему и чужому искусству: гармония целого, ясность музыкальной логики (в том числе архитектоники, интонационного развития), одухотворенность содержания. Композитор восторгался «божественной ясностью» музыки Скарлатти [7, *76*], ценил песни Шуберта и Шумана, творчество Грига, из русских композиторов предпочитал творчество Рахманинова.

Может показаться, что композитор целенаправленно оградил себя от звуковой среды внешнего мира и создал свое царство идиллии. Но на самом деле мы найдем много противоречий, которые остались неразрешимыми и в жизни, и в творчестве Метнера. Верность своим идеалам композитор пронес через всю жизнь. Но его музыкальное царство обрекло его на вечное одиночество. Поэтому для творчества Метнера в целом характерна психологическая двойственность, что опять же роднит автора «Музы и Моды» с обликом романтического героя. Метнер дискомфортно ощущал себя в своем времени. В 1907 году он сформулировал причину

своей несовместимости с окружающей его действительностью в письме А. Ф. Гедике: «Не приходило тебе в голову, что я опоздал родиться, что то, что я пишу, не по времени?.. Странно тоже то, что все, о чем я тебе сейчас пишу, на что жалуюсь, я одновременно осознаю и как колоссальный недостаток, и как достоинство… Ведь я страшно презираю все то, что в настоящее время творится в музыке…» [9, *105*]. Его достоинство в том, что он может позволить в своей музыке быть самим собой. Об этом свойстве замечательно высказывается Д. Житомирский: «Быть в своем искусстве подлинным означает для него быть естественным, знать цену простому и непосредственному. Вместе с тем он как бы чувствует уязвимость слишком непосредственного, слишком наивного. Ведь наивное легко понимается как сентиментальное, как устарелооткровенное. И чем глубже, чем значительнее романтический идеал, тем бдительнее надо оградить его от непонимания и профанации…» [5, *305*]. Недостаток Метнера заключался в том, что он был одинок в своих идеалах и был вынужден их защищать.

Парадокс, но «несовременный Метнер» всегда вел современный образ жизни. Живя с двадцати одного года во многих странах мира, он по возможности посещал все концерты и выставки. Ту музыку, которую он отвергал (Прокофьев, Стравинский, Р. Штраус, Берг, Шенберг, Регер и др.), он прекрасно знал. Еще будучи в России, Метнер просматривал партитуры и клавиры современных авторов, надеясь их понять. Только после тщательного изучения Метнер отвергал навсегда музыку, которая не соответствовала его представлению о том, каким должно быть искусство.

Мы не станем отрицать того факта, что двойственность происхождения композитора разделила на две части его художественный мир: он считал себя русским человеком и композитором, но чтил и гордился немецким музыкальным происхождением, а духовным учителем называл Бетховена; он в равной степени боготворил Гете и Пушкина, отвергал Стравинского и Прокофьева, Штрауса и Шенберга. Здесь важно подчеркнуть, что композитор органично сочетал в себе русское и немецкое. Напротив, некоторая категория его слушателей в России воспринимала его как немецкого композитора, а за рубежом – как русского композитора.

В заключение отметим: композитор, несмотря на все превратности судьбы, свою полную (как ему казалось) отчужденность от общего хода истории искусства, ясно видел свое предназначение в культуре XX века. Об этом свидетельствует тот факт, что Метнер с самого начала творческого пути осознал себя как композитора-исполнителя, пропагандиста собственных сочинений, а затем создал «трактат», в котором отстаивал свой путь и считал его спасительным для искусства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968.
2. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
3. *Вольфинг.* Модернизм и музыка. М., 1912.
4. *Ермилова Е.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.
5. *Житомирский Д.* Н. К. Метнер (заметки о стиле) // Житомирский Д. Избранные статьи. М., 1981.
6. *Масловская Т.* «Русские иностранцы» и музыкальная культура Москвы // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997. М., 1999.
7. *Метнер Н.* Воспоминания. Статьи. Материалы. М., 1981.
8. *Метнер Н.* Муза и Мода (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935.
9. *Метнер Н.* Письма. М., 1973.

А. Осинцева

А. СКРЯБИН И К. ШТОКХАУЗЕН. ИНВЕНЦИЯ О СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО

На первый взгляд, поводом для сравнения творчества столь разных композиторов могло бы стать нахождение отличий, нежели отыскание сходств. В этом убеждает, прежде всего, звучание их произведений. Попробуйте послушать поочередно сочинения Штокхаузена и Скрябина с минимальным антрактом между ними. Различия столь радикальны, что о сходстве можно сказать одно – оба, несомненно, композиторы.

Однако всерьез задуматься о сходстве заставляют философско-эстетические и музыкально-теоретические рассуждения обоих композиторов. Основательность и концептуальный масштаб этих рассуждений позволяют выделить их как особый вербальный уровень творчества, не менее значимый, чем собственно звуковой. Записи Скрябина, в том числе тексты «Предварительного действия» и «Поэмы экстаза», собраны в одном издании – это «Русские Пропилеи», том 6 [5]. Значительная часть литературных сочинений Штокхаузена собрана в специальной серии его «Текстов о музыке», которая состоит из 10 томов [8]. Главная ценность этих опусов в том, что они дают представление об основных тенденциях внутреннего опыта каждого из композиторов, которые определяют собою и их музыку. Именно в части внутренней интеллектуально-слуховой деятельности можно обнаружить моменты сходства между этими столь разными композиторами.

Один из сходных моментов – лидерская позиция, которую занимает каждый из названных композиторов в современном ему музыкальном мире. Скрябин на фоне активных поисков в звуковой области, характеризующих музыкальную атмосферу конца XIX – начала XX веков, оказывается у истоков этих поисков. Более того, предвосхищает некоторые художественные открытия, сделанные впоследствии в музыкальной (и не только в музыкальной) культуре. В своих поисках он опередил, или, как пишет Б. Асафьев: «…обогнал творчество русских музыкантов лет на пятьдесят, если не больше» [1, *17*].

Штокхаузен также относится к числу композиторов-открывателей. Своим творчеством он «…оказал (и продолжает оказывать) значительное влияние на развитие музыкального (прежде всего, западноевропейского) искусства (и шире – музыкальной культуры) послевоенного времени» [4, *502*]. Такое лидерство, как представляется, обеспечивает колоссальная слуховая активность, свойственная и Скрябину, и Штокхаузену. Благодаря этому имманентному для их слуха качеству творчество обоих композиторов отмечено радикальными новациями и поисками в звуковой сфере.

Поиск новых звуковых возможностей – следующий момент, позволяющий говорить о сходстве двух композиторов. Слуховые потребности Скрябина и Штокхаузена совпадают в том, что оба ищут принципиально иное качество звукового материала, отличное от всего звукового наследства предыдущих времен. Исследователи творчества Скрябина пишут о его сочинениях, как о прорыве поверх традиционных барьеров. Вот одно из высказываний: «…композитору тесно в рамках традиционных средств. Он мечтает о новых строях, тембрах, в реальной своей практике выступая, как новатор…» [3, *411*].

Похожие высказывания характеризуют и творчество Штокхаузена. Например: «Он радикально изменил все классические представления о музыке, создавая принципиально новые звуковые конструкции…» [2, *350–351*].

Третье, в чем видится сходство – один из способов, выбранных для создания новой звуковой реальности. Этот способ можно обозначить как «звукоизобретение». Отличительной особенностью композиторского творчества и Скрябина, и Штокхаузена является изобретение новых звуковых конструкций. В этом смысле оба композитора обладают мощной слуховой волей, то есть креативной интеллектуально-слуховой способностью создавать новые звучания.

С одной стороны, суть данной звукоизобретательской деятельности состоит с новаторской организации звуковых структур. При этом задействовано многообразие фактурных ресурсов. С другой стороны, она касается строения самого звука. В воспоминаниях о Скрябине Л. Сабанеев указывает на то, что в структуре своих гармоний

композитор «провидел отражение структуры звука… как сложного акустического понятия – отражение звукотембра» [7, *124*]. Сабанеев постоянно подчеркивает мысль Скрябина об утончении своего слуха, о настраивании его на более тонкие созвучия, подразумевая под ними идею таких созвучий, которые открывают, высвечивают, заставляют вибрировать новые обертоны. Примечательна одна цитата, которую Сабанеев воспроизводит как высказывание самого Скрябина: «…Моя гармония развивается по линии обертонов, новые обертоны наслаиваются, – это так и есть: все идет вверх, ввысь, усложняясь новыми, все более и более тонкими отзвуками…» [6, *265*]. Сабанеев подчеркивает ультрахроматичную природу гармонического материала, которым оперирует Скрябин. «Гармонии эти… принципиально ультрахроматичны и, взывая к разрушению рамок нашей темперации, влекут музыку к новой эре… раскрепощения от вековых рамок темперированного строя» [7]. Композитору становится тесно в темперированном строе. После утонченности своих гармоний, которые его слух относил к иной, тонкой темперации, последования хроматизмов он называет «примитивными», «очень материальными». Расстояния между звуками простой хроматической гаммы, сыгранной после его гармоний, «кажутся аршинными», «саженными шагами» [6, *265–266*]. Сабанеев приводит еще одно рассуждение Скрябина: «…как мне хочется тут что-то проломить, какую-то смену в этих границах между звуками… Ведь все они не те, какие мне тут нужны… Если бы можно было такой инструмент построить…» [6, *266*].

Путь звукового конструирования у Штокхаузена В. Бычков называет «путем деконструкции музыкальной ткани на уровне сонорики» [2, *350–351*]. Абсолютно иное качество внутризвуковых и межзвуковых музыкальных отношений достигается благодаря многоуровневому расслоению (дифференциации) звука на его составляющие – «параметры», сочинению (изобретению) самих звуков, иначе – «специальных форм звуковых вибраций (по определению М. Проснякова), как в их единичности, так и множестве, а именно многомерных (многопараметровых) звуковых формаций» [4, *505*]. М. Просняков очень точно определяет новое качество внутризвуковых отношений: «В результате расслоения самого звука (как исходной единицы музыкальной ткани) на его составляющие и их последующего совместного действия возникают отношения совершенно особого рода, которые можно обозначить как „внутризвуковой контрапункт“ („внутризвуковая полифония“)» [4, *506*].

Поиски композиторов сходны в том, что оба ищут способ кардинально изменить традиционные слуховые представления путем освобождения звукового искусства от структурных, жанровых и прочих шаблонов и работы с первоосновой звуковой материи, с «чистым» звуком. Результат этой работы у каждого композитора несравним и уникален.

И Скрябин, и Штокхаузен создают собственную звуковую реальность, подкрепляя ее философско-эстетической концепцией. В этом также обнаруживает себя сходство творчества двух композиторов. Надо сказать, что момент сходства касается не только самого факта наличия художественно-мировоззренческой системы, но и некоторых пояснений ее сути. А именно: и для своеобразных музыкально-теургических идей Скрябина, и для самобытной «космоургической» концепции (выражение В. Бычкова) Штокхаузена характерна мысль о сакральном значении музыкального творчества. Его смысл заключается в единении земного и небесного начал, путем воспроизведения особых космических вибраций, несущих информацию о непознанных тайнах мироздания и высшей духовности, иначе говоря, несущих интеллектуально-духовные импульсы высшего порядка и «…включения их в общую ткань жизнеустройства человечества с целью его преображения)» [4, *504*].

Последний представленный в данной работе сходный факт – беспрецедентные для своего времени инициативы обоих композиторов по созданию грандиозных в отношении и масштаба, и задействованных ресурсов, и цели музыкальных действ. В силу грандиозности идей, требующих для своего воплощения многолетней работы, остальное творчество, как отмечают исследователи музыки Скрябина и Штокхаузена, волей-неволей оказалось под их влиянием. Речь идет о «Мистерии» Скрябина, замысел которой так и остался неосуществленным и о гептalогии Штокхаузена под общим названием «Свет. Семь дней недели».

В заключение повторим мысль о том, что, несмотря на кардинальные отличия внешнего результата творческой деятельности двух композиторов, некоторые моменты их внутренних интеллектуально-слуховых потребностей и поисков иных «звуковых измерений» оказываются сходными. Это доказывает, на наш взгляд, существование некоей объективной, независимой звуковой реальности, так сказать «звукового целого», части которого приоткрываются композиторским гением через его субъективные звуковые послания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Скрябин: Опыт характеристики. Пг., 1921.
2. *Бычков В.* Эстетика. М., 2004.
3. *Галеев Б., Ванечкина И.* Скрябин Александр Николаевич // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В. Бычкова. М., 2003.
4. *Просняков М.* Штокхаузен Карлхайнц // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. Бычкова. М., 2003.
5. «Русские Пропилеи». Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы. Собрал М. Гершензон. М., 1916.
6. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2003.
7. *Сабанеев Л.* Скрябин А. М., 1916.
8. *Stockhausen K.* Texte: Bd. 1-10. Kîln, 1963–1998.

В. Гаврилова

«ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ» СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА: РАЗМЫШЛЕНИЯ О «ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ» В РУССКОЙ ОПЕРЕ

Двадцатый век обогатил мировую музыкальную культуру новым шедевром - в 1927 году Сергей Сергеевич Прокофьев завершил работу над «Огненным ангелом». Совершив резкий скачок от «легко-веселых» «Апельсинов», композитор дал оперное воплощение «готическому» сюжету о трагической любви земной женщины к мистическому существу. Впервые в творчестве Прокофьева ясно обозначился *трансцендентальный конфликт,* повлекший за собой антиномии: реальное – кажущееся, бытовое – мистическое, чувственное – сверхчувственное, материальное – идеальное. Синтезирующая сила творческого гения перекинула «мост» между двумя эпохами – Средневековьем и XX веком, обозначив их смысловую близость. Опера вводит в напряженную атмосферу откровений мистического сознания – его видений, галлюцинаций, его религиозного вдохновения.

Среди множества исследовательских ракурсов, порождаемых оперой «Огненный ангел», весьма интересным представляется рассмотрение ее в аспекте проблемы: *западноевропейское в русской опере*[1]. К тому побуждает прежде всего яркий и необычный сюжет, взятый за основу Прокофьевым и обусловивший его соприкосновение с иной культурой, иным временным континуумом[2].

Роман Валерия Яковлевича Брюсова «Огненный ангел» (1905–1907) отразил ставшее «визитной карточкой» его стиля внимание к *иному* – иным культурам, историческим эпохам, – то, что метко было названо «чувством истории» [1, *330*]. «Иное» в романе «Огненный ангел» – это средневековая Германия, вступающая в эпоху Нового времени, когда католицизм и инквизиция в лице своих ревностных служителей беспощадно боролись с нарастающими прогрессивными веяниями гуманизма, ломая судьбы и мировоззрение людей. Создавая «Огненный ангел», Брюсов настойчиво стремился едва ли не к аутентичности текста, желая, чтобы его воспринимали как написанный «тогда» - в Германии XVI века, в период религиозного брожения умов на фоне судов инквизиции и страстного стремления человека познать свою природу. С чисто научной скрупулезностью писатель исследовал обширный исторический материал, включавший как подлинные средневековые документы, так и современные исторические исследования[3]. Особенностью романа стала тончайшая стилизация «духа и буквы» средневековой Германии, выраженная в комплексе выразительных приемов. Среди них - последовательно применяемый принцип отстранения от авторского «я»[4], специфический литературный стиль с характерной подробностью описаний, комментариев и отступлений, общим морализирующим пафосом, большим количеством сравнений, аллюзий, ассоциаций, различного рода символики (числовой, цветовой, геометрической).

Интересной находкой Брюсова стало введение в романа героев, при жизни ставших легендами своего времени. Активными персонажами действия являются знаменитый средневековый философ и оккультист Корнелиус Агриппа Неттесгеймский (1486–1535), его ученик гуманист Жан Вир (1515–1588), а также легендарный доктор Фауст и Мефистофель.

---

[1] Так или иначе, проблема «западноевропейского» в русской опере актуальна и в отношении опер – предшественниц «Огненного ангела», таких, как «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Орлеанская дева» и «Иоланта» П. И. Чайковского, «Сервилия» Н. А. Римского-Корсакова, «Франческа да Римини» С. В. Рахманинова. В известной степени, имея в виду «польские» акты, сюда можно отнести также «Жизнь за царя» М. И. Глинки а также «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского.

[2] Здесь стоит учесть и тот факт, что обращение к истории «страстно мятущейся Ренаты» (выражение С. Прокофьева) произошло в 1919 году, когда он сам находился в границах иной культуры. Увлекшись неординарным сюжетом Брюсова в Америке, основной материал оперы композитор сочинял на юге Германии в 1922–1923 годах.

[3] Сюда, в частности, вошли: «История германского народа» Лампрехта, «Всеобщая история» Вебера, Лависса и Рембо, «Письма темных людей» Ульриха фон Гуттена в русском переводе Николая Куна, справочник-словарь демонологии и оккультизма Колена де Планси, «Histories, disputes et discourus des illusions des diables en six livres» Жана Вира, «les grands jours de la sorsellerie» Жюля Бессака, книга об Агриппе Неттесгеймском Огюста Про, народные немецкие книги о Фаусте, изданные Шейбле, «Молот ведьм» Якова Шпренгера и Генриха Институра.

[4] Для этого Брюсов даже прибег к мистификации, предпослав роману «Предисловие русского издателя», в котором излагается история «подлинной» немецкой рукописи XVI века, якобы предоставленной частным лицом для перевода и напечатания на русском языке. Сам Брюсов, таким образом, предстал лишь в скромной роли издателя «исторического документа».

В этом своеобразном контексте Брюсов разворачивает полную драматизма и кипения страстей историю, основанную на типичной для средневековой литературы ситуации «соприкосновения мира земного... с миром иным... пересечения обоих миров», обусловившей «парадоксальную ситуацию, порождая напряженное действие, которое влечет за собой чрезвычайные последствия» [2, *27*][5]. Кем является на самом деле Огненный ангел Мадиэль – посланцем неба или мрачным духом ада, пришедшим ради искушения и гибели, -этот вопрос в повествовании остается открытым вплоть до финала, вызывающего аллюзии с окончанием первой части «Фауста» Гете.

Естественно, стилизованный сюжет Брюсова apriori давал Прокофьеву немало поводов рассмотреть «Огненный ангел» сквозь призму немецкого средневековья. И действительно, на первых этапах работы он ощутил на себе неодолимую магию «готического» сюжета. Погружение в пространство смысла «Огненного ангела» настолько захватило композитора, что он «визуализировал» его. Об этом вспоминает супруга Прокофьева Лина Льюбера: «Жизнь в Эттале, где была написана основная часть оперы, наложила на нее несомненный отпечаток. Во время наших прогулок Сергей Сергеевич показывал мне места, где „происходили“ те или иные события повести. Увлечение средневековьем поддерживалось спектаклями мистерии[6]. И теперь многое в опере напоминает мне ту обстановку, которая окружала нас в Эттале, и оказала влияние на композитора, помогая ему проникнуть в дух эпохи» [5, *180*].

Прокофьев, обладавший способностью режиссерского видения сюжетов своих музыкально-театральных сочинений, предполагал будущую постановку в средневековом духе. Это иллюстрирует запись в «Дневнике», оставленная по впечатлениям от посещения композитором музея нидерландского типографа Кристофа Плантена: «Днем один из директоров водил меня осмотреть дом-музей Plantin, одного из основателей печатного дела, жившего в шестнадцатом веке. Это действительно музей древних книг, манускриптов, рисунков - все в обстановке как раз того времени, когда жил Рупрехт, а так как Рупрехт из-за Ренаты все время рылся в книгах, то этот дом изумительно точно давал обстановку, в которой протекает „Огненный ангел“. Когда кто-нибудь будет ставить мою оперу, рекомендую ему посетить этот дом. Он тщательно хранится с шестнадцатого века. Вероятно, в такой обстановке работал Фауст и Агриппа Неттесгеймский» [4, *226*].

Образы средневековой Германии возникают в предваряющих акты оперы сценических ремарках: «*…Из окна вид на Кельн с очертаниями недостроенного собора… Рената одна, склоненная над большой книгой в кожаном переплете*» (из ремарки ко второму действию); «*Улица перед домом Генриха. Вдали недостроенный Кельнский собор…*» (из ремарки к первой картине третьего действия); «*Обрыв над Рейном…*» (из ремарки ко второй картине третьего действия); «*Монастырь. Просторное угрюмое подземелье с каменными сводами. Большая дверь, ведущая наружу. Когда она открывается, через нее падает яркий дневной свет и видна каменная лестница, ведущая наверх, к поверхности земли. Кроме большой двери, две малых: одна, из которой выходят настоятельница и монахини, другая для инквизитора. На некоторой высоте под сводами подземная каменная галерея. На полу подземелья Рената в серой одежде послушницы крестообразно распростертая ниц*» (ремарка к пятому действию).

Перейдем к важнейшим образам романа в их трактовке Прокофьевым. На первых стадиях разработки оперного сюжета композитора чрезвычайно заинтересовал образ Агриппы Неттесгеймского. Об этом свидетельствуют высказывания композитора и пометы на страницах романа, по которому составлялись эскизы либретто. В «Дневнике» Прокофьев подчеркивал, что его привлекает принципиально отличная от романа трактовка этого образа: «...Делал выписки из Брюсовской сцены с Агриппой, дабы по этим материалам сделать совсем новую, иную, нежели у Брюсова, сцену встречи Рупрехта и Агриппы» [4, *570*]. Агриппа Брюсова – ученый и философ, преследуемый невежами и ведущий уклончивые беседы о сущности магии; в интерпретации Прокофьева Агриппа – колдун и чернокнижник, способный оживлять потусторонние силы[7]. Чтобы подчеркнуть инфернальное звучание этого образа, композитор ввел в ***сцену с Аг-***

[5] Ситуация «чудесных явлений» была весьма распространена в Средневековом обществе. На описании подобных случаев был построен литературный жанр example.

[6] Речь идет о постановке средневековой мистерии «Страсти Христовы» в театре Обераммергау, которую посетили Прокофьевы.

[7] «Колдовской» колорит сцены с Агриппой подчеркнут в предваряющей ремарке: «*Декорация неопределенная, несколько фантастическая. На возвышении Агриппа Неттесгеймский в мантии и малиновой шапочке, окруженный черными косматыми собаками… Вокруг толстые книги, фолианты, физические приборы, два чучела птиц. Довольно высоко поставлены три человеческих скелета. Они видны Агриппе, но не видны Рупрехту*».

риппой (2 картина II действия) интересную сценическую деталь в виде фигур скелетов, «оживающих» в кульминационной фазе действия. Сколь ни парадоксальным это покажется, но инфернальная трактовка образа Агриппы отразила присущий Прокофьеву ***объективный*** дар: в опере Агриппа предстает *именно таким, каким воспринимало его сознание современников.*

Весьма привлекательной оказалась для Прокофьева и ***интертекстуальная линия*** романа. Образы Фауста и Мефистофеля, воспринимаемые современной композитору эпохой как ожившие архетипы, давали повод для творческих поисков. Яркая, колоритная ***сцена в таверне*** (IV действие), написанная вне каких-либо ассоциаций с музыкой далекой эпохи, воспринимается как сочная бытовая гравюра XVI столетия. Здесь собраны воедино и философский спор, ведущийся за столом в таверне, и сопровождающая его суета слуги, неожиданно прерываемая колдовским происшествием, и мольба испуганного хозяина, и суровые, но трусливые обличения обывателей. Сохраняя приоритет объективного подхода, композитор показывает суть центральных персонажей сцены. При этом, если Фауст Прокофьева воплощает архетип средневекового философа, то его Мефистофель - не что иное, как модифицированный в духе театра представления вариант шписсовского образа. Вокальная партия Мефистофеля, созвучная манере его сценического поведения, строится на резких внезапных контрастах, отражая идею *калейдоскопа, бесконечной смены масок.* Эпизод «поедания слуги», известный со времен средневековых шванков о Фаусте, Прокофьевым переосмысливается, поднимаясь до уровня *притчи.* Не случайно здоровый деревенский парень-слуга из романа Брюсова трансформируется здесь в Крошечного мальчика - аллегорию человеческой души, попавшей под сокрушающую власть зла.

Очевидно, что и после написания «Огненного ангела» Прокофьев продолжал размышлять над выразительностью «средневековых» деталей оперы. В 1930 году он, совместно с художником Metropolitan-opera Сергеем Юрьевичем Судейкиным, разработал новый вариант сценария[8]. Сюда вошли весьма примечательные эпизоды, в частности, сцена Рупрехта и Ренаты с крестьянами (1 сцена II акта), сцена у разрушенного монастыря, смысловым центром которой стала средневековая фреска с изображением ангела (2 сцена II акта), а также сцена с осужденными на казнь еретиками (3 сцена II акта). Идеи Прокофьева – Судейкина так и не получили сценического воплощения. Возможно, устав от «темного» сюжета оперы и трудностей с его продвижением на сцену, композитор в конце концов отказался от понравившейся ему вначале перспективы сценической модификации оперы. Возможно, отказ от живописных деталей был вызван иной причиной – а именно из опасения, что они затенят основную идею оперы – ***историю мятущейся души, отмеченной высочайшей степенью психологического напряжения***.

Так или иначе, Прокофьев, как театральный драматург, видел визуальный и образный ряды оперы в «средневековом духе». Что касается *музыкального воплощения* «готического» сюжета, то здесь дело обстояло гораздо сложнее. В своем творчестве Прокофьев был чужд стилизаторства как такового[9]. Музыка «Огненного ангела», отразившая своеобразие стиля одного из самых смелых новаторов XX века, глубоко современна. Она содержит в себе много новаций в области гармонии, ритма, вокальной интонации, тембровых решений. Вместе с тем, музыка «Огненного ангела» пронизана символикой, аллегоричностью. В опере (в первую очередь это касается ее вокального слоя) возникает своего рода *система аллюзий* с жанрами средневековой музыки. Это отражает важнейшую для творчества Прокофьева - *театрального драматурга* установку, которую М. Д. Сабинина характеризует как способность «апеллировать к творческому воображению, к фантазии и *ассоциативному мышлению* слушателя» ([7, *59*]; курсив мой. – *В. Г.*). При этом появление аллюзий на средневековые жанры не спонтанно, но всецело подчинено конкретике драматургических задач композитора, особенностям движения его замысла во времени и пространстве данного художественного текста. В целом можно выделить несколько драматургических идей, музыкально выражаемых посредством аллюзий на средневековые жанры. Это:

- обобщенный показ психологических типов Средневековья;
- показ **религиозного** характера любви главной героини.

[8] В настоящее время этот документ хранится в фондах Российского государственного архива литературы и искусства в Москве.

[9] Так, в исследовательской литературе известно немало критических и подчас резких замечаний Прокофьева, объектом которых было стилизаторство Стравинского.

Особый момент авторской концепции Прокофьева связан с *использованием элементов культовых жанров средневековья в вокальных партиях Матвея и Хозяина таверны.*

Обобщение психологических типов Средневековья дано в музыкальных характеристиках Настоятельницы, Инквизитора, Хозяйки, Работника. Первые из названных образов олицетворяют «верхний слой» средневекового сознания – *лики католичества*, отсюда возникающие в их музыкальных характеристиках ассоциации с культовыми жанрами Средневековья.

Так, вокальная партия Инквизитора строится на синтезе жанровых элементов григорианского хорала, юбиляций, псалмодической речитации. В вокальном ***лейтмотиве Инквизитора*** О. Девятова отмечает близость григорианскому хоралу, выраженную в «аскетичной строгости интонаций, постоянном возвращении мелодии к опорному тону, „дугообразном" развитии, преобладании поступенного движения в ровном метре» [3, *106–107*].

В целом интонационный комплекс Инквизитора характеризует жанровая устойчивость, «закрепленность», связанная с ритуальной функцией его речений. Жанровые признаки культового заклинания (*экзорцизма*) проявляются в вокальной партии в виде акцентирования опорных тонов («c», «a», «as»), повелительных «изгоняющих» интонаций (в том числе восходящего квартового скачка «as – des», ритмически акцентированных ходов на широкие интервалы).

«Низовой пласт» средневекового сознания - его косность и ограниченность - воплощают Хозяйка и Работник; это влечет за собой *профанацию средневековых жанров* в качестве важного средства их характеристики.

Кульминацией развернутого ***рассказа Хозяйки*** (I действие, ц. 106) становится *quasi-органум*. Жанровые аллюзии отражают пародийный контекст происходящего: на протяжении своего рассказа Хозяйка, не жалея сил, очерняет Ренату. Ее обличающим репликам вторит эхом глуповатый Работник. Голоса Хозяйки и Работника «сливаются» в резюмирующей коде «так как не желаю быть пособником врага человеческого» (ц. 106). Введением quasi-органума композитор достигает «обобщения через жанр» (Альшванг), высмеивая ханжество и лицемерие «судей».

К этому же смысловому ряду примыкает и музыкальная характеристика Рупрехта в сцене литании Ренаты, о чем речь пойдет ниже.

Показ чувства Ренаты к Огненному ангелу, подчас доходящего до религиозного исступления[10] обуславливает апелляцию к жанровым элементам, традиционно связанным с кульминационными моментами религиозного культа.

В качестве примера приведем ***рассказ-монолог Ренаты*** (I действие). В сакрализованный момент называния имени «Мадиэль» лейтмотив ее любви к Огненному ангелу звучит в оркестре в жанровом облике *хорала* (ц. 50). Расцвеченный мелизматикой вариант лейтмотива, возникающий в вокальной партии Ренаты, в контексте сцены воспринимается как *alleluia* - эпизод славления Бога, коим и является для героини ее «ангел».

Близкие жанровые ассоциации возникают в развивающей драматургическую линию любви Ренаты к Огненному ангелу ***сцене литании*** (I действия, ц. 117–121). Использование традиционного для католической культуры жанра призвано подчеркнуть религиозный характер чувства, испытываемого героиней к Мадиэлю/Генриху. Во втором варьированном проведении лейтмотива любви к Огненному ангелу в вокальной партии Ренаты, на слове «колокола» (т. 1 перед ц. 118), образуется эффект *юбиляций*. Подчеркивая силу чувства героини, Прокофьев одновременно профанирует контекст сцены путем комического педалирования реплик Рупрехта. Они основаны на рубленных лапидарных «репликах-эхо», акцентирующих трезвучие далекой от тональности любовных откровений Ренаты тональности F-dur. Таким образом, реализуется важнейшая в драматургии оперы идея *духовной и эмоциональной несовместимости главных героев.*

Ариозо Ренаты «Где близко святое...» (V действие, ц. 492) отражает новое, просветленно-созерцательное состояние героини, обретенное в стенах церковной обители. В соответствии с этим, интонационную основу ариозо составляют элементы григорианской распевности: дугообразное движение от тона-истока «d» второй октавы с последующим восходящим квинтовым «скачком-возвратом».

Появление культового слоя интонаций средневековья в вокальной характеристике Матвея будет неясно без осмысления внутренней сути этого образа у Прокофьева. По сравнению с персонажем из романа Брюсова, Прокофьев прочитывает образ Матвея философски. В опере Матвей воплощает

[10] Что вызывает ассоциации с тиражировавшимися в средневековой литературе сюжетами о религиозных экстазах святых.

идею спасения, «доброй судьбы», точки приложения вневременных категорий христианской этики. Это определяет условность облика экспонирующей его сцены - статуарного «эпизода оцепенения», аллегории остановленного времени, в котором все персонажи воспринимаются как символы[11].

Вероятно, *молитвенная интонационность*, зашифрованная в вокальной партии Матвея, представляла своего рода смысловой противовес стихии демонических наваждений и заклинаний, возникающих как «излучения» «темного» сюжета оперы[12].

То же можно сказать и о трактовке вокальной партии Хозяина таверны. Взятые *вне конкретики* фарсовой по сути сценической ситуации (эпизод «поедания» Мефистофелем Крошечного мальчика), его интонации обнаруживают родство с элементами культовых жанров средневековья.

В более опосредованном виде апелляция к памяти музыкального интеллекта выражается в оркестровом слое оперы. Трансцендентальный конфликт вызывает особый феномен звучания, в котором воплощено не имевшее аналогов в музыкальном искусстве пространство огромных акустических объемов, с эффектами столкновения колоссальных энергий. Специфика центрального конфликта обуславливает преобладание сцен, в которых собственно оперное действие оказывается нивелировано, где на первом плане оказывается подсознательный план, включающий моменты иррациональных «озарений». Важнейшей смыслообразующей функцией, реализуемой оркестром и определяющей своеобразие оперы «Огненный ангел», становится функция *экспликации подсознания*. Как известно, для Прокофьева с самого начала было принципиальным в построении музыкальной драматургии оперы не «овеществлять» иррациональный план: по его мнению, это бы низвело высочайший психологический накал действия на уровень дешевого зрелища[13]. Отсутствие оперно-сценических эффектов – «подсказок» от автора компенсируются перенесением внутреннего действия в оркестр. Сила и выразительность музыки максимально приближает слушателя к суггестии эмоциональной жизни героев. Порой она порождает «эффект кажимости» – ощущение *присутствия* рядом некоей невидимой силы, ощущение *реальности* этой силы. Усиливая многозначность, композитор насыщает оркестровую ткань смыслами, которые зачастую вступают в противоречивые отношения со сценическим развитием, реализуя идею контрдействия. Тематические элементы внутри оркестровой ткани становятся «знаками», а их сложные противоречивые отношения друг с другом являют смысловую схему внутреннего – метафизического сюжета. Иррациональный план – атмосфера мистических видений и галлюцинаций – «оживает» благодаря оркестровому развитию в узловых моментах действия - в сценах галлюцинаций Ренаты, гадания ворожеи (I действие), сцене «стуков» и встречи Рупрехта с Агриппой (II действие), в сцене «явления» Генриха/Огненного ангела и дуэли (III действие), в эпизоде «поедания» (IV действие), и, конечно же, в апокалипсическом финале оперы.

Коренным качеством оркестра «Огненного ангела» является *динамизм*. Напряженная динамика развития оркестрового «сюжета» являет цепь кульминаций различного масштаба, воплощая «форму-состояние» (термин Б. Асафьева). Важным следствием динамизма становится стихийность, звуковой титанизм, который на глубинно-ассоциативном уровне коррелирует с особой энергетикой, присущей ***готической архитектуре***. Оркестровое развитие в опере во многом уподобимо «грандиозному спиритуалистическому порыву» [6, *21*], «насыщенности гигантским действием» [6, *20*], «утверждению динамического начала» [6, *23*] как отличительных особенностей готики.

Перейдем к выводам. Очевидно, что, музыкально прочитывая роман Брюсова, Прокофьев не пошел вслед за писателем по пути стилизации средневекового колорита. В сюжете романа Брюсова его привлек прежде всего *общечеловеческий* аспект, та «эволюция религиозного чувства человека средневековья», о которой он говорил как об общей идее оперы[14]. Неизбежные же при обращении к

---

[11] Символическая условность сцены подчеркивается Прокофьевым в предваряющей ее ремарке: «*Обрыв над Рейном. Только что закончился поединок. Рупрехт лежит раненый, без сознания, не выпуская шпаги из руки. Над ним озабоченно склонился Матвей. В отдалении видны силуэты Генриха и его секунданта, закутанных в плащи. С другой стороны Рената, наполовину скрытая от зрителя. Шея ее напряженно вытянута, она не сводит глаз с Рупрехта. Генриха не замечает. Все совершенно недвижимы до первых слов Матвея, при которых Генрих с секундантом незаметно исчезают*».

[12] Прокофьев причислял к «темным» сюжетам также и оперу «Игрок». В этом сказалось прямое воздействие увлечения композитора идеями Cristian Science.

[13] Приведем иллюстрирующую эту мысль выдержку из «Дневника» Прокофьева от 12 декабря 1919 года: «...Опера может выйти увлекательной и сильной. Надо ввести весь драматизм и ужас, но не показать ни одного черта и ни одного видения, иначе все сразу рухнет и останется одна бутафория...» [4, *57*].

[14] Из письма Прокофьева к П. Сувчинскому от 12 декабря 1922 года: «„Огненный ангел“ есть тщательное и документальное отображение религиозных переживаний шестнадцатого века. ...Дело идет... о фиксировании одного из болезненных завитков, через который прошло в Средние века религиозное чувство человека...»

«иному сюжету» музыкально-жанровые ассоциации оказались всецело подчинены законам прокофьевской ***театральной драматургии***. С первых же тактов музыка Прокофьева погружает слушателя в таинственную атмосферу готических «тайн и ужасов», с поразительной силой воссоздает ту эмоциональную ауру, которая сопутствует провидческим экстазам мистического сознания. Особенности трактовки ключевых образов, яркость вокальных характеристик, грандиозность оркестрового развития – все это служит воплощению главной идеи оперы – *трагического пути человека в поисках «неведомого Бога»*.

Подняв единичную драму средневековой героини на уровень общечеловеческой трагедии кризиса веры, композитор придал «западноевропейскому» сюжету «всемирное» содержание, и в этом проявил себя типично русским художником – наследником эстетических традиций Толстого и Достоевского. Синтетичность оперного текста Прокофьева служит идее ***дешифрации подтекстов духовного мира человека***. Композитор показывает «эволюцию религиозного чувства» как грандиозную трагедию человеческого духа, грозящую катастрофой вселенского масштаба.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белецкий А.* Первый исторический роман В. Я. Брюсова // Брюсов В. «Огненный ангел». М., 1993.
2. *Гуревич А.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989.
3. *Девятова О.* Оперное творчество Прокофьева 1910–1920 годов. Л., 1986.
4. *Прокофьев С.* Дневник. 1917–1933 (часть вторая). Paris: rue de la Glaciere, 2003.
5. *Прокофьева Л.* Из воспоминаний // Прокофьев С. Статьи и материалы. М., 1965.
6. *Ротенберг Е.* Искусство готической эпохи. (Система художественных видов). М., 2001.
7. *Сабинина М.* Об оперном стиле Прокофьева // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1965.

Э. Масанов

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ В СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ Ф. ЛИСТА «БИТВА ГУННОВ»

Партитура «Hunnenschlacht», завершенная в 1857 году, представляет собой интересное с различных позиций оркестровое сочинение Листа. Во-первых, это один из немногих образцов воплощения в симфоническом жанре событий «большой истории» (и в этом отношении соперничать в яркости отображения исторических коллизий может лишь партитура «Мазепы»). Обращение к произведению изобразительного искусства в качестве художественно-поэтического первоисточника, в данном случае к фреске Вильгельма Каульбаха, – редчайший пример в обширном наследии композитора. Здесь следует вспомнить симфоническую поэму «От колыбели до могилы», созданную по мотивам рисунка М. Зичи, а также фортепианные пьесы «Обручение» и «Мыслитель» из «Годов странствий», вдохновленные картиной Рафаэля и статуей Микеланджело.

И содержание, и архитектоника «Hunnenschlacht» уникальны даже для отличающегося большим своеобразием композиционных решений веймарского симфонического «цикла», включающего двенадцать поэм.

История знакомства Листа с фреской Каульбаха в середине 1850-х годов выглядит, на первый взгляд, случайной: «Княгиня (Ф. Лист говорит о К. Витгенштейн. – *Э. М.*) вернулась из своей берлинской поездки, предпринятой для ознакомления с художественными ценностями, очень довольной. Среди прочих вещей она привезла очень красивый эскиз Каульбаха „Битва гуннов“. У меня появилось большое желание написать по этому эскизу музыкальное сочинение» [10, *91*]. Между тем в замысле композитора, вдохновленного исторической тематикой, просматривается не только дань уважения таланту художника, но и отражение романтической тенденции европейского искусства, связанной, в частности, с усилением роли исторических жанров в общекультурном контексте.

В этом плане весьма примечательно высказывание В. Стасова о Каульбахе: «Он всю жизнь твердил: „Мы должны писать историю… История – это религия нашего времени“» [9, *561–562*]. Вместе с тем изменяется и трактовка исторической тематики в искусстве, что особенно заметно в сопоставлении романтизма с предыдущей эпохой. «Событие, инсценируемое в классической композиции, было легко читаемым и столь же легко наполнялось актуальными смыслами. При этом изображение возникало на холсте как бы помимо воли художника: бестрепетная поверхность не отражала авторских эмоций, условность языка осознавалась как нечто имманентно присущее самому искусству», – отмечает Г. Ельшевская [3, *102*]. По-иному выглядит позиция художника-романтика, воспринимающего историю не столько как нечто реально бывшее, сколько как утраченное. В оппозиции «прошлое – настоящее» предпочтение безоговорочно принадлежит деяниям, отделенным значительной временной дистанцией, – лишь ушедшее, минувшее мыслится как вместилище истинного бытия. Данная интерпретация порождает и особое отношение художника к историческому материалу.

Это ясно просматривается и в истории каульбаховской «Hunnenschlacht». Создававшаяся на протяжении первой половины 1850-х годов и имеющая грандиозные масштабы фреска опирается в качестве фактологического источника на средневековую летопись, повествующую об исторической битве, произошедшей в 451 году между полчищами гуннов, возглавляемыми Аттилой, и объединенным войском римлян и галлов под предводительством Теодориха Великого. Примечательно, что при личной встрече Листа и Каульбаха художник с увлечением излагал композитору именно эту версию событий [6].

В действительности же исторические события развивались не совсем так. Теодорих, основавший государство остготов и проводивший активную политику сближения с франками, вестготами, бургундами, вандалами и особенно римлянами (что и послужило поводом к возникновению исторического прозвища «Великий»), родился в 454 году, четыре года спустя после знаменитой «битвы народов» [8, *569*]. Победителем Аттилы на Каталаунских полях явился Аэций Флавий, фигура которого в исторической перспективе заметно уступает в известности и значимости Теодориху [8, *61*]. Таким

образом, произведение Каульбаха не столько протоколирует историю, сколько воссоздает ее посредством индивидуализированного культурного мифа. И это резонирует стилевым устремлениям эпохи.

«Романтическая картина сделалась сугубо авторской – и в силу выраженности индивидуальной живописной манеры, и в силу личного переживания исторических коллизий», – констатирует Г. Ельшевская [3, *102*]. Возникает настоятельная потребность в авторском комментарии происходящего, и историческая живопись романтизма ищет опоры в литературной фабуле, апеллируя к повествовательному материалу, который становится своего рода «словесной натурой».

В этих условиях многократно усиливается тяготение к воспроизведению не только «зримых» предметов или явлений, но также отношений, развертывающихся во времени и образующих событие или действие. Наиболее полно данная черта живописи проступает при выборе и воплощении такого сюжетного поворота, «через который обнаружилось бы это действие в целом, раскрылись бы его суть и его полнота» [1, *82*]. Данный момент, с одной стороны, предстает в живописном произведении в виде звена из цепи событий, по которому можно получить представление о предшествующих и последующих этапах, а с другой – репрезентирует событийный ряд в его целостности и полноте. В результате формируются предпосылки для понимания изобразительного сюжета как «событийной, действенной трактовки темы» [1, *83*]. Из этого следует, что условный живописный сюжет перекликается с сюжетом литературным.

В современном литературоведении предлагается рассматривать сюжет в виде многоуровневой системы. Высший ее уровень содержит интенции автора-демиурга (данную фигуру, находящуюся «внутри» сюжета, следует отличать от автора «биографического», принадлежащего, в первую очередь, культурно-историческому контексту). Низший уровень складывается из событийной «жизни» персонажей сюжетной канвы. А собственно сюжетная мозаика состоит из последовательности событий, являющихся основной конструктивной единицей сюжета. В итоге, общая событийная картина включает как «авторские», так и «персонажные» взаимодействия. Исходя из понимания сюжетного развертывания произведения, состоящего из последовательности событий, происходящих на различных сюжетных уровнях, литературоведение определяет сюжет как «совокупность и взаимодействие рядов событий на авторском и геройном уровнях» [2, *17*].

В музыкальном сюжете также велика роль разноуровневых взаимодействий. Музыкальные события могут принадлежать к явлениям различного масштаба, обнаруживая, в свою очередь различную степень влияния на облик как сюжетного целого, так и собственно музыкальной композиции. Следует отметить, что взаимосвязь музыкального сюжета и композиции обусловлена тем, что «в музыкальной пьесе роль носителя (сюжетной логики. – *Э. М.*) может выполнять едва ли не любой элемент музыкальной ткани, синтаксиса, композиции» [7, *63*].

В связи с этим любая музыкально-сюжетная единица воспринимается одновременно с различных позиций: как собственно музыкальная специфическая данность и как некий характер, идея, эмоция. Подобная многозначность позволяет при анализе музыкального сюжета «замещать имена героев, характеристики эмоций и идей названиями синтаксических и композиционных единиц и определениями их собственно музыкальных свойств» [7, *63*].

Совокупность разноуровневых событийных рядов отражается на структуре музыкального сюжета и приводит к образованию дополнительных конструкций («фабульных ответвлений», по терминологии И. Барсовой), что также формирует композиционный профиль произведения. Как показывают аналитические наблюдения, существенно изменять типовую композицию способны события как низшего, «персонажного», так и высшего «авторского» сюжетного уровня. Интересный образец преобразования композиционной структуры под влиянием сюжетных перипетий представляет собой «Данте-симфония» Ф. Листа[1].

Итак, в дефинициях понятия сюжета в литературе, изобразительном искусстве и музыке обнаруживаются сходные черты, что свидетельствует об актуализации общих эстетических принципов в эпоху романтизма в отношении к содержанию произведения. Этим обусловлены и взаимовлияние различных сюжетов, и возможность воздействия на композицию (в данном случае – музыкальную) инородовых сюжетов.

Рассмотрим более подробно музыкальную композицию листовской поэмы. Развернутое вступле-

[1] Подробнее об этом см. [5].

ние, состоящее из двух разделов, – пожалуй, единственная особенность формы, сближающая композиционный рельеф «Битвы гуннов» с остальными поэмами. Экспозиция, построенная на трех темах, демонстрирует в высшей степени оригинальное композиционное решение. Первая тема (8 т. до ц. 3), порученная двум фаготам, основана на интонации призывной фанфары. Я. Мильштейн и Г. Крауклис связывают ее с музыкальной характеристикой одной из противоборствующих сторон – римского войска. Вторая тема (ц. 3) базируется на характерных пунктирных фигурациях струнных, передающих ритм скачки. На ее фоне в дальнейшем возникает тема католического хорала «Crux fidelis», звучащая у тромбонов[2]. Проведением темы хорала, модулирующей из основной тональности (c-moll) в тональность доминанты (g-moll), заканчивается первый раздел экспозиции. Последующее развертывание композиции, вместо ожидаемой побочной партии, возвращает к тематизму первого раздела, однако в ином тональном оформлении – тоника заменена доминантой, а модулирующая тема хорала устремлена к основной тональности. Таким образом, в экспозиции симфонической поэмы наблюдается согласование нескольких композиционных принципов. Контрастирование различных тем, обнаруживающих интонационное единство (производный контраст по Л. Мазелю), позволяет говорить о сохранении некоторых черт сонатной логики. Однако расположение и направленность больших модуляций образует тонико-доминантовую (с возвратным ходом) вариационно-строфическую структуру, типичную для эпохи барокко.

Такое композиционное расположение материала устраняет характерную для классического сонатного allegro оппозицию тем-персонажей и тем самым видоизменяет завязку сюжетной интриги. Вместо четко отграниченной, почти портретной характеристики основных действующих лиц перед нами – деперсонифицированные образы с определяющей тенденцией к внутренней однородности.

Разработка (от ц. 4) состоит из нескольких крупных разделов. Первый включает развитие фанфарной темы, а также интонаций «темы скачки» и материала вступления. Весьма показательно, что различные интонации, которые исследователи творчества Листа традиционно связывают с характеристиками враждебных друг другу сил, не образуют конфликтных взаимодействий, более того, дополняя друг друга, они создают общее интонационно-пластическое поле.

Новый композиционный раздел сохраняет сюжетную ситуацию, представленную в экспозиции. И лишь во втором разделе разработки соотношение сил существенно изменяется (Г. Крауклис обозначает его как «кульминацию-эпизод», ц. 9). Здесь происходит расслоение сюжетного материала и формирование самостоятельных контрастных друг другу образов. Один из них представлен на композиционном уровне мажорным вариантом фанфарной темы (оркестровое *tutti*), другая – звучанием хорала «Crux fidelis». Противостояние сюжетных сил подчеркнуто и появлением нового тембра (впервые в партитуру вводится орган). Из этого следует, что лишь на достаточно позднем этапе сюжетного и композиционного развития появляются интонационные варианты, при участии которых возможно построение интриги, основанной на конфликтном взаимодействии контрастных образных сфер – более традиционное решение. Однако под влиянием живописного сюжета в сюжете музыкальном события развиваются по иному пути. «Личное переживание исторических коллизий», определяющее характер фрески Каульбаха, связано в симфонической поэме с появлением особого «авторского» сюжетного уровня, обобщающего внешнедейственные коллизии предыдущих этапов развития и переводящего музыкальное повествование в сферу созерцательного комментария происходящего. На композиционном уровне это выделено благодаря введению новой темы (ц. 11, т. 7), опирающейся на сдержанные интонации хорала, но в то же время имеющей более плавный, закругленный мелодический рельеф, подчеркнутый теплым тембром струнных. Сохранена и тональность Es-dur, установившаяся в предыдущем кульминационном разделе (генеральный поворот к мажору закрепляется в следующих разделах композиции). «Обаятельная в своем благородстве, напевная и спокойная», эта тема выполняет функции лирического центра всей композиции [4, *121*].

Введение флейты-solo выявляет монологическую природу лирической темы, сближая ее со многими высказываниями «от первого лица», типичными для симфоний Листа.

Реприза (ц. 13), как и предыдущие разделы, отличается значительной степенью индивидуализации. Трехчастность ее общей структуры складывается

[2] Г. Крауклис условно относит этот раздел к зоне побочной партии, однако большая модуляция происходит позднее, лишь при завершении темы (подробнее об этом см. [4, *119*]).

из торжественного проведения темы хорала у духовых, сопровождаемой мажорными «победными» фанфарами (при этом устанавливается основной тональный центр – C), из звучащей в скерцозном движении, ритмически преобразованной лирической темы (Stretto) и, наконец, из возвращения в оркестровом tutti «Crux fidelis». В этом и заключена динамизация репризного раздела формы.

Такое композиционное строение обусловлено кардинальным сюжетным сдвигом в предыдущем разделе. После обобщающего «авторского слова» наметившееся ранее противостояние двух образных сфер, представленных контрастными темами, не получает продолжения, и развитие событий вступает в завершающую фазу. Следует признать, что ответвление новой «авторской» линии в музыкальном сюжете является непосредственной причиной подобного композиционного решения, так как исключение данного раздела (подразумевается третий раздел разработки – лирический центр, тихая смысловая кульминация целого) потребовало бы продолжения конфликтно-событийной цепи с участием сформировавшихся контрастных сил.

В итоге, нетрадиционное для сонатной формы решение имеет каждый из этапов композиции. Модификация экспозиционного раздела, в частности, привнесение черт барочных форм, призвана максимально сгладить на начальном этапе развития межтематический контраст. Эту же цель преследует и объединение различных тем в одну партию-раздел. Тональная замкнутость и статичность экспозиции компенсируется интенсивными мотивными и модуляционными процессами в первом разделе разработки. Однако и здесь контраст тем переведен в иную плоскость: взаимодействуют различные виды фанфар и моторно-динамического движения («картина битвы»). Во втором разделе разработки контраст батальной фанфары и темы хорала достигает степени открытого противостояния, решаемого в духе характерной для Листа антитезы. Эта оппозиция *витального* созидания и *духовного* совершенствования, в свою очередь опирающаяся на традицию противопоставления vita activa и vita contemplativa – деятельной, или активной жизни, и существования, имеющего своей целью «очищение души» и отрешение от мирских впечатлений, о чем известно из учения отцов католической церкви.

Подобная интерпретация проясняет, почему в репризном разделе противостояние тем героических уступает место теме хорала, отодвигающей иные интонационно-тематические структуры на второй план. В результате, музыкальный сюжет симфонической поэмы «Битва гуннов» заключен в постепенном росте определенной сюжетной силы.

Однако без рассмотрения изобразительного сюжета фрески Каульбаха остается необъясненным введение в «батальный» сюжет христианского мотива. Работа Каульбаха включает, помимо впечатляющего по своей эмоциональной силе изображения воюющих сторон, также и символический план – сражающихся призраков (согласно средневековой легенде, павшие в этой битве продолжали борьбу и в ином мире). Лист предполагал «создать „Битву гуннов“ наподобие своей более ранней симфонической поэмы „Мазепа“» [6, *4*]. Согласно намерениям композитора, в начале и в конце партитуры должны были звучать длительные pianissimo [6, *4*]. Однако по мере работы над партитурой переосмысливается исходный сюжет, и на его основе возникает иной, включающий хорал в качестве ключевого мотива. Поэтому в высшей степени знаменательны и вместе с тем символичны слова Листа, произнесенные им в 1877 году, спустя двадцать лет после создания поэмы: «Ради гимна „Crux fidelis“ я, в сущности, написал „Битву гуннов“» [6, *5*].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ванслов В.* О сюжете в живописи // Советское искусствознание – 1973. М., 1974.
2. *Егоров Б., Зарецкий В., Гушанская Е., Таборисская Е., Шейнгольд А.* Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. Рига, 1978.
3. *Ельшевская Г.* Пространство истории в пространстве картины // Вопросы искусствознания. 1993. [1] 4.
4. *Крауклис Г.* Симфонические поэмы Ф. Листа. М., 1974.
5. *Масанов Э.* Сюжет и композиция в симфонической музыке Ференца Листа (на примере Симфонии к «Божественной комедии» Данте) // От фольклора до джаза: Сб. науч. статей. Ростов н/Д, 2002.
6. *Мильштейн Я.* [Предисловие] // Лист Ф. Битва гуннов. Партитура. М., 1971.
7. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
8. Словарь античности / Пер. с нем. М., 1994.
9. *Стасов В.* Избранные сочинения. В 3 т. Т. 3. М., 1952.
10. *Ханкиш Я.* Если бы Лист вел дневник… Будапешт, 1965.

О. Кушнир

КАКАЯ МУЗЫКА ДОЛЖНА ЗВУЧАТЬ В ХРАМЕ?
(Размышляя над книгами В. Мартынова)

Почему мы задаемся сегодня вопросом, какая музыка должна звучать в храме? Сейчас в обществе ощущается потребность в возрождении всего, что связано с религией, в восстановлении религии заинтересовано и государство. Как никогда этот вопрос является актуальным. Но только ли в наше время возникла потребность в ответе на него?

Музыка и религия связаны между собою издревле. Эстетическая и эмоциональная стороны искусства звуков нашли выражение почти во всех вероучениях. Так и в Христианстве: с первых веков его существования церковное пение является неотъемлемой частью богослужения. Много сделавший для церковного пения святитель Иоанн Златоуст восторженно и в то же время благоговейно отзывался о богослужебных песнопениях: «…Ничто так не окрыляет душу, не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать все житейское, как стройно составленная божественная песнь»[1] (цит. по [10, *3*]). Однако, став элементом культа, музыка часто давала повод для возникновения дискуссий между разными заинтересованными сторонами: отцами церкви, церковными властями, прихожанами и, собственно, исполняющим ее клиром.

В Русской Православной Церкви споры вокруг богослужебного пения, возникавшие, как и в других христианских конфессиях также неоднократно, не утихают и до настоящего времени. Первые, и наиболее радикальные, реформы, изменившие церковное пение и вызвавшие волну протеста, были введены патриархом Никоном. Подчиняясь его указам, знаменный распев, путевое и демественное пение, бытовавшие до второй половины XVII века, стали заменяться партесным пением. Настоящее постановление породило бурю негодования и явилось одной из причин раскола. Партесное пение будущие старообрядцы напрямую связывали с католической музыкой, а последнюю приравнивали к творчеству скоморохов. Один из лидеров раскола подъяк Федор Трофимов недвусмысленно отзывался о партесном пении: «А те их терерки допряма ведомо, что римскаго костела, ко арганом приплясные стихи, или вместо домры и гутков наигрыши» [18, *163*]. Известный современный культуролог и искусствовед В. Бычков в произошедших реформах видит последующую смену отношения к музыке. Он отмечает, что со второй половине XVII века люди начинают обращать внимание на эстетическую сторону музыки. Они рассуждают и дискутируют о связанных с ней проблемах. «Вокруг протекавших в ней (музыке. – *О. К.*) процессов развернулась оживленная полемика, приведшая к возникновению русской теории и философии музыки, или музыкальной эстетики…» [5, *176*].

Начиная с XVIII века появляются первые композиторские произведения, предназначенные для звучания в храме[2]. Их авторы – В. Титов, Н. Бавыкин, С. Беляев, Н. Калашников, Ф. Редриков и многие другие. Всплеск композиторского интереса к музыке с уставными текстами пришелся на вторую половину XVIII века. Тогда хоровое церковное пение испытало значительное влияние итальянской музыкальной культуры. Часто музыку для Русской Православной Церкви пишут иностранные авторы, когда-то сочинявшие произведения, звучавшие в католических соборах: Б. Галуппи, Д. Сарти. Распространенным явлением становится перекладывание известных оперных отрывков на уставные тексты и исполнение их в церкви [16, *80*].

В XIX века дебаты о стилистике церковной музыки обрели официальный статус. Они велись между двумя учреждениями. С одной стороны, это Придворная певческая капелла, с другой – святейший Синод. Первые обучали регентов и являлись монопольной организацией, издающей богослужебные книги, в которых преимущество отдавалось сочинениям в «итальянском» стиле и гармонизациям знаменного распева по типу немецкого хорала [16, *80*]. Вторые представляли духовную власть, которая издавала указы и стремилась побу-

[1] Великий гимнограф организовал «настоящий хор под управлением придворного музыканта, принимавший участие в литургиях и всенощных бдениях» [15, *45*].

[2] Напомним, что творчество в рамках богослужебного певческого канона было анонимным. Лишь в конце XVI–XVII веков появились авторские распевы (но не композиторские сочинения!) таких распевщиков, как Варлаам и Савва Роговы, игум. Маркелл (Безбородый), Стефан Голыш, Иван Шайдур, свящ. Феодор Христианин, крестовый дьяк Иван Нос и других [11, *602*].

дить регентов обращаться к уставному пению (знаменному распеву, системе осмогласия) и, отчасти, партесному стилю. Обе организации действовали одновременно, и так как их требования были противоположны, то закрепить ту или иную стилистическую направленность на практике им так и не удалось.

В 80–90-е годы XX века в связи с официальным разрешением религии в России и новой волной интереса к церковной культуре как никогда стали актуальными вопросы о культовом искусстве, поставленные еще до революции. Многих творческих личностей привлекает храмовое искусство, и они создают произведения на духовную тематику. Для большинства из них это не было веянием моды, а скорее желанием вернуть утраченные ценности, найти нравственную опору в религии, ее ортодоксальных духовных постулатах, произведениях культа. В течение двух последних десятилетий прошлого века русские композиторы нередко обращаются к уставным и духовным текстам. Они создают очень разные опусы: от стилизации под знаменный распев до сочинений, с использованием самой современной техники. Церковная музыка, звучащая на приходах, также представляет собою пеструю картину: партесное пение, произведения итальянских и русских композиторов XVIII века, реже – музыка конца XIX – начала XX веков, знаменный распев, который существует преимущественно в монастырях.

Религиозный ренессанс последних десятилетий обострил вопросы стилистики музыки, предназначенной для богослужения в церкви. Люди, пришедшие в церковь после многих лет пропаганды безверия, остро воспринимали все то, что заметно в богослужении с первого взгляда: убранство храма, церковное пение, облачение священнослужителей, их поведение, голос, внешние данные и т. д. Из уст вновь пришедших в церковь можно услышать и такое: «Вы пойдите в храм, там сейчас поют лучше, чем в театре, и к тому же бесплатно!» Отметим, что подобное – развлекательное восприятие церковного пения свойственно не только нашим современникам. Оно бытовало и среди людей, живших в XVIII–XIX веках, приходивших в храм, как в оперу или на концерт. Вспомним письмо П. И. Чайковского к ректору Киевской духовной академии: «Когда я выходил из храма Божия, гонимый оттуда оскорбившими слух и дух мой музыкальными шутками, ловко исполненными хором Братского монастыря, вместе со мной суетливо выходила из церкви и целая толпа людей, судя по внешности, образованных, принадлежащих к высшим сословиям… Из их слов я понял, что это были господа, пришедшие в церковь не для молитвы, а для потехи. Они были довольны концертом и очень хвалили певчих и регента. Видно было, что только ради концерта они и пришли, и как только кончился он, их потянуло из церкви. Они именно публика – не молиться они приходили, а для того, чтобы весело провести полчаса времени» (цит. по [20, *101–102*]).

Негодование Чайковского понятно и нашим современникам, среди высказываний которых можно встретить следующее: «…Для удовлетворения потребности в „красоте“ надо ходить на концерты, а не в церковь. Богослужебное пение – это, прежде всего, аскетическая дисциплина» (цит. по [3, *194*]). Приведенное мнение принадлежит известному знатоку и ценителю древнерусского богослужебного пения Владимиру Мартынову. В исследованиях о церковном искусстве, пении, воплощении текста в богослужебных песнопениях нам не раз приходилось встречать ссылки на В. Мартынова как человека, ратующего за возвращение традиций, за должное обращение с текстом и верное понимание смысла церковной музыки. Подобное отношение к нему не удивительно, особенно если, представляя личность этого музыканта и мыслителя, мы напомним некоторые факты его биографии.

Владимир Мартынов родился в 1946 году в Москве. Отец композитора – авторитетный музыковед И. И. Мартынов. В 1970 году В. Мартынов закончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского по классу композиции у Н. Сидельникова, и в 1971 году, по классу фортепиано у М. Межлумова. Зарекомендовав себя с первых лет творческой деятельности как яркий авангардный композитор, привыкший удивлять публику нестандартными решениями в своих сочинениях, в конце 70-х годов он неожиданно отходит от композиторской, авторской деятельности, меняет сферу своих интересов и облик жизни в целом. С 1978 по 1984 годы В. Мартынов живет в монастыре Троице-Сергиевой лавры, поет на клиросе. В последующие годы он преподает в регентской школе Духовной академии, изучает историю церковного пения, интересуется древнерусскими нотациями, знакомится с ведущими медиевистами. Одним из итогов кропотливого и многолетнего неуклонного труда становятся расшифрованные им знаменная литургия (XVI в.) и строчная литургия (XVII в.). В Академии Сергиева Посада появляется

кружок любителей знаменного пения, в котором В. Мартынов принимает весьма деятельное участие. В 1983 году владыка Питирим благословляет в жизнь собранный композитором ансамбль древнерусского пения (ныне известный как мужской хор «Древнерусский распев», руководитель А. Гринденко). Посвящая часть своего времени изучению, пропаганде и реконструкции церковного пения, В. Мартынов не прекращает и композиторской деятельности. Начиная с 80-х годов, он пишет много литургической музыки, которая имела практику исполнения в церкви. Самые масштабные опусы в его творческом наследии – это тоже духовная музыка, но не предназначенная для службы[3]. С 90-х годов в свет выходят также и литературные труды В. Мартынова, сосредоточенные вокруг вопросов о богослужебном пении и культе: «История богослужебного пения» (1994), «Пение, игра и молитва в русской богослужебной певческой системе» (1997), «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси» (2000). Мы назвали лишь книги В. Мартынова. Он к тому же и автор многих статей на данную тему [12; 14; 15; 17]. Попробуем осмыслить взгляды столь авторитетного музыканта, найти ответы на интересующие нас вопросы в его трудах.

В своих книгах и статьях В. Мартынов предстает человеком широкой эрудиции, глубоко знающим историю богослужебного пения. Труды этого мыслителя не просто привлекают обилием приведенных фактов, они выделяются из общего ряда музыкально-исторических исследований своей индивидуальной концепцией. В. Мартынов обсуждает и оценивает церковную музыку с опорой на категории и понятия традиционные для богословской литературы. Под таким углом зрения в «Истории богослужебного пения» композитор освещает развитие каждого значительного исторического этапа церковных песнопений Христианства, постепенное преобразование и изменение культовой музыки, смену отношения к храмовой музыке со времен Ветхого завета и до наших дней. Он сопоставляет: музыкально-философскую систему античного мира, «духовно-конструктивную» основу византийской певческой системы, особенности григорианского пения и его преобразований с XI–XII веков, и, конечно, древнерусское богослужебное пение. Основательно изучив все эти системы, В. Мартынов приходит к выводу: «Древнерусская система, есть система ангельского небесного языка, в противоположность западной музыкальной системе (автор имеет ввиду композиторскую музыку для католической церкви, начиная с XII века – *О. К.*), которая есть система языка земного и человеческого» [11, *212–213*]. Позиция В. Мартынова отражает взгляды участников раскола, которые мы приводили выше.

В. Мартынов обосновывает мысль об ангельском пении, объяснением сущности составляющих его элементов. Автор подчеркивает, что сам материал диктует свои законы [16, *111*]. Он сравнивает разные мелодические структуры с материалом, из которого может «изготавливаться» произведение искусства. Композитор проводит аналогию со скульптурой, где, как и в музыке, материал, обусловливает возможности создаваемого произведения и является фактором, определяющим его содержание и качество. В осмогласии, предназначенном только для богослужения и подобном «пению ангелов», звук, по утверждению В. Мартынова, не является строительной единицей, так как он – «проводник телесного начала, и он не может совмещаться с бестелесностью ангелов» [16, *109*]. Материалом, составляющим содержание знаменного распева, сравниваемого с небесным пением, является не звук, а тонема[4], «которая обозначает не какой-то конкретный звук, а переход с одного звуковысотного уровня на другой или постоянное пребывание на одном и том же уровне» [16, *109*]. Обладая текучестью и «бестелесностью» тонема является фактором переводящим «…сознание из сферы земного и временного в сферу небесного и вечного» [16, *111*]. Но ведь и устоявшиеся веками интонации, закрепленные за определенными словами, смыслом и символическая передача их содержания через звук, то есть посредством «тонового напряжения» представляют собой ни что иное, как тонемы. В целом это свойственно интонационной природе музыки, которую подробно исследовал в своей книге «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьев [2]. К термину тонема обращается не только В. Мартынов. Одна из ведущих медиевистов – Г. Пожидаева в своих работах обозначает им

[3] «Апокалипсис» (1991), «Плач Иеремии» (1992), «Magnifikat quinti toni» (1994), Stabat Mater (1994), Реквием (1995), Литании Богородице(1998), «Игра ангелов и людей» (2000) и другие сочинения.

[4] Термин «тонема» заимствован В. Мартыновым из статьи Б. Карастоянова «К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева» (цит. по [14, *109*]). Им также широко пользуется известный музыковед, исследователь древнерусской музыки – Г. Пожидаева [22, *143*].

мельчайшую интонационно-ритмическую единицу знаменного напева [22, *143*].

Если продолжить размышления В. Мартынова, то можно предположить, что не случайно и запись тонемы особенная. Как известно, знаменный распев записывался крюками вплоть до XVII века. Крюк является письменной фиксацией тонемы. Напомним, что лишь в конце XVI века музыкальные деятели, работавшие при Церкви в Западной Украине и Западной Белоруссии стали использовать пятилинейную нотацию, откуда она впоследствии распространилась по Руси [9, *603*]. Против введения нового нотного письма выступали многие видные музыкальные деятели того времени, например, Иван Шайдур и Александр Мезенец известные тем, что усовершенствовали нотацию древнерусской музыки. Последний явился «справщиком» подготовляемых к печати обиходных книг со знаменным распевом. А. Мезенец считал, что запись «многосверноличным знаменем» глубже передает смысл русских песнопений, чем ноты» [4, *177*]. Каждый певческий знак представляет собой символ «труд по их разъяснению был подобен «боговдохновенному философствованию» [4, *179*]. Таким образом, крюк, обозначающий тонему, является единым с ней целым, и представляет певческую интонацию.

Важно отметить, что происхождение записи невмами (невма отчасти родственница крюка), ведется от движения рук, которые переводили язык звуков в зримо ощутимый язык жестов. «От языка жестов ведет свое начало древнейшая нотозапись Запада – невмы, задающая направление и величину мелодических ходов. При зрительно-образном представлении мелодии сразу же становилось очевидным содержание музыки. Спокойные и размеренные движения показывали, что душа исполнена Божественной Красотой…» [5, *89*].

В отличие от богослужебного пения, в музыке, написанной композитором, основу составляет звук, который имеет точную высоту и в темперированном строе, и на линейке нотного стана. Композитор, обращающийся к уставному тексту, показывает свое отношение и собственные мысли в звуках, то есть, он передает субъективное понимание религии. При написании произведения он не ставит перед собой задачи сконцентрировать мысли верующего на богослужебном тексте. Соответственно, композиторское произведение может только погрузить молящегося в мистическое настроение (не более!). Распевщик, по мнению В. Мартынова, есть проводник Божественного Порядка, а композитор порядка самопроизвольного; творчество распевщика есть творчество соборное, а творчество композитора – творчество индивидуальное, личное. Недаром первые образцы композиторского творчества на Руси в XVIII веке носили название «произвола» [9, *184*]. Различие между музыкой и богослужебным пением в том, что богослужебное пение призывает верующего пребывать с Богом, вместе с остальными прихожанами в едином молитвенном порыве, то есть служит для вовлечения верующего в усердную молитву. А музыка создана для наслаждения.

Сама эстетическая природа музыки отлична от сущности богослужебного пения. И так думает не только В. Мартынов. Еще автор трактата конца XVII века «De musica narratio» – Юрий Крижанич говорил о музыке следующее: «Это искусно произведенные звуки, способные доставить наслаждение… Она усыпляет разум, и человек под ее влиянием забывает о серьезных делах» (цит. по [4, *190*]). Так хорватский музыковед, сосланный в ссылку в Сибирь, отзывается о светской музыке. Кроме того, в этом трактате Ю. Крижанич высказывает свое оригинальное мнение о том, что музыка, звучащая в церкви (любой христианской конфессии) должна оставаться такой, какой существовала всегда, если же к музыке вообще не обращались, то и не стоит вводить ее в богослужение [5, *192–193*].

Церковные музыкальные реформы, проведенные в России в XVII веке, нарушили незыблемость, неприкосновенность канона церковного пения. Изменения в богослужебном пении, как в те далекие годы, так и в наши дни, стали зеркалом, отразившим духовную жизнь общества. Это является одним из выводов книги В. Мартынова «Пение, игра и молитва в русской богослужебной певческой системе». Автор посвящает целую главу учению о трех типах молитвы преподобного Симеона Нового Богослова и рассуждениям Дионисия Ареопагита о трех типах движения души, соответствующим типам молитвы [27, 7]. В. Мартынов говорит о влиянии типа молитвы на восприятие человеком мира и впоследствии на понимание того или иного вида богослужебного пения. Такой вывод он делает, опираясь на один из важнейших постулатов церковной доктрины о трехсоставности человека. По учению восточной церкви, молитва приближает самую важную часть человека – его дух – к Богу.

Тело бездейственно без души, дух стремится к обожению – стяжанию Божественного Порядка. «Образ Божий отцы Церкви усматривают по преимуществу в бессмертной части природы человека, а именно в душе. И богообразность души они видели, прежде всего, в ее трехчастном составе (душа, ум, слово)… Ум, или дух, если исходить из трехсоставности человека (дух, душа и тело), является органом богообщения» [26, *5*]. М. Дворецкая, работающая в области православной педагогики и психологии, так говорит о духе: «Дух есть сосредоточие, живая сердцевина человека, истинный центр (реальное„я“), основа индивидуальности человека, его метафизическое ядро» [6, *37*]. Любые изменения молитвы человека, обращенной к Господу, ведут за собой изменения в «сердцевине» человека, в состоянии его сознания, в представлении о времени и пространстве. С опорой на триединство В. Мартынов выстраивает систему взаимозависимых составляющих:

- три вида молитвы;
- три типа движения души;
- три категории структуры сознания;
- три понятия пространственно-временных представлений.

Практика церковной жизни человека, отношение к Богу, степень его познания влияет на то, какого стиля церковное пение он может воспринимать во время службы. «Богослужебное пение, называемое святыми отцами «поющим богословием» и представляющее собою лишь элемент или момент в общей жизни церкви, просто-напросто не может быть правильно осмысленно вне этой жизни» [12, *9*]. В. Мартынов подчеркивает, что только человек монашествующий, совершающий аскетический подвиг, уподобляется ангелам. Чин монашеской жизни почитают ангельским чином. «Ангельский чин жизни порождает ангелоподобное пение» [12, *10–11*]. Праведный образ жизни – это условие связи человека с Богом. Приблизиться к Нему человек может только через молитву. В зависимости от первого, второго или третьего вида из перечисленных возможны те или другие виды богослужебного пения (осмогласие, принципы многораспевности или концерт) и соответствующее им, отношение к уставному тексту.

В. Мартынов сопоставляет культурную ситуацию в современной России и ту, в которой возможно существование знаменного пения. Он объясняет, почему в наше время человеку сложно вести аскетический образ жизни и какому пению более соответствует его жизнь. В. Мартынов сравнивает знаменное пение и духовный концерт. Первое, как отмечалось выше, может быть понято человеком только при аскетическом образе жизни, концерт же близок к жизни мирской. Композитор обращает внимание на то, что в выборе стиля церковной музыки показано и противопоставление двух сторон истории человечества – истории, движущейся к Богу и аскетическим подвигам, и истории, развивающейся «как хоровой концерт, состоящий из нескольких или многих контрастных по характеру частей» [11, *200*]. Далее автор конкретизирует выдвигаемое положение: «Как хоровой концерт может рассматриваться вся история человечества с ее разными периодами, и каждый отдельно взятый отрезок жизни человека с его метаниями разнообразных чувств тоже концерт» [там же].

В докладе, прочитанном на научных чтениях «Музыкальная культура православного мира», В. Мартынов размышляет не только о пении, но и о разных формах бытия. Знаменный распев, григорианика, по его мнению, возникли в бытие, названное композитором Откровение. А современный человек живет в эпоху Нового времени, для которой естественны идеи прогресса и поступательного движения истории. По утверждению В. Мартынова, бытие, познаваемое как Откровение, невозможно для нашего времени, несмотря на то, что многие к нему стремятся: «Бытие открывающееся как Откровение… настолько обжигающе, настолько страшно, фактически оно мало кем выносимо… Вот, что можно сказать о церковном пении: знаменный распев или григорианика, они не употребляются не потому что они не совершенны, а потому, что человек не выносит той пламенности, которая в них заключена» (см. Приложение).

Почему человек XX века не выдерживает состояния пламенности, не может ее достичь? В своей третьей книге «Культура, иконосфера, богослужебное пение Московской Руси» В. Мартынов предлагает новое определение[5], характеризуя современного человека. Композитор называет его «человеком заблудившимся». Главный итог книги автор определяет так: «Целью... являлось определение местонахождения человека в этом мире с помощью древнерусского богослужебного пения» [13, *217*].

---

[5] Подобно тому, как А. Камю называет человека – «человеком бунтующим», а Й. Хейзинга дает определение «человек играющий».

Спасти «человека заблудившегося» может богослужебный чин в его первородном виде: «Древнерусское богослужебное пение должно выполнять роль Вергилия, выводящего наше сознание, как заблудившегося Данте, из состояния ослепления к узрению истины» [13, *201*]. Именно в этом В. Мартынов видит смысл возрождения богослужебного пения. Он утверждает, что иконостас и чин распева воплощают, в конечном итоге, общую идею молитвенного предстояния перед Богом.

Попробуем сделать некоторые выводы. В целом, по отношению к богослужебному пению XX – начала XXI веков почти окончательно утеряно такое понятие, как канон. Если иконописный канон, по сути, сохранился, то богослужебная певческая система сильно изменена, это относится и к форме ее фиксации (смена крюковой записи на пятилинейную нотацию), и к мелодизму, и к хоровой фактуре, и к манере исполнения, и, отчасти, к трактовке текста, вплоть до сокращения последнего. Все модифицировалось вслед за изменениями в духовной жизни русских людей. «Церковное… искусство, обращенное к духовному опыту, также развивалось и воплощало его в обновленных формах» [3, *518*].

Мы считаем, что реформы, после которых стали возможными изменения в богослужебном пении, привели к тому, что утерялась тонкая духовная грань между эстетическим и духовно-этическим. Грань между ними подвижна, она может легко нарушаться. В наше время молитвенное предстояние перед Богом почти не свойственно «мирскому» человеку, и В. Мартынов остро ощущает этот духовный вакуум. Отсюда у него и появляется определение «человек заблудившийся». У большинства современных верующих людей нарушена значимость духовного смысла религии, такой ход истории отцы Церкви на заре Христианства даже не предполагали. В своих высказываниях о пении в храме они обращали внимание и на эстетическую сторону музыки. Подчеркивая приятность молитвенного пения, святитель Иоанн Златоуст, прежде всего, заботится о молитвенном состоянии человека. Верующий во время любого своего действия должен исполнять псалмы: «Природа наша так услаждается песнями и стройными напевами и имеет к ним такую склонность, что и грудные дети, когда плачут и бывают неспокойны, усыпляются ими… душа наша имеет склонность к этому роду наслаждения, то дабы злые духи введением развратных песен не испортили всего, Бог установил псалмы, от которых и удовольствие и польза» [8, *3–4*].

Не только В. Мартынову присуще стремление вернуть знаменное пение в храм. Созвучными его позиции, по нашему мнению, являются и действия Святейшего Синода в XIX веке, и деятельность таких личностей, как прот. И. Вознесенский, прот. Д. Разумовский, и взгляды представителя серебряного века русской поэзии, старообрядца М. Кузмина: «Прежде всего, надо установить: могут ли и должны ли церковный обряд и все, что относится к внешнему благочинию и стройности (как, например, пение, иконопись, архитектура), оставаться неизменными… как символ неизменности и вечности церкви, или же должны видоизменяться… Мне кажется, что обряд должен быть непоколебим, как это было до середины XVII века…» (цит. по [28, *146*]).

Представим ненадолго повсеместный запрет многоголосия и введение в обиход только знаменного пения. Сможет ли современный «заблудившийся» человек воспринимать знаменное пение, не перестанет ли он вообще приходить в храм? Известный музыковед М. Рахманова, работающая в области духовной музыки, высказывает такое мнение об облике музыки, которая должна звучать во время службы в церкви: «…В наши дни самые чуткие из представителей духовенства, лучшие церковные хоры и в России, и в Русской Православной Церкви за рубежом, чем далее, тем более, склоняются именно к этой точке зрения: в храме должны звучать преимущественно уставные распевы в стильных гармонизациях (чистый унисон, к сожалению, слишком труден для восприятия современного человека), а «концертному» пению место, главным образом, в духовных концертах» (цит. по [28, *146*]).

В понятие «концертное пение» входят не только сочинения композиторов конца XIX – начала XX века, но и огромный пласт духовной музыки, сочиненной в конце XX века. Все художники, создающие музыкальные сочинения на духовные тексты хотя бы раз, но задумываются о возможности их исполнения в храме. И. Степанова, музыковед – исследователь, работающая и в области современной духовной музыки, в своей статье: «Полемические заметки о русской духовной музыке» отмечает: «Музыка, звучащая в храме, не удовлетворяет их (музыкантов-профессионалов. – *О. К.*) как не соответствующая современному пониманию веры. Некоторые ссылаются, кстати, на опыт Русской Православной Церкви в Англии, совсем не ставящей композиторам ограничений, и где реально

поют чуть ли не додекафонию, не вызывая при этом никакого возмущения прихожан» (цит. по [28, *147*]). На наш взгляд, Церковь – ортодоксальный институт, все, что относится к каноническому обряду, не может претерпевать изменения. Потому что ***невозможно ответить и на требования, и на эстетические вкусы всех верующих. Организация службы не должна приспосабливаться к взглядам отдельного частного лица***. Встает вопрос, а нужно ли быть столь гибкими к разным и многочисленным мнениям? Верующие – люди разного уровня знаний о Боге, читающие разную богословскую литературу (или не читающие ее вовсе), разного социального статуса – отличаются в своем видении религии, предметов культа, да и собственно музыки, которая должна звучать в храме. Одни могут понимать знаменное пение, другие могут его слышать, третьи считают его скучным, а четвертые даже не догадываются о том, что вообще оно существует и можно задумываться о подобных вопросах.

Современный верующий человек, находясь на богослужении, как нам кажется, еще способен, подобно первым христианам, слиться в едином молитвенном порыве, обращенном к Богу. Но далеко не каждый ставит это целью своего пребывания в храме. Скорее он ценит свою индивидуальность и индивидуальное собственное понимание веры. Далеко не все согласны с тем, что нужно молиться одинаково, например, на богослужении, да и вообще не понимают, зачем молиться в храме, ведь это можно сделать и дома. Отсюда и отношение некоторых композиторов к собственным произведениям, создаваемым на канонические тексты. Например, можно встретить мнение композиторов о том, что им не нужно, чтобы их музыка звучала в храме: «Я имею право молиться в своем храме», – говорит Н. Сидельников о своем «Литургическом концерте» (цит. по [28, *148*]).

В. Мартынов не считает возможным исполнение своих сочинений в храме, потому что относится к ним как к музыке, которая не является богослужебным пением. Хотя его литургические произведения на уставные тексты по объему, исполнительскому составу и правильной трактовке текста могли бы бытовать в Церкви. Вот одно из высказываний самого автора о его желании сочинять музыку на сакральные тексты: «В древнем мире, в эпоху раннего Христианства, в традиционных культурах музыка была средством, помогающим установить гармонию между космосом и человеком. Я стараюсь вернуть ей прежнее значение» [18, *3*]. Весной 2001 года в Москве состоялась премьера одного из самых больших духовных произведений В. Мартынова, не предназначенных для богослужения – «Апокалипсиса» (продолжительностью 110 минут!). Среди зрителей спектакля был о. Антоний (Ильин), который поделился своими впечатлениями об услышанной музыке в беседе с Е. Орловой: «Вещь получилась в хорошем смысле литургическая. Она пронизана подлинным молитвенным настроением» [20, *21*].

Высказываются и точки зрения о том, что в богослужебном обряде возможны или даже нужны изменения. Так, например, А. Рогов, которого можно отнести к знатокам русской православной культуры[6], считает возможным сокращение богослужебных текстов для приходских храмов, а в монастыре пусть звучит полная служба. Он обосновывает свою мысль тем, что многие с большим трудом выстаивают богослужение целиком. «…Когда человек стоит три часа, доходит до одури и уже почти ничего не понимает, но он счастлив, что отстоял – ужасное, чудовищное, мерзкое слово: отстоял службу» [24, *43*]. А. Рогов сетует и на то, что церковное каноническое искусство не свободно: «…Храм сделали безнадежным для творчества» [там же]. В интервью А. Рогов вступает в полемику с В. Мартыновым. Он говорит о консервативности взглядов последнего, отстаивает звучание в храме «хорошей» музыки, например, «Всенощного бдения» С. Рахманинова. «Если в Церкви звучит хорошая музыка, то она умножает общую духовную красоту» [24, *46*].

Попытка В. Мартынова вернуть древнерусское богослужебное пение в храм, по отношению к бытующей в нем музыке, оказалась реформаторской. Он один из первых, кто поднял глобальную проблему: возрождения и бытования в храме древнерусского пения, а не его временной реставрации. Композитор посвятил проблемам богослужебного пения много книг и статей, объясняя в своих работах, прежде всего, глубокий смысл предназначения церковного пения, то, что оно является – аскетической дисциплиной! Зачастую, взгляды В. Мартынова поддерживало меньшинство. Высказывая свое мнение, он не побоялся стать камнем преткновения для многих деятелей культуры. Результат его трудов возможно и не будет заметен сразу, потребуются многие десятилетия…

---

[6] Он является соавтором книги «Музыкальная эстетика России XI–XVII веков» [23].

Пока очевидно, что для многих привычнее и ближе молиться, слушая уже прижившуюся в храме музыку. Корни нежелания углубить смысл богослужения, вернуть религии прежнее значение в постижении смысла жизни происходят из общего, достаточно поверхностного отношения к Церкви, Богу и понимания основополагающих догматов веры. Сложившиеся веками моральные устои русского общества в последнее время заменены ложными представлениями о чести и должном поведении человека. Уже не актуальна поговорка «береги честь смолоду, а рубаху снову». Сопротивляясь общему течению изменения моральных ценностей, В. Мартынов говорит о том, что для его современника – человека заблудившегося ариадниной нитью может стать, отчасти, и знаменное пение. «Нужна не реставрационная идеология „спасения ценностей", скомпрометировавшая себя и не спасающая, как кажется, ничего, а тихая и твердая верность в конкретном выборе…» [1, *13*]. Эти замечательные слова принадлежат глубокому знатоку искусства и истории, ревнителю ценностей русской культуры С. Аверинцеву.

В очередной раз зададимся вопросом, а можно ли вернуть знаменному распеву его прежнее значение? Реку не повернуть вспять, и знаменное пение скорее всего не сможет обрести то значение, которое оно имело до реформ XVII века. Но благодаря деятельности личностей, придерживающихся взглядов, подобных В. Мартынову, эта культура становится известной, при желании мы можем узнать ее, приблизиться к постижению ее смысла. Примечателен, например, такой факт: проблемам знаменного пения посвятили целый журнал, называющийся «Школа знаменного пения». К сожалению, нет точных сведений о том, сколько выпусков увидели свет и издается ли журнал сегодня. Отдельным разделом в журнале (1996, [1] 1) является «Наша почта», где регенты различных приходов благодарят хор Спасского собора б. Андроникова монастыря, его управляющего за предоставленную им возможность исполнения знаменного распева, обращаются к нему за нотами и говорят, что пытаются вводить в практику исполнение знаменного пения в различных городах на своих приходах.

Хочется верить, что православная музыкальная культура не будет храниться на полках фонотек, подобно музейным экземплярам, а будет постепенно подниматься из пепла, с возрождением духовности. Мы согласны с точкой зрения А. Котова, руководителя ансамбля «Сирин» (участника фестивалей духовной музыки): «Возрождение православия должно напоминать строительство храмов, которые возводили всем миром целое столетие. Первый камень для собора закладывали при одном царе, а заканчивали строительство при другом. Начиная работу, мастера верили, что их дети и внуки продолжат дело» [25, *2*].

ПРИЛОЖЕНИЕ
Интервью с В. Мартыновым

Зная, что Вы человек с разносторонними интересами, хотелось бы понять, какое место в Вашей жизни занимает композиторское творчество?

В разные годы было по-разному. Когда у меня в 1979 году произошло воцерковление, я совершенно искренне прекратил быть композитором и около четырех лет практически ничего не писал. Все заказные работы для кино, театра, композиторские планы были прекращены. Композиторство должно быть как продолжение жизни, а когда нет в жизни опоры для композиции, тогда и не надо этим заниматься.

Где-то с середины 80-х годов произошло возвращение к культурной деятельности. Занятие композицией стало для меня своего рода исследовательской работой. Композиторство с тех пор для меня как исследование.

Какие факты повлияли на эволюцию, или переориентацию, вашего творческого стиля?

У меня в жизни были несколько поворотных моментов.

Во-первых, «столкновение» с фольклором. Когда я учился, поездки в этнографические экспедиции были обязательным делом. До этого я как бы ненавидел фольклор, особенно то «Народное творчество», которое мы изучали в школе. В фольклорной экспедиции я испытал шок. Это было недалеко от Москвы в селе Афанасьевка Белгородской области. Там в 60-е годы был выдающийся ансамбль Сапелкина. Знакомство с этим ансамблем перевернуло всю мою жизнь, я понял, что рядом с академической музыкой существует другая жизнь.

Во-вторых, немного ранее, был шок от встречи с роком, тогда в 60-е годы «Битлз» буквально «перевернули» мир, изменили его внешний облик, совершили революцию. Мы даже организовали клуб «Сержант Пеппер» и выпустили пластинку.

Еще один шок – это столкновение в середине 70-х годов с американским минимализмом. Произошел резкий поворот от авангарда – П. Булеза, К. Штокхаузена, Э. Денисова, С. Губайдулиной – к Терри Райли и Филиппу Глассу.

Как вы пришли к потребности сочинять духовную музыку?

Это было рождено течением жизни. Я ведь до 76 года даже буддизм хотел принять, что свойственно нашему поколению, увлекавшемуся йогой, буддизмом.

А потом я пришел в церковь. Я никогда не был атеистом, но и православным в то время тоже. После 76 года я стал церковным человеком, начал жить церковной жизнью, у меня появился духовный отец. Вначале я пел на клиросе, преподавал в регентской школе, в Духовной Академии, интересовался богослужебным пением, и понял: то, что звучит сейчас в церкви, к богослужебному пению никакого отношения не имеет.

Сначала я открыл для себя знаменный распев и другие древнерусские системы богослужебного пения. Для меня было шоком осознать, что это утрачено и заполнено композиторским творчеством.

С тех пор я начал активно заниматься в рукописных отделах библиотек, изучил много песнопений, крюковую нотацию, познакомился с ведущими медиевистами. Появились кружки любителей знаменного пения в Академии. Реконструированные одноголосные знаменные службы были впервые исполнены нами в Академии, в Успенском храме в Загорске. Когда я вернулся к культурной деятельности, меня стал интересовать вопрос единства церквей первого тысячелетия. Прежде всего – это переклички русской знаменной системы с византийской и григорианской. Оказалось, что это хотя «не братья-близнецы», но очень «близкие родственники», и понять одно без другого невозможно, так как они все вырастают из единого корня.

Сейчас я более активно изучаю западную систему. Она особенно интересна, потому что письменно зафиксирован более ранний пласт, в отличие от наших песнопений. И когда начинаешь это раскапывать, то возникает много интересного, а для меня и необходимого, так как все мои последние сочинения во многом основаны на григорианике.

Это Ваш индивидуальный синтез или это как-то связано с идеями экуменизма?

Хочу сразу отмежеваться. Я никакого отношения не имею к формам, которые сейчас принимает экуменизм. Меня, прежде всего, интересуют те формы, которые были в первом тысячелетии. В этом плане показательно итальянское зодчество. В Риме огромное число церквей с византийскими мозаиками, ведь тогда мир был единым, деление на Восток и Запад, Католичество и Православие произошло позднее. Весь католический Антифонарий, которым я пользуюсь, закладывался и формировался в VI–VIII веках, когда никакого экуменизма и быть не могло.

Считаю, что высшие результаты Христианская культура достигла в первом тысячелетии. Высота синайских икон V века, равеннских мозаик, григорианских систем… Такой материал настолько прекрасен, что мне как композитору остается только удачно скомбинировать его и завершить.

Ваш прежний композиторский опыт сказался на Ваших духовных сочинениях?

Возможно, при взгляде со стороны, мое творчество может показаться метаниями из стороны в сторону, чего на самом деле нет. Я все время иду к какой-то одной цели. Даже старые серийные сочинения 72–73-х годов подводят к минимализму. Говоря о минимализме, мы его воспринимаем в двух ипостасях: во-первых, это направление современной музыки, зародившееся в США – в 60-е годы, в Европе – в 70-х, в СССР – в середине 70-х, во-вторых, это первоначальное состояние музыки (например, если мы возьмем любой архаический фольклор, григорианику, знаменные песнопения).

Вы сегодня на лекции говорили о трех формах, в которых открывается человеку бытие. К какому из них наиболее близко Ваше мироощущение?

Понимаете, бытие, открывающееся, не выбирают, так как оно само открывается нам. Мы живем как бы в Новом времени. Все эти пережитки сознания нам кажутся естественными. Нам кажется, что естественны идеи прогресса, поступательного движения, это кажется само собой разумеющимся. Поэтому нам близка историческая парадигма. С другой стороны, поскольку я с молодости занимаюсь Востоком и фольклором, мне близко космическое ощущение бытия, как любому человеку, который занимался йогой.

Как ни странно, я церковный человек и христианин. Парадоксально, я хочу сказать не только про себя, что бытие, открывающееся, как Откровение, нам наиболее чуждо. Хотя мы все стараемся, стремимся к этому, просто по-настоящему, бытие, открывающееся как Откровение, настолько обжигающе, настолько страшно, фактически оно мало кем выносимо. (Об этом шла речь в статье. – *О. К.*) То же можно сказать о церковном пении: знаменный распев или григорианика, они не употребляются не потому, что они несовершенны, а потому, что человек не выносит той пламенности, которая в них заключена.

Ваши произведения, написанные для церкви, где-нибудь издавались? Их исполняют в церкви?

Мною было создано много произведений, когда я пел на клиросе. Я помню, когда у нас начались первые фестивали, по-моему, с 1987 года чуть ли не каждый хор пел какое-то мое песнопение. Есть диски моей реконструкции знаменной литургии (XVI век) и строчной литургии (XVII век). Они вышли за границей в исполнении хора «Древнерусский распев» под руководством А. Гринденко. Это было очень интересно, но это не аутентично, потому, что в каждой реконструкции есть доля фантазии.

Я знаю, Вами написана книга о древнерусском пении?

Да, там обсуждается острый вопрос о разнице между музыкой и богослужебным пением[7]. Музыка – это искусство? и Д. Бортнянский занимался искусством. А богослужебное пение это не искусство, а аскетическая дисциплина.

Как Вы считаете, стоит ли ввести эту книгу в учебный курс, изучать по ней историю музыки?

Нет. Историю музыки по ней изучать нельзя. Эта книга касается узкого временного отрезка – середины XVII века. Она построена на обсуждении «Предисловия» И. Коренева к «Грамматике муссикийской» Николая Дилецкого». Мною самый уважаемый теоретик Ю. Холопов фрагменты этой книги ввел в свой курс Истории музыкально-теоретических систем. И. Коренев в своем трактате доказывает, что все есть музыка. И с этого момента начинается спор. Некоторые люди считают, что я это надумал. Почему бы ни назвать то, что происходило до XVII века музыкой? У А. Рогова выходит книга, называющаяся «Музыкальная эстетика XI–XVII веков[8]», но не может быть музыкальной эстетики в России. Нет самого слова музыка, «мусикия» появилась только в конце XVI века. Игра – да, к этому в России было специфическое отношение. С И. Коренева начинается извращение ума: «Я всяческое пение объявляю музыкой».

Получается, в западном богослужении тоже нет музыки?

Да, переход начался в конце IX века в Каролингский ренессанс. Начиная с него, принцип композиции окончательно оформился уже в XII веке (Перотин, школа Нотр-Дам).

Что Вы можете сказать о творческих планах или о сочинениях самого последнего времени?

Меня сейчас наиболее интересует громоздкое произведение, частично уже написанное специально для католического собора в Таллинне, «Игра ангелов и людей», где принимают участие шесть хоров, два из которых детские. Это произведение будет исполняться 29 сентября на праздник Михаила Архангела. С другой стороны, с А. Васильевым[9] и его театром мы сейчас работаем над «Илиадой». Это как бы ритуальное действие, что-то вроде языческой погребальной мистерии. Там все идет на музыке. Но у А. Васильева в театре это сплав восточных единоборств, он выходит на слово через позиции ушу. Звук может появиться в результате скрупулезных манипуляций. Музыкальный ряд очень большой. Он специально набрал группу, куда входит часть ансамбля «Сирин»[10]. Есть и другие планы…

Где Вы изучали григорианскую мелодику и византийское осмогласие?

В Московской государственной консерватории сейчас существует очень мощный костяк медиевистов. Все это под крылом Ю. Холопова. Например, у Н. Ефимовой есть книга[11], в которой она сделала прорыв, даже для западных профессоров. Она вскрыла то, что они не могли увидеть: попевочную структуру, формульную технику на примере Антифонария. Я все это изучал в Москве.

С композитором беседовала ***О. Кушнир***

Декабрь 1999 года. Ростов-на-Дону

---

[7] Речь идет о книге «Пение, игра и молитва в русской богослужебной певческой системе». М., 1997. (Здесь и далее прим. О. Кушнир.)

[8] Речь идет о книге А. Рогова [23].

[9] А. Васильев яркий известный современный режиссер, руководитель «Школы драматического искусства». Помимо названных работ с музыкой В. Мартынова, нам известно о постановке спектакля «Моцарт и Сальери», где звучит «Реквием» композитора.

[10] Ансамбль «Сирин», участник многих фестивалей духовной музыки. Для него В. Мартынов также сочинил: «Плач Иеремии», «Литании Богородице». Ансамбль отличается от других хоровых коллективов высоким профессионализмом, артистичностью, умением двигаться по сцене во время пения и особой – открытой – манерой звукоизвлечения.

[11] Речь идет о книге «Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. К проблеме эволюции модальной системы средневековья». М., 1989.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Противочувствия // Сов. музыка. 1987. ¹ 5.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Книга 1, 2. Л., 1963.
3. *Бусева-Давыдова И.* Русское церковное искусство XI– XVIII веков // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь. М., 2000.
4. *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2 т. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. М.–СПб., 1999.
5. *Герасимова И.* Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. 1995. ¹ 6.
6. *Дворецкая М.* Трехсоставность человека: дух, душа и тело в учении об иерархической организации человека, и его целостность // Святоотеческая психология. Программа и конспект лекций. СПб., 2000.
7. *Дионисий Ареопагит, апостол.* О божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1994.
8. *Иоанн Златоуст, свт.* Для чего должно употребляться пение // О церковном пении. М., 1997.
9. *Лозовая И., Шевчук Е.* Церковное пение // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь. М., 2000.
10. *Мартынов В.* <Беседа с Ю. Паисовым> // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью / Ред.-сост. Ю. Паисов. М., 1999.
11. *Мартынов В.* История богослужебного пения. М., 1994.
12. *Мартынов В.* К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения // Музыкальное искусство и религия: Материалы науч. конф. М., 1994.
13. *Мартынов В.* Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М., 2000.
14. *Мартынов В.* О красоте, плаче, богослужебном пении и музыке // «Плачь Иерем³евъ»: Книга «Плач Иеремии», положенная на пение: <Партитура.> М., 1995.
15. *Мартынов В.* О различении понятий богослужебное пение и музыка в Священном писании // Методы изучения старинной музыки: Сб.статей. М., 1992.
16. *Мартынов В.* Пение, игра и молитва в русской богослужебной певческой системе. М., 1997.
17. *Мартынов В.* Проблема нотного письма // Музыкальная культура христианского мира: Материалы межд. науч. конф. Ростов н/Д, 2001.
18. *Мартынов. В.* Центр развития и поддержки новой музыки Девоцио Модерна // http://www.peoples.ru/art/music/composer/martynov
19. *Никольский А.* Краткий очерк истории церковного пения в период I–X веков // О церковном пении. М., 1997.
20. *Орлова Е.* Слушая «Апокалипсис»: Интервью с о. Антонием (Ильиным) // Музыка в школе. 2001. ¹ 4.
21. *Пенчук А.* Очерк истории русского церковного пения // О церковном пении. М., 1997.
22. *Пожидаева Г.* Певческие традиции Древней Руси (О стилевых особенностях монодии XI–XVII вв.) // Вестник РГНФ. 1998. ¹ 4.
23. *Рогов А.* Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. М., 1973.
24. *Рогов А.* Через музыку можно только полную красоту мира познать // Сов. музыка. 1991. ¹ 1.
25. *Романцева О.* Богослужебное пение как аскетическая дисциплина // http://religion.ng.ru./printec/style/2000-10-11/s
26. *Сергий (Троицкий), иеромонах* (От составителя) // Святоотеческая христология и антропология: Сб. статей. М., 2003.
27. *Симеон Новый Богослов, игумен.* Добротолюбие. В 5 т. Т. 5. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993.
28. *Степанова И.* Полемические заметки о русской духовной музыке //Отечественная музыкальная культура XX века: к итогам и перспективам: Сб. статей. М., 1993.
29. *Тальберг Н.* К вопросу о русском церковном пении (Письмо П. И. Чайковского к ректору Киевской духовной академии) // О церковном пении. М., 1997.

Е. Николаева

ТАНГО ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ
(К биографии Астора Пьяццоллы)

Начиная с середины 1990-х годов Россию буквально «захлестнула» музыка Астора Пьяццоллы. Произошло это благодаря записям, привозимым нашими гастролирующими за рубежом соотечественниками, огромной творческой работе Фридриха и Станислава Липсов, связанной с популяризацией музыки Пьяццоллы, а также благодаря приезжавшим в нашу страну с концертами известнейшим музыкантам – Гидону Кремеру (1996), Элу Ди Меоле (1997, 2001). Творчество Пьяццоллы вошло в моду, а его имя превратилось в объект восторженного почитания. Многие российские солисты и ансамбли, джазовые и классические, включают в свои концертные программы произведения Пьяццоллы как в оригинальной версии, так и специально аранжированные для конкретных коллективов. Произведения этого всемирно известного композитора включены в учебные программы музыкальных училищ и вузов нашей страны. Сегодня его музыка уже не является новинкой, но, тем не менее, интерес к ней не ослабевает. Безусловно, его личность и творчество заслуживают серьезного исследования, первым подступом к которому должно стать его жизнеописание.

Аргентинский композитор Астор Пьяццолла (1921–1992) является выдающимся реформатором музыки танго. Сам Астор всячески противился тому, чтобы его вклад в искусство ограничивали только этим. «Я сочиняю, скорее, для людей, которые любят музыку, – говорил он, – чем для тех, кто любит только танго»[*3, 47*]. Пьяццолла создал жанр так называемого «танго нуэво»[1] – самостоятельной инструментальной пьесы. Он совершил переворот в этом жанре, выведя его из салонов и кафе Буэнос-Айреса на концертную эстраду. Поэтому поклонники традиционного аргентинского танго приравнивали его к отступнику, осквернившему «чистоту вероучения». А сам он, не переставая, думал о своем месте в истории музыки и влиянии на общий процесс упадка и возрождения танго. Более того, Пьяццолла постоянно доказывал свое умение вдохнуть новую жизнь в музыкальные формы, которые считал окостеневшими. В конце концов, он одержал победу над своими оппонентами – в этом ему помогли и достоинства его музыки, и сила характера.

Астор, учившийся аранжировке классических произведений, отлично использовал возможности бандонеона[2], создав музыку, заставляющую вспомнить о Стравинском, Вила Лобосе и Гершвине. В последние годы жизни Пьяццолла гастролировал на трех континентах, имел больше заказов, чем мог выполнить, и пользовался огромным уважением у многих музыкантов. Его музыку исполняли и продолжают исполнять скрипачи Антонио Агри, Фернандо Суарес Пас, Гидон Кремер; виолончелисты Мстислав Ростропович, Йо-Йо Ма, К. Родин, В. Тонха; гитаристы: Качо Тирао, Бальтазар Бенитес, дуэт братьев Ассад, Эл Ди Меола; бандонеонист Дино Салюцци; аккордеонист Ришар Гальяно; джазовые музыканты Джерри Маллиган, Гари Бартон, Фил Вудс; классические пианисты: Эммануэль Акс, Артур Морейра Лима, Даниэль Баренбойм; струнный «Кронос-квартет»; великие тенора Пласидо Доминго и Хосе Каррерас. Неудивительно, что они находят в произведениях Пьяццоллы не только искусные аранжировки, богатые тонкими оттенками и глубокой выразительностью, но и музыку, полную взрывного драматизма и порыва, мечты о чем-то несбыточном.

Целью этой статьи является желание частично устранить несоответствие между масштабом популярности музыки Пьяццоллы и практически полным отсутствием публикаций о нем на русском языке. Автор пытается воссоздать на основе собранного материала некоторые факты биографии композитора и предоставить возможность отечественному музыканту проследить этапы его жизненного пути.

Данная статья опирается на разные, в основном электронные, источники. Наиболее достоверной

[1] Танго нуэво (с исп. – новое танго) – инструментальная пьеса, преобразованная из традиционного аргентинского танго путем обогащения мелодическими интонациями, присущими итальянским народным песням, приемами контрастной и имитационной полифонии, джазовой ритмикой и гармонией, элементами музыкального языка Бартока и Стравинского.

[2] Бандонеон был изобретен Хейнрихом Бандом (1821–1860) в качестве заменителя органа в приходах, слишком бедных для того, чтобы позволить себе настоящий инструмент. Это – разновидность аккордеона с кнопками на обоих клавиатурах. В Латинской Америке инструмент получил широкое распространение начиная с 1840-х годов.

следует считать информацию, размещенную на официальном аргентинском Интернет-сайте Пьяццоллы – piazzolla.org., созданном его почитателями – видными деятелями культуры страны. Здесь имеется биографическая статья «Астор Пьяццолла: хронология революции» [7] и «Наиболее часто задаваемые вопросы о Пьяццолле и его музыке» [8]. Весьма полезными оказались также опубликованные на разных русскоязычных сайтах статьи, посвященные Астору [4; 1; 11; 7; 9; 10; 5]. Так, в одной из них, «Астор Пьяццолла и преображение танго» [12] автор апеллирует к весьма интересной но, к сожалению, пока неизвестной нам биографии композитора. Это – книга «Le Grand Tango» [2]. И хотя на испанском языке уже публиковались монографии о Пьяццолле, а также воспоминания о нем коллег-музыкантов и членов семьи, эта книга – первое полное жизнеописание композитора на английском языке.

В журнале «Музыкальная жизнь» [3, *47*] напечатана очень содержательная краткая информационная заметка о творчестве Астора и Г. Кремере как популяризаторе его музыки.

Одним из существенных недостатков вышеперечисленных статей является их разрозненность, обрывочность, не всегда точное указание авторства и первоисточника.

Астор Панталеон Пьяццолла родился 11 марта 1921 года в аргентинском курортном городе Мар дель Плата в семье Висенте Пьяццоллы и Асунты Манетти. Прадед Астора Ружжеро и дед Панталео были моряками. Панталео, как и многие его соотечественники, приехал в 1880-х годах с юга Италии в Буэнос-Айрес и влился в ряды эмигрантов – компадре. К сожалению, ожиданиям этих людей зачастую не суждено было сбыться, и их финансовое положение было ненамного лучше, чем на родине. Так и Панталео смог здесь заняться тем же, чем в Италии, – стал рыбаком.

Сын Панталео и отец Астора – Висенте «Нонино» Пьяццолла был владельцем магазина по продаже велосипедов. Будучи не менее деятельным и энергичным, чем его родители, он решается на рискованный шаг. Вместе с женой и четырехлетним сыном он отправляется в Америку на поиски счастья. После непродолжительной остановки у родственников в Нью-Джерси, которые помогали им деньгами до тех пор, пока дон Висенте не нашел себе работу, семья переезжает в Нью-Йорк. Пьяццолла снимает скромную квартиру рядом с бильярдной «Маленькая Италия» на Манхеттене, на Санкт-Маркс-Плейс, которая сегодня является знаменитой богемной улицей города. В то время это был очень бедный квартал с колоритным соседством: с одной его стороны – район, где жили итальянцы, с другой – одна из известнейших еврейских общин Нью-Йорка. Висенте работает парикмахером, Асунта подрабатывает в магазине, а впоследствии помогает мужу в парикмахерской.

Жизнь Астора была здесь нескучной, потому что расположенная по соседству «Маленькая Италия» была центром криминальной жизни района, да и ее владельцев – представителей нескольких сицилийских «семей» с трудом можно было назвать законопослушными гражданами. Со своими соседями он учится говорить на английском языке, а на испанском говорит только дома с родителями. Несмотря на настоятельное родительское требование избегать «Маленькой Италии», сын вскоре вошел в одну из подростковых группировок, был схвачен полицией во время одной из драк и быстро отчислен из школы.

Мальчик был буквально спасен от карьеры Аль Капоне[3] своим отцом, познакомившим сына с музыкой. Сам Висенте был непрофессиональным музыкантом, игравшим на гитаре и бандонеоне. Когда Астору исполнилось восемь лет, и он уже умел и с удовольствием играл на губной гармонике, отец купил в магазине подержанных вещей его первый бандонеон. Впрочем, несмотря на отцовскую заботу, сын умудрялся притворяться, что увлечен обучением игре на новом инструменте и, в то же время, продолжал водить дружбу со своими уличными приятелями. Они были сыновьями итальянских эмигрантов, чьи особенности характера не имели ничего общего с традиционными аргентинскими. Астор заработал свои первые деньги, помогая по субботам расставлять свечи в соседней синагоге и убирать ее. Здесь же он слышал еврейскую музыку, звучавшую на службах и свадьбах.

В 1930 году семья Пьяццоллы возвратилась в Мар дель Плата. Довольно скоро Висенте осознал, что его родная Аргентина еще сильнее поражена кризисом, и семья, несмотря на Великую Депрессию, вернулась в Нью-Йорк. Астор снова встретил своих друзей, и его выдворили из очередной школы. Так в возрасте тринадцати завершилось образование юного Пьяццоллы. Однако музыкальное самообразование Астора не стояло на месте. По

[3] Аль Капоне (1899–1947)– американский гангстер.

признанию его друзей, Пьяццолла всегда выглядел гораздо старше, чем на самом деле. Пользуясь этим, Астор со своими друзьями довольно часто посещал музыкальные клубы Гарлема, где с удовольствием слушал своих кумиров – джазовых музыкантов Дюка Эллингтона и Кэба Кэллоуэя. Не меньше поспособствовал становлению Астора как музыканта его интерес к концертному исполнительству (при отсутствии тяги к систематическим музыкальным занятиям), всячески поощряемый его отцом. Уже в возрасте одиннадцати лет Астор выступал на концерте вместе с другими выходцами из Латинской Америки. Юный бандонеонист «продемонстрировал настоящий талант, завоевал симпатии аудитории и даже заслужил приз местной газеты» [6].

Один год Пьяццолла обучался игре на бандонеоне у Андреса д'Акуила, и тот в ноябре 1931 года впервые записал его на фонограф («Marionette Spagnol»). Астор не ограничивался игрой на бандонеоне и в 1933 году брал уроки у венгерского пианиста Белы Вильды. Спустя годы Пьяццолла говорил, что благодаря ему он полюбил Баха. Одновременно Астор выступает на разных сценах, исполняя классическую и народную музыку. Много слушает джаз.

В 1935 году произошла знаменательная встреча с легендарным Карлосом Гарделем (1890–1935), невероятно популярным актером, певцом, автором и самым знаменитым исполнителем танго на сцене и на экране. Выходец из аррабаля[4], он был национальным символом Аргентины того времени. Его головокружительная карьера стала воплощением надежд аргентинской бедноты, уповающей на благосклонность фортуны, а трагическая гибель певца в авиакатастрофе лишь ускорила канонизацию его образа. Творчество Гарделя способствовало распространению жанра tango cancion – баллады в стиле эстрадной песни. Благодаря Гарделю, танго завершило свое победоносное шествие от окраин к центру страны, а затем по столицам Европы и Америки.

Знакомство 13-летнего Астора с великим Гарделем было недолгим. Юноша на какое-то время стал гидом и переводчиком артиста, и даже снялся в его фильме «El dia que me quieras» («День, который ты любишь») в роли разносчика газет, а потом выступил в дуэте с самим Карлосом на вечеринке по поводу окончания съемок. Пьяццола вспоминал, что он никогда так не волновался и не был в таком экстазе, как в тот момент, когда аккомпанировал Гарделю на бандонеоне «Arrabal amargo». Позже он говорил: «Чтобы понять и полюбить Гарделя, ты должен находиться в Буэнос-Айресе, должен посещать Меркадо де Абасто, а я был 13-летним подростком, живущем в Нью-Йорке. Я даже не мог хорошо сыграть танго на бандонеоне» [4]. Но это было его первое танго. Именно в тот момент он стал чувствовать дух предместья Буэнос-Айреса.

Годы детства и ранней юности были важным периодом жизни Пьяццоллы. Именно в это время формировался характер, музыкальный вкус, создавались предпосылки для выработки самобытного пути в искусстве, которым Астор пойдет годы спустя. Его юность прошла вдалеке от Буэнос-Айреса и тех мест, где аргентинцы собирались, чтобы потанцевать танго. И, хотя судьба распорядилась так, что танго увлекло Пьяццоллу, это влияние было не таким сильным, чтобы удержать его в традиционных рамках жанра. Этого благоговейного отношения у Астора не было, и, думается, поэтому он начал удаляться от танго, симфонизируя свою музыку, смешивая разные стили и направления, которые произвели на него впечатление и нашли эмоциональный отклик в его душе.

В 1936 году судьба сама находит Пьяццоллу. Отец решает вернуться в Мар дель Плата, где произойдет событие, перевернувшее жизнь Астора. По радио он услышит секстет Эльвино Вардаро, который позже станет его скрипачом. А пока эта экспериментальная музыка танго настолько захватывает 17-летнего Астора, что он принимает решение переехать в Буэнос-Айрес и надеется продолжить свою музыкальную карьеру как исполнитель в одном из знаменитых orquestas tipicas[5]. В одном из своих интервью Пьяццолла так прокомментировал сделанный в тот момент выбор жизненного пути: «Музыка больше чем женщина. Потому что с женщиной можно развестись, а с музыкой – нет. Женившись на ней однажды, вы уйдете с ней в могилу» [7].

Сменив несколько малоизвестных танго-оркестров, он реализует свою мечту играть на бандонеоне в известнейшем ансамбле того времени – оркестре Анибала Тройло. Когда один из штатных исполнителей заболел, Астор был принят сначала на временную, а затем и на постоянную работу.

Пьяццолла получает возможность не только регулярно выступать на лучших концертных площадках Буэнос-Айреса, но и повышать свое исполнительское мастерство, занимаясь с одним из лучших

[4] Аррабаль (исп.) – окраина, пригород.

[5] Orquesta tipica – оркестр, исполняющий традиционное танго.

бандонеонистов того времени – маэстро Тройло. Получив определенную материальную стабильность, Астор женится на Деде Вольф. В 1943 и 1945 годаху него рождаются дочь Диана и сын Даниэль Уго[6]. Работа у Тройло стала хорошей школой и дала возможность досконального изучения стиля традиционного аргентинского танго. Однако Пьяццолла чувствует потребность двигаться вперед – ему мешают сложившиеся традиции и наработанные «штампы».

Одним из наиболее важных событий в жизни музыканта стал случай, произошедший с ним в 1940 году во время гастролей в Аргентине известнейшего пианиста Артура Рубинштейна. Астор вспоминал: «С моей стороны было большой наглостью назвать часть пьесы, написанной для оркестра, фортепианным концертом. Тем не менее, я предложил Рубинштейну просмотреть ее, и только когда он сел за рояль, чтобы проиграть ее, понял, как я был глуп и самонадеян. Между тем, он сыграл несколько тактов, посмотрел на меня и неожиданно спросил: „Вы любите музыку?“. „Да, маэстро“, – ответил я. „Так почему же Вы не учитесь?“, – удивился Рубинштейн. Он позвонил своему другу, аргентинскому композитору Альберто Хинастере[7] и представил меня как молодого человека, который хочет учиться композиции. Уже на следующее утро я был у Хинастеры за роялем!» [7]

Так Астор не только получил возможность показать свои работы великому музыканту, но и познакомился со своим первым учителем композиции. «Он открыл мне мистерию оркестра, показал свои произведения, научил анализировать музыку Стравинского. Я вошел в мир „Весны священной“, я изучал это произведение ноту за нотой» [там же]. Занятия будут продолжаться шесть лет. Помимо этого, в 1943 году он берет уроки игры на фортепиано у Рауля Спивака. В это же время начинают появляться «академические» произведения Пьяццоллы. Первое из них – «Suite para Cuerdas y Arpas». Начинается первый, «традициональный» этап творчества (до 1955 года).

Пьяццолла не желал скрывать свои таланты от Тройло, и тот периодически начал доверять Астору аранжировку собственных произведений. В связи с тем, что подход молодого аранжировщика был весьма необычен, маэстро, заботясь о славе модного танго-оркестра, не позволял Астору проявлять полностью свои творческие возможности. Тройло считал, что юноша слишком увлекся художественными поисками, и умолял Деде: «Останови Астора, он превращает мой оркестр в симфонический!» [12].

В Буэнос-Айресе начала 40-х годов культурная жизнь била ключом, а танго достигло пика своей популярности. Как-то вечером на сцене футбольного клуба «Бока Хуниорс», где проходил танцевальный фестиваль, появился оркестр под руководством Тройло. Когда оркестр заиграл аранжированное Пьяццоллой классическое танго «Inspiracion», танцующие неожиданно остановились. Некоторые покинули зал, а те, кто остался, подошли поближе к сцене, чтобы послушать необычную музыку. Этот вечер стал предвестием грядущих событий: молодой бандонеонист создал нечто большее, чем танцевальная музыка, и публика раскололась на два лагеря. Не отдавая себе отчета, Астор положил начало тому, что сам же впоследствии назвал «великим преобразованием танго», которому посвятил пятьдесят лет своей жизни.

Вскоре сотрудничество с Тройло было прекращено. В апреле 1944 года Пьяццолла и несколько покинувших оркестр музыкантов создают свой orquesta tipica «Франсиско Фиорентино и его оркестр». В сентябре того же состоялось первое выступление, и были сделаны студийные записи. Уверенность Астора в своих возможностях и его роль в оркестре начинают расти. К тому же, у одного из ведущих участников оркестра Орланди Гоньи начались серьезные проблемы со спиртным, и Пьяццолла быстро добавил к названию оркестра фразу «под управлением Астора Пьяццоллы». Однако новаторский подход к аранжировке традиционных танго (необычная трактовка партий отдельных инструментов, использование сложной ритмики, виртуозное obligato бандонеона) стал привлекать внимание публики. Отношение оркестрантов к работам Астора было крайне неоднозначно и противоречиво. Творческая атмосфера в оркестре становилась невыносимой.

В июне 1946 года Астор организует свой первый ансамбль, который позднее получил среди поклонников неофициальное название «Группа 1946». Ансамбль Пьяццоллы все еще играет традиционные танго, но с каждым произведением

[6] Д. У. Пьяццолла после смерти отца воссоздал Октет и стал его руководителем. Играет в нем на синтезаторе и ударных. В ансамбле также принимает участие внук Астора – Даниэль А. Пьяццолла (ударные инструменты).

[7] А. Хинастера (1916–1983)– аргентинский композитор, наиболее известный за рубежом.

аранжировки становятся более усложненными и утонченными, и превращаются в танго не для танцев, а для слушания. Неподготовленная публика, воспитанная годами на тиражированном и ставшем эталонном исполнении orquesta tipica, не приняла казавшиеся странными аранжировки. Жанр танго был неотделим от танцзалов, и обыватель желал танцевать под эту музыку. О популярности ансамбля не могло быть и речи. К этому же времени относится написание первого собственного танго «El Desbande». Для того чтобы хоть как-то поправить свое материальное положение, Астор начинает сочинять музыку к кинофильмам. Финансовые неудачи расстраивают его, а исполнение танго не приносит удовлетворения.

В 1949 году Пьяццолла распускает ансамбль и на десять лет оставляет бандонеон и танго. Он занят поиском своего стиля. Пишет пьесы для камерного оркестра, мечтая об уходе в более утонченный мир классической музыки, изучает произведения Бартока и Стравинского, обучается дирижированию под руководством Эрмана Шершена, слушает и все больше проникается духом джаза. Ему больше всего хочется стать академическим композитором и сочинять сонаты и симфонии, как его учитель Хинастера. Астор осознает наличие пробелов в знаниях и хочет продолжить свое обучение основам композиторского мастерства.

В 1950–1954 годах из под пера Пьяццоллы одно за другим появляются: «Para lucirse», «Tanguango», «Preparense», «Contrabajeando», «Triunfal». Эти произведения были написаны без соблюдения жанровых черт традиционного аргентинского танго и уже в значительной степени характеризовали уникальный стиль Пьяццоллы. Однажды, в 1953 году, Хинастера предложил Пьяццолле участвовать в конкурсе молодых композиторов Фабьена Севицки. Астор согласился не сразу, так как сомневался в целесообразности участия наравне с известными музыкантами. Тем не менее, учителю удалось уговорить Астора, и на конкурс было отправлено произведение «Буэнос-Айрес» (три симфонические пьесы). Пьяццолла завоевал сразу несколько наград. Он получил первый приз и исполнил это произведение в зале Юридической Школы в Буэнос-Айресе вместе с симфоническим оркестром «Radio del Estado» под управлением самого Севицки и двумя приглашенными исполнителями на бандонеоне. Публика была возмущена включением «простонародного» инструмента в академический состав симфонического оркестра. Несколько слушателей даже затеяли драку. Другим призом, более важным для становления Астора как композитора, был учрежденный Французским правительством грант на годичное обучение у известнейшего педагога-теоретика XX века – Нади Буланже[8]. Летом 1954 года Астор и Деде отправились в Европу.

Пьяццолла так вспоминал свое знакомство с Надей Буланже: «Когда я встретился с ней, я притащил килограммы симфоний и сонат. Она начала их просматривать и внезапно сказала ужасную фразу:

– Это очень хорошо написано.

Затем после небольшой паузы Буланже продолжила:

– Вы здесь как Стравинский, как Барток или Равель, но знаете, в чем дело? Я не нашла в этом Пьяццоллу.

И она начала допрашивать меня о моей личной жизни, как агент ФБР: что я делал, что я делаю или что я не люблю играть, одинок ли я или с кем-нибудь живу, женат ли! Я боялся признаться ей, что я музыкант, игравший танго чуть ли не во всех клубах Буэнос-Айреса и Мар дель Плата, однако, в конечном итоге, я выдавил из себя:

– Я играю в ночных клубах.

Мне не хотелось говорить „кабаре“. Но Буланже была достаточна проницательна:

– Ночной клуб, да, конечно, но это же кабаре, не правда ли?

– Да, – ответил я и подумал, что было бы очень трудно ей соврать. Она продолжала:

– Вы, кажется, не пианист. Так на каком же инструменте Вы играете?

Я снова не хотел признаваться: „Да она просто спустит меня с четвертого этажа!“ Я признался, и Буланже попросила меня сыграть несколько тактов танго моего собственного сочинения. Затем я сыграл свою „тангедийную“ фугу „Triunfal“. Она широко открыла глаза и сказала:

– Вы просто идиот, вот это – настоящий Пьяццолла!

И я взял музыку, которую сочинил за десять лет

[8] Надя Буланже (1887–1979) – композитор, органист, дирижер и педагог. Выпускница Парижской консерватории по классу Г. Форе. Мировую славу принесла ей педагогическая деятельность в области композиции, контрапункта, гармонии, истории музыки. В числе ее учеников – Дину Липати, Игорь Маркевич, Аарон Копленд, Уолтер Пистон, Эли Сигмейстер.

и тотчас отправил к черту за две секунды» [7].

Надя Буланже обучала его контрапункту в течение 18 месяцев («которые помогли, как 18 лет»). «После этого, – часто говорила она Астору, – ты сможешь писать квартеты правильно» [там же].

О значительности этого периода для самого композитора можно судить по тому, как часто он вспоминал о нем. Таким образом, Пьяццолла напоминал публике о благословении, полученном от одного из крупнейших авторитетов в области высокого искусства, попутно укрепляя в сознании своих слушателей мысль о том, что преобразование танго – миссия, назначенная ему судьбой. Но главное – общение с Буланже породило в его душе уверенность в том, что у двух различных музыкальных миров есть точки соприкосновения.

Пьяццолла возвращается к своему любимому инструменту – бандонеону. Теперь у него нет необходимости «разрываться» между академической камерной музыкой, над которой Астор работал под руководством Хинастеры, и его любимым танго. Пьяццолла берется за создание камерной музыки, жанровым истоком которой становится аргентинское танго. Уже в Париже Астор сочиняет и записывает несколько танго со струнным оркестром. Играя на бандонеоне, он ставит одну ногу на стул, и эта поза становится отныне сценическим обликом Пьяццоллы (большинство бандонеонистов играют сидя).

Он возвращается в Аргентину в 1955 году, по его выражению, «с динамитными шашками в обеих руках» [12], готовый бросить вызов музыкальным условностям, царившим на родине. Он продолжает записываться со струнным оркестром, а также создает инструментальный октет (Octeto Buenos Aires), с которым работает, отстаивая свои новые идеи. Начинается эра современного танго и второй период творчества (до 1960 года).

Используя два бандонеона, две скрипки, контрабас, виолончель, фортепиано и электрогитару, Астор создает новаторские произведения и аранжировки. С ним сотрудничает целая плеяда известных в Аргентине музыкантов: Энрике Марио Франсини, Уго Баралис, Леопольд Федерико и Атилио Стампоне. Приглашение в октет джазового музыканта, электрогитариста Орасио Малвисино стало подлинным открытием: его инструмент, необычный для танго, станет «изюминкой» разных камерных составов Пьяццоллы. Их сотрудничество продлится долгие годы.

Астор продолжал свою революцию в музыке, которая регулярно подвергалась жесткой критике в прессе со стороны «тангейрос»[9]. В Аргентине конца 50–60-х годов, в разгар затеянных Пьяццоллой «битв за танго», музыкантам его ансамбля не раз угрожали расправой. Между «пьяццоллистами» и «антипьяццоллистами» часто вспыхивали драки, в которых порой доставалось и самим музыкантам (однажды в прессе появилось сообщение о том, что музыкантов Пьяццоллы облили бензином и едва не подожгли). Как говорил сам композитор, «в Аргентине можно сменить сотню президентов, поменять одну религию на другую, но танго – вещь неприкосновенная» [12].

Он не сворачивает с пути, который теперь считает своим. Однако газеты и записывающие студии не признают его усилий. В феврале 1958 года Астор расформировывает октет и вместе с женой и детьми отправляется в Нью-Йорк.

Работает в качестве аранжировщика. Здесь он создает в 1958 году свой первый квинтет и пробует привнести в танго элементы джазовой музыки. В Нью-Йорке Астору посчастливилось познакомиться с легендой джаза – Диззи Гиллеспи и плодотворно сотрудничать с музыкантами известнейших джаз-бэндов Гленна Миллера и Тома Дорси. Однако творческая активность Пьяццоллы не подкреплялась улучшением его материального положения. Возможность получения хорошего заработка обязывала бы Астора исполнять традиционное аргентинское танго. Это было для него уже невозможно, так как Астор решительно стал на путь его преобразования и хотел завоевать слушателя своим видением танго. Необходимо уточнить, что это было время би-бопа, буквально заполонившего все музыкальные клубы 52-й улицы. Танго Пьяццоллы, вероятно, опережало стилевые тенденции американской музыки этого периода, было слишком эмоционально, ново и свежо для восприятия публики. Астора в очередной раз постигло разочарование. К тому же в октябре 1959 года он узнает о смерти своего отца Висенте «Нонино» (именно в этот момент он пишет свою самую известную пьесу – «Adios Nonino»). Пьяццолла решает вернуться домой, и продолжать свой творческий эксперимент на родине.

[9] Тангейрос – музыканты, исполняющие танго.

Вернувшись домой, Астор организует свой первый «классический» квинтет, исполняющий танго: бандонеон, скрипка, контрабас, фортепиано, электрогитара. Этот ансамбль (1960–1970) больше всего отвечает требованиям композитора и помогает реализовать его музыкальные идеи. Пьяццолла дает концерты, записывает пластинки и несколько раз совершает турне по Аргентине, Бразилии и США.

В 1963 году впервые прозвучали «Tres Tangos Sinfonicos», благодаря которому он завоевал музыкальную премию «Hirsch». Произведение было исполнено оркестром под управлением Поля Клецки. В 1965 сделаны две значимые записи: «Piazzolla at the Philarmonic Hall New York» и «El Tango» (вокально-инструментальное произведение, итог дружбы и сотрудничества с Луисом Борхесом[10]).

К 1966 году успех у поклонников, одновременно увеличивающееся количество конфликтов с почитателями традиционного танго (многие из которых стали публичными) и нервное напряжение достигли критической отметки. В том же году Астор расстался с Деде Вольф.

К счастью, это не мешало работе, и в 1968 году совместно с поэтом Орасио Феррером была сочинена оперита (небольшая опера) «Maria de Buenos Aires», а также началась работа над новым жанром – песни в стиле «танго нуэво». В тот же период Пьяццолла знакомится с популярной фолк-певицей Амелитой Балтар. Бурный роман длился семь лет. В 1969 году вместе с Ферерром Астор сочиняет «Балладу сумасшедшего», которая прозвучала на Первом Иберо-Американском Музыкальном Фестивале в исполнении Балтар и оркестра под управлением Пьяццоллы, была удостоена второй премии и завоевала сердца многочисленной аудитории.

Начинается новый, третий этап переосмысления танго (до 1978). В 1970 году Амелита и Астор едут в Париж. Совместно с Феррером Пьяццолла создает ораторию «Молодой народ», премьера которой состоялась в 1971 году в Саарбрюккене (Германия). Тогда же Астор создает новый состав – нонет (Conjunto 9), с которым Муниципальный Совет Буэнос-Айреса подписывает контракт на два года для проведения концертов в Аргентине и за рубежом. Ансамбль имеет большой успех в странах Латинской Америки, активно записывается для телешоу Италии. Новый состав был словно воплощением снов Пьяццоллы, но городские власти Буэнос-Айрес остановили финансирование ансамбля, и Астор вынужден был сократить его численность до квинтета. Удача в очередной раз изменила Пьяццолле, и он продляет свои гастроли в Европе. Карьера же А. Балтар пошла «в гору». Астор откровенно завидовал ее успеху и ревновал. Амелита не желала путешествовать по Европе, и в паре наметился раскол.

Начиная с 17 августа 1972 года, Пьяццолла работает в оперном театре Буэнос-Айреса «Колон», выступая в концертных программах. Репетиции, к сожалению, мешают принять предложение режиссера Бернардо Бертолуччи написать музыку к фильму «Последнее танго в Париже». Почти в это же время Астор пишет музыку к другим фильмам – «Джин и Поль», «Предпоследний». В августе 1972 года в Буэнос-Айресе состоялся ставший легендарным «Перламутровый Концерт». В этом же году вышла пластинка с произведениями Пьяццоллы «Популярная современная музыка Буэнос-Айреса», где автор в названии намеренно опустил слово «танго».

Из-за нестабильности в личной жизни в 1973 году у Астора случился сердечный приступ, который на время приостановил его творческую деятельность. Самое страшное, что после расставания с Амелитой Пьяццолла ощутил полное творческое истощение. В том же 1973 году он отправляется в Италию, с целью сделать серию звукозаписей. Именно в этот момент была записана одна из известнейших композиция – «Либертанго». В течение пяти лет своего итальянского периода Астор экспериментировал с группой молодых музыкантов – «Conjunto Electronico», включавшей бандонеон, электроорган и (или) фортепиано, гитару, бас-гитару, ударные, синтезатор и скрипку, часто саксофон или флейту. В 1974 году он окончательно расходится с А. Балтар и делает запись «Саммит» с легендой джаза – баритон-саксофонистом Джерри Маллиганом.

В 1975 году умирает маэстро Тройло, и Пьяццолла сочиняет сюиту «Троилеана», посвященную его памяти. Это четырехчастное произведение было записано ансамблем «Conjunto Electronico». В 1976 во время телевизионного интервью он знакомится с женщиной, которая станет его последней женой – Лаурой Эскаладой. В декабре того же года на концерт в театре «Gran Rex» в Буэнос-Айресе Астор представляет свою работу «500 мотиваций», написанную специально для «Conjunto Electronico». В 1977 он дал другой памятный концерт в зале «Олимпия» в Париже с тем же ансамблем.

[10] Хорхе Луис Борхес (1899–1986) – знаменитый аргентинский писатель, классик XX века.

В очередной раз ансамблю не было суждено просуществовать долго. Расхождения во взглядах между музыкантами, желающими походить на джаз-рок Чика Кориа, и Пьяццоллой, оказались существенными. В 1978 году этот «электронный» эксперимент завершился.

В том же году Астор предпринимает «реинкарнацию» своего знаменитого квинтета, который принесет ему мировую известность и просуществует практически до самой смерти своего лидера. Новый период творчества (до 1990 года) стал на редкость плодотворным и финансово успешным. Ансамбль активно гастролирует по странам Европы, Южной Америки, Японии и Соединенным Штатам. В отличие от аргентинцев, зарубежные слушатели относились к творчеству Пьяццоллы без предубеждения и отдавали ему должное как создателю нового, весьма оригинального направления искусства. Находясь вдали от Аргентины, он тесно общался с признанными авторитетами в области классической музыки и джаза.

В этот период Пьяццолла дает множество концертов, в основном, со своим квинтетом и лишь в последний год творчества – с секстетом и струнными квартетами. В 1982 году он пишет «Le Grand Tango» для виолончели и фортепиано, посвящая это произведение великому русскому виолончелисту Мстиславу Ростроповичу. Премьера состоялась в 1990 году в Новом Орлеане. В июне 1983 года Астор дает один из своих лучших концертов. Программа, посвященная музыке его жизни, – «танго нуэво», – была исполнена в театре «Колон» (Буэнос-Айрес). По этому поводу Пьяццолла вновь создает «Conjunto 9» и солирует с симфоническим оркестром под руководством Педро Калдарона в своем Концерте для бандонеона с оркестром.

В 1985 году композитор стал почетным гражданином Буэнос-Айреса. Город, который с осторожностью отнесся к покушению на одну из своих святынь – традиционное танго, наконец, принял Пьяццоллу. А значит, и признал за ним право играть «популярную современную музыку Буэнос-Айреса». В этом же году Астор выступает на Пятом международном гитарном фестивале в Бельгии (совместно с гитаристом Качо Тирао и оркестром под руководством Лео Брауэра) с премьерой одного из своих лучших произведений – Концертом для бандонеона, гитары и камерного оркестра («Посвящение Льежу»).

В 1986 году Пьяццолла завоевывает престижную премию «Сезар» в Париже за музыку к фильму Ф. Соланаса «El exilio de Gardel» («Ссылка Гарделя») и, вместе со своим квинтетом, участвует в одном концерте (на фестивале в Монтре) с известным джазовым вибрафонистом Гэри Бартоном. Запись этого концерта вызвала восхищение таких представителей джазовой музыки как Пэт Мэфени, Кейт Джаррет, Чик Кориа, которые заказывают Астору музыкальные произведения. В 1987 году Пьяццолла записывает Концерт для бандонеона с оркестром и «Три танго» совместно с оркестром Святого Луки под руководством Лало Шифрина.

Последние пять лет исполнительской карьеры Пьяццоллы – это бесчисленные гастроли, музыкальный дебют на Бродвее в «Tango Argentina». Записи, выпущенные в 1980-е годы, – «Tango Zero Hour», «Tango Apasionado», «La Camorra», «Five Tango Sensations» (вместе с Kronos quartet) и др. – являются золотым фондом латиноамериканской музыки XX века. В них не только запечатлены основные стилевые и жанровые тенденции всего творчества Пьяццоллы, но и прослеживается его ключевая идея – совмещение танго с разными стилевыми и жанровыми моделями, существующими в фольклорной, академической и джазовой музыке. В 1987 году в Нью-Йоркском Централ-Парке состоялся памятный концерт для широкой публики. Наконец, город, где прошло его детство, где он был буквально загипнотизирован музыкой Баха и джазом и где потерпел неудачу в 1958 году, восторженно внимал его музыке.

В 1988 году, вскоре после последней записи («La Camorra»), которая была сделана его квинтетом, Пьяццолла в четвертый раз совершает переворот. Он вновь распускает свой ансамбль и выступает соло со струнными квартетами. В начале 1989 года Астор формирует группу, ставшую для него последней, – The New Tango Sextet с необычным составом: два бандонеона, фортепиано, электрогитара, виолончель и контрабас. С этой группой в июне выступает в театре «Колон» в Буэнос-Айресе с последним концертом и отправляется в большое турне по Соединенным Штатам, Германии, Великобритании и Голландии. Журнал «Down Beat» называет Пьяццоллу одним из выдающихся музыкантов мира. В конце того же года он распускает и эту группу и дальше выступает соло со струнными квартетами и симфоническими оркестрами.

Однако 4 августа 1990 года в Париже он перенес инсульт, который ненадолго привел к коматозному состоянию и частичному параличу. Через два года, так и не оправившись от его последствий, Пьяццолла умер в Буэнос-Айресе 4 июля 1992 года.

Пьяццолле, несмотря на все его жизненные коллизии и перипетии, посчастливилось записать и исполнить в концертах почти все свои произведения. В течение последних десяти лет жизни он написал более 300 танго, а также музыку к балетам и театральным спектаклям, к 50 кинофильмам. Среди них «Генрих IV» (режиссер Б. Бертолуччи), «Люмьер», «Армагеддон», «Юг» и «Ссылка Гарделя».

В феврале 1993 года в Лос-Анджелесе Пьяццолла был номинирован (посмертно) на премию «Грэмми» 1992 года за произведение «Oblivion» в категории «Лучшая инструментальная композиция». Международное жюри назвало «Oblivion» одним из лучших произведений Пьяццоллы.

В XX веке «танго нуэво» Астора Пьяццоллы можно поставить в один ряд с гершвиновским преобразованием джаза. Это была одна из самых дерзких попыток по-новому осмыслить популярную музыкальную традицию. Будучи противоречивой натурой, Астор на людях часто с уверенностью говорил о революции в мире танго. В узком кругу он высказывался гораздо осторожнее. На самом деле, несмотря на свои радикальные нововведения, антитрадиционалистская риторика Астора маскировала глубоко консервативные черты его музыки и тоску по признанию в родных краях. Пьяццолла стремился уйти от стереотипов в восприятии танго, но не за счет популярности. Хотел быть принципиальным, но вместе с тем боялся потерять любовь публики.

В своей статье Джереми Эйхлер сетует на то, что авторы книги «Le Grand Tango» много говорят о серьезных внутренних противоречиях композитора, но не углубляются в эту проблему. Д. Эйхлер сожалеет: «Ведь только тот, кто знаком с истоками танго, способен в полной мере оценить всю дерзновенность творческой мысли Пьяццоллы и в то же время – как это ни парадоксально – глубинную приверженность композитора отдельным чертам традиции, продолжателем которой ему довелось стать» [12].

Бережно обращаясь с музыкальным материалом, доставшимся ему в наследство, Пьяццолла сумел вычленить суть танго, сублимировать его агрессивность, сохранив эротизм, и создать жанр высокой музыки, отвечающий вкусам нового поколения. Пронзительные мелодии чередуются у Астора с резкими диссонансами, но во всем неизменно сквозит печальное осознание трагизма повседневности. Эта непреходящая грусть, безусловно, связана с вечной неприкаянностью самого композитора. Подобно Малеру, Пьяццолла мог бы назвать себя «трижды изгоем»: аргентинец, выросший в Америке; приверженец танго в мире классической музыки и джаза; авангардист, вызывающий раздражение сторонников традиционного танго.

«Вся моя жизнь – танго, – объяснял композитор, – Грустное танго. Не потому, что я грущу, совсем нет, я счастлив, я люблю хорошее вино, вкусную еду, я люблю жить, – у моей музыки нет причин быть грустной. Но она грустна, потому что это танго. В ней есть драма, но нет пессимизма» [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Астор Пьяццолла (краткая биография) // http://www.argentina.ru
2. *Ацци М., Коллиер С.* Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla. Oxford University Press, 2000.
3. *Б. п.* Посвящается Астору Пьяццолле // Муз. жизнь. 1997. [1] 7.
4. *Гутман Дж.* Дружба Гарделя с Пьяццоллой /Пер. А. Филимоновой // http://www.todotango.com.
5. *Кремер Г.* О танго и музыке Астора Пьяццоллы / Пер. Р. Максимова // http://www.elalmadeltango.ru.
6. *Кури К., Пэссинэс Х.* Astor Piazzolla El Troesma: Хронология революции / Пер. Е. Наталенко // http://www.elalmadeltango.ru
7. *Кури К., Пэссинэс Х.* Астор Пьяццолла: хронология революции / Пер. с исп. на англ. язык С. Луонго // http://www.piazzolla.org
8. *Луонго С.* Наиболее часто задаваемые вопросы о Пьяццолле и его музыке // http://www.piazzolla.org
9. *Максимов Р.* Жизнь и танго Астора Пьяццоллы // http://www.elalmadeltango.ru
10. *Рождественская К.* Астор Пьяццолла, автор аргентинского танго // http://www.elalmadeltango.ru
11. Сумерки и ночи Буэнос-Айреса (журнал «Планета диаспор») // http://www.elalmadeltango.ru
12. *Эйхлер Дж.* Астор Пьяццолла и преображение танго / Пер. В. Бабкова // The New Republic. 2000. http://www.thenewrepublic.com

Ю. Кинус

АРАНЖИРОВКА КАК ФАКТОР КОМПОЗИЦИИ В ДЖАЗЕ

Когда хотят подчеркнуть специфику джазовой музыки, в первую очередь отмечают ее импровизационный характер. Считают, что именно спонтанность создания музыкальных образов в процессе импровизации радикально отличает джаз от, по терминологии В. Конен, профессионального композиторского творчества европейской традиции [1, *27*], в основе которого лежит композиция. Отсюда нередко делается вывод о том, что джаз – вид музыкального искусства, в котором элемент композиции либо совсем отсутствует, либо не имеет существенного значения. Это утверждение не всегда верно даже для малых джазовых ансамблей, тем более оно ошибочно в отношении более крупных групп и большого джазового оркестра – биг-бэнда. Поэтому не случайно доктор Маршалл Стернс, известный американский исследователь джаза, в своем капитальном труде «The Story of Jazz» [2] определяет его как музыку полуимпровизационную, отводя немаловажную роль композиции.

Общеизвестное понимание термина «композиция» неоднозначно. Оно включает в себя, во-первых, сам процесс сочинения музыки. То есть является видом художественного творчества, требующим творческой одаренности и определенной степени технической подготовки, а именно: знания основных закономерностей построения музыкальных произведений, сложившихся в ходе исторического развития музыкального искусства. Во-вторых, композиция – это структура музыкального произведения, его музыкальная форма. И, наконец, оно означает (в отличие от импровизации) разработанное и зафиксированное в нотной записи музыкальное произведение в виде конечного продукта многоступенчатого творческого процесса, выполненного инициатором-композитором, которое приводится в звучание посредством исполнителя. Композиция как оригинальное музыкальное произведение – результат творческого акта композитора, итог развития его музыкальной идеи, художественного вдохновения и профессиональной работы на основе знаний о мелодии, гармонии и форме, техники композиционного письма, инструментовки и т. д. Она может воспроизводиться по нотам неограниченное количество раз соответственно исполнительскому уровню предполагаемых музыкантов.

Понятие композиции как законченного художественного целого сложилось не сразу. Его становление тесно связано с уменьшением роли импровизационного начала в музыкальном искусстве и с совершенствованием нотной записи, на определенном этапе развития сделавшей возможной точную в наиболее существенных чертах письменную фиксацию музыки.

Такое содержание понятия «композиция» вытекает из эволюции профессиональной музыки европейской традиции и не может быть безоговорочно перенесено на джаз. В нем фактическое произведение, фиксируемое композитором, как, например, фортепианные рэгтаймы[1] Скотта Джоплина, скорее составляет исключение. В основе джазовой композиции зачастую лежит предварительное обсуждение темы (гармонизованного мелодического эскиза 32-тактовой простой двухчастной репризной формы AABA в стандартах и балладах, 12-тактовой блюзовой формы)[2] или общего плана обработки. Создание законченного вида входит в обязанности аранжировщика. В других случаях в качестве импровизационной основы целостной композиции используют только тему. Понятие «композиция» в джазе чаще всего даже находится в противоречии с традиционным значением данного термина, который возник в результате разграничения с импровизацией. Именно поэтому импровизацию сознательно определяют также как «импровизационную композицию», учитывая при этом, что даже известные музыканты в своих сочинениях часто прибегают к уже апробированным оборотам. Тем самым одновременно подчеркивается большая доля индивидуального исполнения как композиционного компонента. Поэтому в качестве композиции в джазе, по аналогии с содержанием этого понятия в профессиональной музыке ев-

---

[1] Рэгтайм (англ. ragtime) – способ игры на фортепиано, имитировавший звучание банджо и в 90-х годах XIX века развившийся как инструментальная форма.

[2] Тема (англ. theme) – мелодия с гармоническим сопровождением и определенным числом тактов, лежащая в основе аранжировки или импровизации.

ропейской традиции, следует понимать единство музыкального замысла, аранжировки, импровизации и исполнения, независимо от того, участвует в этом творческом процессе один исполнитель, группа исполнителей или он перераспределен между функционально дифференцированными профессионалами.

Таким образом, основу джазовой композиции, как правило, составляет тесное взаимодействие импровизации и аранжировки. В отличие от композиции в профессиональной музыке европейской традиции здесь оттеняется та ее сторона, которая не выписывается и отдается на усмотрение солиста-импровизатора. Джазовая композиция может быть сочинена для «анонимного» состава, как в профессиональной музыке европейской традиции, или написана для конкретного коллектива, как при аранжировке.

Социальная изолированность афро-американской традиции и эстетическая специфика джаза привели к тому, что произведения джазовых композиторов не включаются в контекст истории музыки XX века, если они каким-либо образом не были втянуты в орбиту академической концертной жизни. По этой причине развитие композиционного джаза осталось совершенно незамеченным исследователями. Между тем начала джазовой композиции уже просматриваются в сочинениях для фортепиано, которые назывались «рэгами» или рэгтаймами. Танцевальные пьесы, последовавшие за ними, такие, как фокстрот и слоу-фокс, уже оркестровались и включали в себя, как правило, verse (строфу, запев) и chorus (припев, рефрен)[3]. Зачастую они были удобны для джазового музицирования и становились джазовыми шлягерами, потому что как по мелодии, так и по гармоническому строению могли служить музыкантам основой для импровизации.

Уже в середине 20-х годов XX века джаз встал на путь поисков в сфере большой композиции. Первыми здесь были Д. Эллингтон и легендарный корнетист Б. Байдербек, мечтавший о «джазовой симфонии». Остались неисполненными несколько симфонических партитур Дж. П. Джонсона, выдающегося пианиста и аккомпаниатора знаменитой блюзовой певицы Бесси Смит.

Как и в профессиональной музыке европейской традиции, развитие композиции в джазе шло путем постепенного ограничения исполнительских свобод и формирования собственной традиции интерпретации написанной музыки. Если в оркестре К. Бэйси музыканты приступали к исполнению, имея перед собой всего 12–16 тактов выписанной темы, то Д. Эллингтон постепенно свел к минимуму сочинение музыки непосредственно в процессе исполнения.

Многие темы традиционного джаза[4] составили также основу для многих композиций модерн-джаза[5]. Им были заимствованы старые, отчасти известные по мюзиклам, произведения, но только здесь они приобрели подлинно джазовое звучание, так как их мелодическое строение больше отвечало современному джазу, нежели традиционному. На гармоническом остове некоторых старых произведений возникли новые темы. Например, «эвергрин»[6] 20-х годов XX века Дж. Шенбергера «Whispering» стал исполняться Д. Гиллеспи как «Groovin' High». Существует даже грамзапись, на которой обе мелодии звучат одновременно. Еще более старая «Indiana» Дж. Ф. Хэнли транс-формировалась в композицию Ч. Паркера «Donna Lee». Перечень подобных примеров можно было бы продолжить.

Мелодии многочисленных композиций современного джаза отступают от песенного, периодического членения. Они состоят большей частью из последовательностей ровных восьмых, представляющих собой нотную фиксацию ранее исполненной импровизации. Обычно они включают в себя только корус, то есть без verse.

Более сложные по языку и технике письма, ориентирующиеся на музыку П. Хиндемита, Б. Бартока, Д. Мийо, И. Стравинского и А. Шенберга, аранжировки прогрессив-джаза[7] вели к джазовым композициям «третьего течения»[8], выполненным

[3] Английский термин «chorus» означает также составную часть формы джазовой музыки. Корус по продолжительности равен теме и основывается на ее гармонической схеме. В отечественном джазе в этом значении часто используется термин «квадрат» (square).

[4] Традиционный джаз (англ. traditional jazz) – первый период истории джаза, охватывающий временной промежуток с 1863-65 по 1929 годы. Включает в себя рождение джаза и архаический джаз, классический джаз, стили переходного периода.

[5] Модерн-джаз (англ. modern jazz) – современный джаз, третий период истории джаза, следующий после эры свинга и охватывающий 40–50-е годы XX века.

[6] «Эвергрин» (англ. evergreen) – букв. вечнозеленый; песни и отдельные номера из музыкальных обозрений, мюзиклов, оперетт и ревю, пользующиеся популярностью у джазовых музыкантов на протяжении многих лет.

[7] Прогрессив-джаз, прогрессив (англ. progressive jazz, progressive) – направление в современном джазе, возникшее в середине 40-х годов XX века и характеризующееся экспериментами в области синтеза джаза и европейской композиционной техники, что нашло отражение в некоторых биг бэндах.

[8] «Третье течение» (англ. third stream) – экспериментальное направление современного джаза, развившееся в середине 50-х годов XX века и представляющее собой синтез джаза и профессионального композиторского творчества европейской традиции. Привело к практике создания развернутых произведений для смешанных составов оркестров, включавших джазовых импровизаторов и академических исполнителей.

с использованием 12-тоновой техники. Однако додекафонная техника в практике подлинного импровизационного джаза почти не встречается. Отдельные попытки ее применения у Г. Шуллера, Д. Эллиса, А. Одера, Р. Либермана и других относятся исключительно к тематическим построениям и, по существу, мало влияют на стилистику импровизационных высказываний тех джазовых музыкантов, которые принимают участие в записи таких произведений, если они, разумеется, не нотированы полностью.

Во многих произведениях фри-джаза[9] 60-х годов XX века четко очерченный корус вообще отсутствует, не говоря уже о более-менее разработанной форме целого, если, конечно, только запись такой экспромтной импровизации попытаться приравнять к композиции.

Как уже говорилось выше, основу джазовой композиции составляет взаимодействие импровизации и аранжировки. Для джаза, как правило, не типична традиционная последовательность этапов реализации идеи, характерная для профессионального композиторского творчества европейской традиции:

1) автор и его представление идеального произведения;

2) нотная запись произведения;

3) исполнитель и его интерпретация музыки, готовой в своих главных параметрах;

4) слушатель, почти всегда (кроме первого исполнения) ожидающий данное конкретное произведение.

В джазе эта последовательность выглядит несколько иначе:

1) тема или какое-либо музыкальное произведение в качестве ориентировочного исходного проекта;

2) аранжировка, то есть «додумывание», оформление этой исходной основы для исполнения конкретным инструментальным составом, опять же в виде ориентировочной исходной позиции, только более высокого порядка;

3) исполнитель, более-менее творчески и удачно домысливающий композиционную основу и аранжировку, которые, однако, еще не могут рассматриваться как законченное художественное произведение;

4) слушатель, ожидающий встречи с относительно новым музыкальным объектом, даже если эта «композиция» ему знакома, и он слышал ее неоднократно.

Джаз, таким образом, как бы стирает грань между композитором-аранжировщиком и исполнителем-импровизатором. Иногда композитор «разрабатывает» произведение лишь до определенной степени, а оставшуюся часть творческого вклада, необходимого для возникновения законченного произведения, поручает аранжировщику и исполнителю.

Аранжировщик – это специалист, главным образом в джазе и популярной музыке, значение которого в последнее время растет все больше и больше, затмевая порой профессию композитора и буквально спасая то или иное произведение. Ведь искусство аранжировки основано на стремлении придать произведению наиболее выгодную форму показа, представить его в наилучшем свете в зависимости от состава исполнителей. Тем не менее, творческая роль аранжировщиков в развитии джаза еще не оценена по достоинству и адекватно их вкладу. Начиная с 1920-х годов XX века, аранжировщики, только благодаря своей собственной эрудиции, творчески формировали и утверждали форму преподнесения джазовой музыки в самых разнообразных ансамблевых комбинациях. Несмотря на распространение в последнее время исследований и публикаций по истории джаза, импровизации и композиции, имеется существенный недостаток информации, посвященной музыкальной эволюции джазовой аранжировки. Без кропотливого процесса транскрипции аудиозаписей, то есть реаранжировки, нет доступа к открытиям в этой области таких плодотворных художников, как Джелли Ролл Мортон, Джон Несбитт, Дон Редман, Флетчер Хендерсон, Сай Оливер, Эдди Дорэм, Бенни Картер, Дюк Эллингтон, Билли Стрэйхорн, Гил Эванс и другие. Опубликован лишь небольшой процент величайших джазовых аранжировок, а многие рукописи, отразившие поворотные моменты в истории аранжировки вообще, утеряны навсегда.

Как уже говорилось, в роли аранжировщика часто выступают сами исполнители, причем в разное время к одному и тому же материалу они подходят по-разному. Во многих случаях в джазе сам аранжировщик не является композитором и обрабатывает произведения или темы, к которым не имеет непосредственного отношения. Но существует и множество джазовых аранжиров-

[9] Фри-джаз (англ. free jazz) – букв. свободный джаз; направление джазового постмодернизма, возникшее на рубеже 50–60-х годов XX века.

щиков, которые одновременно сочиняют и, таким образом, их обработки возникают в тесной связи с генезисом собственных композиций. Аранжировщик определяет целостный музыкально-драматургический план произведения, сочиняет вступление, связующие построения и коду, изменяет гармонию и ритм темы. Он также определяет фразировку и артикуляцию, соответствующие требуемой стилистике, добавляет вспомогательные и контрапунктирующие голоса, бэкграунд[10], выбирает фактуру изложения, оптимальный состав исполнителей, формирует звуковое воплощение (sound). В результате аранжировщик играет важную, часто определяющую роль в процессе создания окончательного вида произведения. Он «вершит» композицию в смысловом значении профессиональной музыки европейской традиции.

Таким образом, аранжировка в джазе – это творческое переосмысление, обработка оригинального музыкального материала (темы или какого-либо произведения), уже существующего в виде аудиозаписи, партитуры, переложения, фортепианной партии (клавира) или даже только в виде мелодического голоса, снабженного лишь аккордовыми символами, для непредвиденного в первоисточнике конкретного, постоянного, или варьируемого, переменного, состава исполнителей. Причем не имеет значения, представлена она в нотной записи, то есть в виде партитуры с голосами, дирекционе[11] или только оговорена устно. Аранжировка – творческое явление, типичное для джаза, а также развлекательной, танцевальной, вообще популярной музыки.

В качестве специального музыкального термина это слово впервые появилось в сфере развлекательной музыки примерно в конце XIX – начале XX века и означало первоначально облегченное переложение, адаптацию оригинальных симфонических и иных оркестровых пьес (маршей, увертюр, танцев, отрывков и отдельных номеров из опер, оперетт, водевилей и т. д.) для салонных, бальных и садовых оркестров, а также инструментовку фортепианных оригиналов для тех же составов. Аранжировка (от фр. arranger – приводить в порядок, приспособлять, устраивать, прикрашивать): 1) переложение музыкального произведения для иного, сравнительно с оригиналом, состава исполнителей; 2) создание эстрадно-джазовой партитуры. Функционально аранжировка сходна с традиционной инструментовкой (оркестровкой), от которой и ведет свое начало. С другой стороны, аранжировка – это не только чисто техническая композиционная работа и инструментовка, но и реализация определенных звуковых образов (sound) в тесной связи с фактурными приемами изложения.

Разделение на «серьезную» и «легкую» музыку, происшедшее в XIX веке, и начавшееся массовое производство, распространение и потребление последней принесли также изменение в творческий процесс как таковой. В то время как композитор понимает под композицией «цельное произведение», единство тематического замысла, разработка которого включает инструментовку (оркестровку), определенная часть авторов джазовой музыки поставляет только фортепианный эскиз (в лучшем случае дирекцион), который обрабатывается аранжировщиком на данный состав. Причина такого разделения труда кроется прежде всего в том, что то или иное произведение в джазе может исполняться в самых различных инструментальных и вокальных вариантах, и композитор не может предвидеть при реализации своего замысла все возможные исполнительские составы. Однако единство композитора и аранжировщика существует и сегодня там, где произведение выдвигает особые требования (например, LP[12] рок-группы) или в случае специального заказа (например, музыка для кино, театра). Но вместе с ростом популярности конкретного сочинения его многочисленные аранжировщики стремятся придать ему вид, порой довольно значительно отступающий от оригинала. В результате из музыкального первоисточника может возникнуть нечто новое, совершенно самостоятельное, возможно даже стилеобразующее. Возникает авторская аранжировка, которая, как и сочинение «серьезной» музыки, защищается авторским правом.

Каждый период истории джаза имеет свои характерные стилистические особенности музыкального языка, которые отражаются в аранжировке и часто даже ею определяются. В джазе аранжировка является способом закрепления общего замысла ансамблевой или оркестровой интерпретации и главным носителем стилевых качеств, вследствие чего она приобретает не меньшее значение, чем

[10] Бэкграунд (англ. background) – вид аккомпанемента в джазе, который исполняется инструментами мелодической или ритмической секций и создает мелодический, гармонический или ритмический фон для инструментального или вокального соло.

[11] Дирекцион (англ. direction) – сокращенная партитура. То же самое, что compressed score или short score.

[12] LP, long play – англ., долгоиграющая пластинка, «гигант», «альбом» диаметром 30 см, скоростью вращения 33 1/3 об/мин и средней продолжительностью звучания 35–45 мин.

композиция в академической музыке. Основу джазовой аранжировки составляет формообразование и инструментовка. Но в отличие от собственно инструментовки аранжировка в джазе активно вторгается в музыкальный язык, предусматривает значительное развитие оригинального материала с изменением мелодики, гармонии и ритма. Кроме того, она возникает в коллективном сотрудничестве между планирующим аранжировщиком и творчески импровизирующими музыкантами. Основными причинами появления и развития джазовой аранжировки являются:

1) увеличение состава джазовых формаций, требующее упорядочения игры их участников;

2) повышение квалификации музыкантов;

3) поиск «нового звучания» (new sound) в связи с гетерогенностью звукового идеала джаза;

4) внедрение ранее нетипичных для джаза композиционных форм.

Методы, с помощью которых осуществляется джазовая аранжировка, очень отличаются от методов композиторов музыки европейской традиции. Как и при джазовом музицировании, в процессе создания джазовой аранжировки немаловажную роль также играет коллективная и сольная импровизация, как это было, например, в оркестре Дюка Эллингтона. Кроме того, джазовая аранжировка является результатом не только композиционного, но в значительной степени и импровизационного опыта самого аранжировщика.

Собственно джазовая аранжировка возникла в 20-х годах XX века вместе со сменой общего стиля развлекательной музыки и формированием основных типов оркестровых коллективов, обслуживавших новую эстрадную и танцевальную практику – симфоджаз[13], биг-бэнд, комбо[14] и т. д. В отличие от «аранжировки-переложения», джазовая аранжировка – это уже не переинструментовка оригинала, а новая, зачастую уникальная звуковая структура, созидаемая на основе заранее заданной темы в соответствии с определенными принципами формообразования, а также традициями и приемами исполнения, обусловленными практикой живого джазового музицирования. От «чистой» композиции такую аранжировку порой отделяет лишь заданность, предсуществование темы, и по своей глубинной сущности джазовая аранжировка – это по большей части всегда в той или иной мере творческая «фантазия на тему…»

Структурной моделью джазовой аранжировки является уходящая корнями в фольклор вариационно-строфическая форма, или «тема с вариациями». Типовая аранжировка такого рода сформировалась во второй половине 10-х – начале 20-х годов XX века в новоорлеанско-чикагском[15] и чикагском стилях[16], начинается и завершается проведением темы всеми инструментами tutti или в любой другой инструментальной комбинации в главной тональности. Эти два проведения обрамляют форму, придают ей законченность и уравновешенность. Между ними располагаются «корусы» (chorus), или «квадраты» (square), представляющие собой мелодические, гармонические, ритмические, фактурные и другие вариации, имеющие неизменное количество тактов. Число их свободно и определяется количеством солистов-инструменталистов, их мастерством, наличием оркестровых групп, общим темпом, а в песнях также количеством куплетов и инструментальных «проигрышей». Фактура каждого отдельного коруса может быть различной и тесно связана со стилем, инструментальным составом, изобретательностью аранжировщика и всегда включает в себя три компонента:

1) ритмо-гармоническую основу, реализуемую ритм-секцией;

2) бэкграунд – фактурный фон, создаваемый аккомпанирующими инструментами;

3) соло, которое поручается вокалисту, инструменталисту или какой-либо оркестровой секции.

Конкретное содержание такой схемы определяется творческим взаимопониманием и взаимодействием замысла аранжировщика и импровизационного самовыражения джазовых музыкантов. Это находит отражение в подвижном, охватывающим весьма широкий диапазон соотношении стабильных, закрепленных в нотной записи, и мобильных, устно оговоренных, элементов партитуры, которая получает законченность только в живом (live) исполнении.

[13] Симфоджаз, симфонический джаз (англ. symphony jazz): 1) музыка, основанная на европейской композиторской технике и использующая некоторые выразительные средства джаза; 2) большие составы, представляющие собой соединение биг бэнда с камерным оркестром.

[14] Комбо (англ. combo) – инструментальный джазовый ансамбль (до 9 музыкантов). Термин возник на рубеже 40–50-х годов XX века и происходит от английского слова combination (комбинация). Применяется только по отношению к ансамблям современного джаза.

[15] Новоорлеанско-чикагский стиль (англ. New Orleans Chicago style) – стиль переходного этапа традиционного джаза; является продолжением негритянского новоорлеанского стиля в Чикаго, когда этот город стал центром джазового развития.

[16] Чикагский стиль (Chicago style) – белый стиль переходного этапа традиционного джаза, возникший под влиянием негритянского новоорлеанского стиля и белого диксиленда.

Наиболее ранним типом джазовой аранжировки является так называемый «head arrangement» – «аранжировка из головы», «мысленная», устная аранжировка, получившая распространение в архаическом и классическом периодах традиционного джаза. Она создавалась импровизационно, экспромтом, наизусть, по традиции, согласно устной договоренности. Исполнители предварительно оговаривали между собой вступление, очередность частей, позже корусов, коду и т. д. Такая аранжировка – в меньшей степени гениальное изобретение, а в большей мере вынужденная необходимость, вытекающая из почти поголовной музыкальной неграмотности первых джазовых музыкантов, не имевших возможности получения основательного музыкального образования. Устной аранжировкой пользовались ансамбли Джо «Кинга» Оливера, Луиса Армстронга, Джелли Ролл Мортона и многих других музыкантов традиционного джаза. Превратившись в специфически джазовую традицию, она продолжала играть важную роль на протяжении всей истории джаза. Устная аранжировка до сих пор является основным типом аранжировки в диксилендовой музыке[17], она применялась в некоторых оркестрах периода свинга[18] и получила широкое распространение в ансамблях современного джаза, превратившись в интеллектуальное удовольствие профессиональных высококвалифицированных музыкантов. В этом смысле она составляет внутреннюю форму так называемых «джэм-сэшнс»[19], которые в различном виде проводились и существуют на протяжении всей джазовой истории. На них встречаются и вместе музицируют случайно собравшиеся музыканты. Звучащая музыка структурно взаимосвязана, благодаря их общему джазовому опыту, их знанию используемых джазовых тем или знаменитых сольных импровизаций и обычаю выстраивать исполняемое в виде вариационно-строфической последовательности. Тема, тональность, темп, количество и последовательность соло, заключительное возвращение к коллективно исполняемой теме оговариваются до музицирования и регулируются во время музицирования. Особый, экстремальный тип нефиксированной в нотной записи аранжировки, исключающий всякую предварительную договоренность даже относительно таких основополагающих параметров, какими являются тема, тональность, темп, традиция и стиль исполнения, долгое время регулировавшие импровизационное исполнительство, не столь часто, но все же встречается в современном «свободном джазе». Классическим примером такой «случайной аранжировки» является альбом Орнетта Коулмена «Free Jazz», записанный в 1961 году и давший название целому новому направлению.

Из противопоставления композиторских амбиций музыкантов, имевших минимум музыкальной подготовки, ярким представителем которых был выдающийся пианист Джелли Ролл Мортон, и основанном на недостаточном знании нот пристрастии большинства музыкантов традиционного джаза к импровизации постепенно возник особый тип «полуустной аранжировки», получивший огромное распространение в практике не только малых ансамблей, но и больших оркестров. «Аранжировка-скелет» (skeleton arrangement), или «схематическая аранжировка» (scetch arrangement), – это более или менее детально выписанные мелодические эскизы или партитурные фрагменты, риффы[20], куски оркестровых tutti, вступления, коды и т. д. Количество импровизационных корусов не было постоянным, поэтому оставалось достаточно места для индивидуального спонтанного творчества. Нотированные эпизоды вступали в действие только по указанию бэнд-лидера, в связи с чем протяженность такой композиции могла меняться. Особенно удобной такая аранжировка была в тех произведениях, основу которых составлял 12-тактовый блюз. Это очень хорошо демонстрируют различные варианты грамзаписи композиции К. Бэйси и Дж. Манди «One O'Clock Jump», сделанные в 40-х годах XX века: общий план один и тот же, но количество квадратов, исполняемых импровизаторами в заданной последовательности, – разное. Другим показательным примером является исполнение

[17] Диксилендовая музыка – современное бытовое обозначение музыки традиционного джаза, основывающейся на коллективной импровизации; термин происходит от англ. Dixieland – фольклорного обозначения Юга США.

[18] Свинг, свинговая музыка (англ. swing, swing music) – второй период истории джаза, охватывающий вторую половину 20-х, 30-е и первую половину 40-х годов XX века; является переходным от традиционного джаза к современному.

[19] Джэм-сэшн (англ. jam session) – непринужденная творческая встреча музыкантов современного джаза после работы в узком кругу коллег, во время которой они импровизируют на темы известных мелодий для собственного удовольствия.

[20] Рифф (англ. riff) – мелодическая техника джаза, основанная на непрерывном многократном повторении группой музыкантов или всем оркестром на протяжении импровизации солиста короткой однообразной музыкальной фразы, обычно двух- или четырехтактовой, с незначительными мелодическими изменениями.

оркестром Д. Эллингтона на Ньюпортском джаз-фестивале в 1956 году композиции «Crescendo End Diminuendo In Blue», когда тенор-саксофонист Пол Гонзалвес сыграл 27 взрывных импровизационных корусов, что заранее, естественно, не предполагалось.

Особым видом «схематической аранжировки», вероятно, можно считать «аранжировку параметров» (parameter arrangement) или «композицию параметров» (parameter composition) – новый, вдохновленный алеаторической музыкой метод аранжировки, позволивший создавать импровизационную музыку композиторскими приемами. Эта «композиционная импровизация» («Compositional Improvisation») негритянского саксофониста Э. Брэкстона имеет достаточно широкий диапазон применения. Она с одинаковым успехом может использоваться как в сольной игре, так и в ансамблевом исполнительстве. Музыкальные параметры аранжировки или композиции – это изолированные качества музыки: звуковысотность, регистр, длительность, тембр и сила звука, темп, звукоизвлечение, артикуляция, плотность изложения, структура и т. д. Для отдельной части формы планируемого произведения выбираются определенные параметры. Очерченные таким образом характеристики дают музыкантам значительную свободу импровизации. В «композиционной импровизации» используются самые разные способы записи: на нотной бумаге в виде соединения традиционного нотного письма и графических символов, напоминающих манеру К. Пендерецкого, или на чертежной бумаге, посредством комбинации графических символов и словесных указаний.

Дальнейшая эволюция джазовой аранжировки происходит в 20–30-х годах XX века в связи с формированием больших оркестровых составов (симфоджазов, биг-бэндов), развитием шоу-бизнеса, концертной практики, грамзаписи, радиовещания и киномузыки. Обычными становятся детально выписанные симфо- и эстрадно-джазовые партитуры, максимально сближающие функции аранжировщика и композитора. Аранжировка становится профессией, а сам аранжировщик из безымянного ремесленника, анонимного сотрудника нотоиздательских фирм превращается в одну из ведущих фигур мира эстрадно-джазовой музыки, во многом определяющую ее стилистический облик.

Поэтому работа аранжировщика часто совмещается с сочинением музыки и руководством оркестром. Это, например, Ф. Хендерсон, Б. Картер, С. Оливер, Д. Эллингтон, позднее Г. Эванс, К. Джонс, Т. Джонс, Т. Акийоши, Р. Мак-Коннелл, М. Шнайдер и Д. Холлэнд. Возникает «специальная аранжировка» (special arrangement), написанная в расчете на конкретный ансамбль или оркестр с учетом индивидуальных особенностей и возможностей исполнителей. Выверенность, взвешенность звучания, взаимодействие отдельных инструментальных секций, бэкграунды, риффы, контрапункты, групповые корусы, вступления и коды – все это теперь находится в ведении аранжировщика. При всем при этом существует множество примеров, демонстрирующих, как ведущие джазовые аранжировщики постоянно вдохновлялись «своими» музыкантами, вполне сознательно используя их творческие идеи, но в то же время оставляя им достаточно свободного места для импровизации. Композиционный тип исполнения становится определяющим критерием биг-бэнда. Многие творческие находки при своем рождении определяли неповторимое тембровое звучание (sound), часто становившееся как бы «визитной карточкой» того или иного оркестра (как, например, знаменитые «стиль джунглей» Д. Эллингтона и «кристалл корус» Г. Миллера). Однако они быстро получали всеобщее распространение, превращаясь в клише, трафарет, и приобретали рутинный оттенок.

Двумя специфическими видами специальной аранжировки, возникшими в практике свинга, являются «flagwaver» и «showcase». Flagwaver (англ. буквально «реющий флаг») – особенно экзальтированный тип бигбэндовой аранжировки, возникшей при состязаниях оркестров, так называемых «битвах» (battle), столь популярных в 30-х годах XX века. Ее типичными примерами являются «Battle Royal» Д. Эллингтона, «Jumpin' at the Woodside» К. Бэйси и «Take the „A" Train» Б. Стрэйхорна, аранжированные в 1961 году для двух полных бигбэндов и записанные на LP «First time! The Count meets the Duke». Showcase (англ. буквально «парадный случай») – бигбэндовая аранжировка, оформленная таким образом, чтобы солист (инструменталист или вокалист) был представлен в наиболее выгодном для него свете.

Новые импульсы специальная аранжировка получила с рождением прогрессив джаза во второй половине 40-х годов XX века, благодаря экспериментам композиторов и аранжировщиков С. Кентона, Б. Рэйборна, П. Руголо, Б. Греттингера, Б. Руссо, Дж. Граса, Дж. Роланда. В работах, кроме

гармонического усложнения и структурного расширения, варьируется также стандартный состав биг-бэнда: увеличиваются инструментальные группы, вводятся деревянные духовые, валторна, струнные смычковые, арфа, дополнительные ударные инструменты. Это позволило более смело и эффективно внедрять в джазовую практику приемы инструментовки современной академической музыки. В кул-джазе[21] 50-х годов XX века эту тенденцию в биг-бэнде продолжает Г. Эванс и Ш. Роджерс, а на базе комбо – М. Дэвис, Дж. Льюис и Дж. Маллиген. Ассимиляция джазом элементов современной Новой музыки составляет основу «третьего течения», стилевого направления, также проявляющего себя с 50-х годов. Его эксперименты условно можно подразделить на три группы:

1) попытки освоения джазовыми музыкантами идей и принципов современного профессионального композиторского творчества европейской традиции;

2) создание академическими композиторами произведений, специально предназначенных для исполнения джазовыми музыкантами;

3) совместное творчество джазменов и академических музыкантов.

Главными творческими фигурами «третьего течения» со стороны джаза были Г. Шуллер, Дж. Льюис, Д. Брубек, Дж. Джуффри, Дж. Рассел, Б. Руссо Г. Мак-Фарленд. Из американских академических композиторов поддержку этому движению отдельными произведениями оказали М. Бэббит, Х. Шапиро, А. Копленд и Ч. Айвз. Сюда примыкает также «Ebony Concerto» И. Стравинского, сочиненный им еще в 1946 году для биг-бэнда В. Германа. В Европе аналогичными опытами уже в начале 50-х годов занимался французский композитор и теоретик А. Одер. Довольно известными произведениями, хотя и единственными по своей направленности в творчестве этих авторов, являются «Concerto for Jazz Band and Symphonic Orchestra» (1954) швейцарского композитора Р. Либермана и «Actions for Free Jazz Orchestra» (1971) К. Пендерецкого.

В композициях со сквозным развитием только самые чуткие и одухотворенные композиторы-аранжировщики, связанные с джазом, могли выстраивать записанные дифференцированные структуры таким образом, чтобы оставалось пространство для импровизации. Но во многих случаях после нее музыканты были вынуждены себя ограничивать, играть точно предписанный текст – из творческих импровизаторов они превращались в интерпретаторов. Тогда джазовый характер музыки становился зависимым от чувства свинга, звукоизвлечения и фразировки.

Со времен фри-джаза все больше считалось хорошим тоном, чтобы музыкант, выпускающий грамзапись под своим именем, композицию и аранжировку делал сам. Например, Сан Ра и музыканты AACM[22] последовательно придерживались этого принципа. Однако вскоре обнаружилось, что хорошие музыканты и вдохновенные импровизаторы отнюдь не являются автоматически также потенциально искусными композиторами-аранжировщиками.

С 20-х годов XX века широкое распространение получают также печатные аранжировки, которые выпускаются музыкальными издательствами для исполнения танцевальными оркестрами и являются универсальными, так как их можно играть любым составом. Они имеют различные названия: аранжировка «по желанию» (ad lib-arrangement), «аранжировка-основа» (stock arrangement), оркестротечная аранжировка, – и должны отвечать определенному кругу требований:

1) быть исполнимыми самыми разными составами и «полно» звучать в малых группах;

2) соответствовать различным исполнительским возможностям профессиональных, но особенно самодеятельных музыкантов, не превышая их способностей в выборе тональности, обычного звукового диапазона инструментов и в технических трудностях;

3) учитывать различные тесситуры вокалистов при выборе оптимальной тональности;

4) используемыми средствами в значительной степени соответствовать распространенному оригиналу.

Написание подобной аранжировки представляет собой довольно сложное дело, своеобразную «математическую задачу», требующую специальных знаний, и выполняется она чаще всего в виде дирекциона – набора голосов, в которых эскизно содержатся все наиболее важные музыкальные моменты.

---

[21] Кул-джаз (англ. cool jazz) – букв. холодный джаз; стиль современного джаза, развившийся на рубеже 40–50-х годов XX века. Характеризуется специфическим мягким звучанием без вибрато и более широким использованием полифонии, вследствие чего возросла роль аранжировщика.

[22] AACM, Association for the Advancement of Creative Musicians – англ., Ассоциация для продвижения творческих музыкантов; основана в мае 1965 года в Чикаго, помимо прочего объединяет молодых представителей чикагского авангарда.

Отдельные инструментальные партии оркестротечных аранжировок имеют так называемые «выписки» из партий «необязательных» инструментов, отмечаемые мелкими нотами. Подобные рукописные работы раньше делались для гастролирующих солистов-вокалистов, часто выступавших с непредвиденными по составу аккомпанирующими ансамблями, или для артистов, нуждавшихся в музыкальном сопровождении. Конечно, оркестротечная аранжировка связана с определенным фактурным и гармоническим «обеднением» звучания, когда произведение, задуманное для состава-максимума, исполняется в составе-минимуме. Зато она делает доступным исполнение многих произведений средствами не только различных по составу оркестров, но и инструментальными ансамблями.

Понятие «аранжировка», кроме обозначенных видов, подразумевает также еще возможность музыкального монтажа, попурри, в котором популярные мелодии или фрагменты известных произведений соединяются друг с другом довольно грубым образом при помощи так называемых связок. В джазе и эстрадной музыке подобные работы называются medley (англ. смесь, мешанина).

Следует обратить внимание на аранжировки, которые существенно изменяют содержание и стиль оригинала и при этом, к сожалению, чаще всего не в лучшую сторону. Подобная практика предлагает уже хорошо знакомую музыку в совершенно новом облике и требует очень осторожного подхода и такта.

В последние годы очень бурно развивается компьютерная аранжировка, или аранжировка-композиция – arrangement composition. Она требует от аранжировщика не только музыкальных знаний, но и навыков звукоинженера и звукооператора, так как здесь он имеет дело не с нотами и музыкантами-исполнителями, а непосредственно со звуком. Современные музыкальные компьютерные программы имеют широкий спектр наиболее распространенных гармонических, ритмических и фактурных формул-моделей (англ., pattern formation). Их использование позволяет избежать рутинной работы и ставит «написание» массовых аранжировок на конвейер. Однако перед талантливым мыслящим аранжировщиком здесь открываются неограниченные творческие возможности. В этом смысле заслуживают внимания компьютерные аранжировки Э. Артемьева, Г. Гараняна и А. Козлова.

Каково же будущее джазовой аранжировки? Вероятно, здесь можно выделить несколько тенденций, которые уже достаточно ясно просматриваются на современном этапе:

1) многие джазовые композиторы и аранжировщики, испытавшие плодотворное влияние великих композиторов академической музыки, вероятно, будут вести исследования в этой области и впредь;

2) границы между импровизацией, композицией и аранжировкой будут становиться все более размытыми и менее определенными;

3) глобальные перспективы мировой музыки и разнообразные академические, этнические и коммерческие течения откроют путь к обновлению мелодии, гармонии, ритма, тембра, импровизационных элементов и драматургических особенностей джаза;

4) форма и структура композиции останутся главными условиями, ограничивающими и сдерживающими джазовую аранжировку.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Конен В.* Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.,1994.

2. *Sterns M.* The Story of Jazz. New York–London, 1956.

А. Свиридова

К ВОПРОСУ МЕТОДИКИ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ ФАКТУРЫ

Каждое новое поколение ученых-музыковедов вносило не только новые определения фактуры, но и предложения по методике ее анализа: функционально-элементная (В. Цуккерман, З. Визель, Т. Магницкая), историко-стилевая (С. Скребков, В. Холопова), пространственно-координатная (Г. Завгородняя, Т. Титова, Е. Назайкинский, М. Скребкова-Филатова), фактурно-архитектоническая (Т. Франтова, И. Сниткова) и т. д.

Возникшая более тридцати лет назад и продолжающаяся до сих пор понятийная разноголосица в теории фактуры, к сожалению, углубляется по мере появления новых музыковедческих исследований. Если правда заключается в том, что «наука ищет законы; поэтому она много занимается поисками ограничения разнообразия» [6, *186*], то анализ феномена фактуры с точки зрения концепции двухуровневого представления о звуковой материи – логико-мыслительном (склад) и конкретно-чувственном (фактура) – как раз и дает возможность свести множество «разночтений» приемов «фактурирования» к «общему знаменателю».

Для звукотекста, не подразумевающего вертикальные отношения, таким «знаменателем» является **монодийный склад** (тематической и логической единицей является тон); для многоголосной ткани с преобладанием горизонтальной направленности при наличии двух других пространственных координат – **полифонический склад**; для звуковой материи, в которой горизонтальные связи являются вторичными, – **гармонический склад**.

Фактурное развитие, с присущей ему изменчивостью форм, неустойчивостью «фактурных единиц», обладает **количественными** (число голосов), **качественными** (степень значимости и «предназначения» той или иной единицы), **фоническими** (звуковой эффект сочетания голосов), **пространственными** (степень удаленности элементов фактуры) параметрами измерения. Их взаимодействие и сочетание создает бесчисленное множество конкретных (комплексных или суммарно-раздельных) фактурных комбинаций, а также различные виды синтеза множества способов изложения музыкального текста.

Для наглядности предлагается таблица «моноформ» и описание «полиформ» (Т. Бершадская) складов и, соответствующие им, наиболее употребляемые виды фактур.

Моноформы складов

МОНОДИЙНЫЙ СКЛАД

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ СКЛАД

Разнофункциональная (гомофонная) полифония:

- дублированное полифоническое многоголосие,
- сочетание выдержанного и подвижного голосов,
- подголосочная фактура,
- вариационные остинантные формы,
- комплементарно-ладовое, ритмическое, контрастно-дополняющее контрапунктирование,
- разнофункциональная гипермногоголосная фактура и т. д.

Равнофункциональная (имитационная, разнотемная) полифония:

- хоральная фактура,
- инвенционная структура,
- фугированные формы,
- каноническое секвенцирование,
- стретты
- полимонодийность,
- микро- и макрополифония,
- равнофункциональная гипермногоголосная фактура и т. д.

ГАРМОНИЧЕСКИЙ СКЛАД

- «интервальная»[1] фактура (регистрово-тембровое дублирование интервалов),
- аккордово-хоральная фактура,
- аккордово-фигурационная фактура,
- «гитарная» фактура,
- «аккордовая мелодия» (В. Персикетти),
- гомофонная фактура (с двух-трехплановой координацией компонентов ткани, с широким фактурным спектром сопровождения)

[1] Термин К. Якобсона.

Полиформы складов

(допускают горизонтально-вертикальное совмещение моноформ)

Формы общения моноформ «по горизонтали»

Смены типов фактур «по горизонтали» связаны с такими качественными характеристиками, как:

- **обновление** форм изложения музыкальной ткани за счет изменения функций голосов внутри единого музыкального склада: гармония – гармония, полифония – полифония;
- **видоизменение** структуры музыкальной ткани в связи с изменением логики организации многоголосия: полифония – гармония и наоборот;
- **переключение** – сопоставление в связи с резким изменением количества голосов: гармония – монодия, полифония – монодия и в обратной последовательности.

По типу модуляций в области ладотональной системы представляется возможным классифицировать способы перехода одного типа организации музыкальной ткани в другой в связи с эффектом их появления: **постепенный** (длительное интонационное «истаивание», размягченность очертаний многоголосия, ритмическое торможение, динамический спад, снятие звучности отдельных инструментов) и **внезапный** (резкость «вторжения», неприготовленность появления нового, искусственный обрыв, «слом» фактуры).

Смены-чередования и **смены**-сопоставления контрастных фактурных решений даже в рамках одного склада (полифония – полифония) создают эффект, аналогичный явлению тонального отклонения: в объединении голосов на длительном участке развития происходят постоянные смены колорита звучания, путем постепенного «приращивания» или «изъятия» звуковых мыслей, «событий», музыкального пространства, «фактурных кадров».

Монтаж различных фактурных форм «по горизонтали» может осуществляться в виде *равноправия* участвующих фактурных видов, то есть по типу «диалога на равных»; в виде «*монтажа-мозаики*», непрерывных вытеснений одной фактурной разновидности другой (сюитоподобные фактурные композиции); в виде горизонтально направленного *крещендирования* или *диминуирования* выбранной моноформы склада.

Как правило, в **сменах**-чередованиях, **сменах-**сопоставлениях фактурных форм участвует весь «букет» факторов контраста: образно-интонационный, функционально-психологический, ладово-звукорядный, темброво-регистровый, темпо-ритмический, технико-звукотекстный.

Одним из ведущих композиционных принципов сочинений конца XX века становится «горизонтальная полифоничность» (термин А. Должанского), которая была особенно свойственна Д. Шостаковичу – завязка действия, полное драматических конфликтов устремление к решающей кульминации и, наконец, после исчерпания всех драматических ресурсов завершение в коде-катарсисе воплощаются в движении от одноголосной, унисонной, гетерофонной разновидностей фактур монодийного склада через полифоническое крещендирование к кульминационному гипермноголосию с последующим «срывом-оцепенением» и истаивающей звучностью аккордовой фактуры «хорала-преображения».

Формы общения моноформ складов «по вертикали» (полипластовость)

- *с одинаковой организацией пластов* (монодия + монодия, полифония + полифония, гармония + гармония) - монодийная, полифоническая, комплексно-кластерная;
- *с различной организацией пластов* (монодия + гармония, монодия + полифония, полифония + гармония, монодия + гармония + полифония).

Взаимодействие линий и пластов осуществляется на основе *паритета* (равноправия), «*единства и борьбы*» (неравноправия), «*психологической несовместимости*» (резко выраженной противоположности) пластов. Различные виды полипластовой фактуры (монодийная, полифоническая, гомофонная, смешанная, комплексно-кластерная) возникают при:

- многосоставности музыкального текста, включающего горизонтальные, вертикальные, глубинные параметры пространственного измерения;
- функциональной значимости, индивидуальной структурно-смысловой наполненности каждого пласта как элемента целого;
- обособленности пласта по музыкально-языковым (лад, ритм, гармония, тембр и т. д.) средствам выразительности;
- приемах одновременного, вертикально-глубинного сопоставляемого показа главных художественных образов, составляющих существо драматургии сочинения.

Не секрет, что при визуальном восприятии многих партитур современных композиторов не всегда ясны *место*, *назначение*, *роль* многих элементов ткани произведения. Причина этого кроется не

только в значительном видоизменении их облика, «ненормативности» с точки зрения «классических» канонов, но и в нетрадиционной расстановке самих фактурных компонентов, непривычности выполняемых ими функций. Тем не менее, техника создания даже экстравагантных музыкальных композиций опирается на «изобретения» и протофактурные модели многовековой давности: вариации, имитации, каноны, соединения, разъединения, сдвиги, обращения, увеличения, уменьшения, повтор и т. д., то есть на все средства, возможности, логические принципы мышления, которые когда-либо были созданы. С той лишь разницей, что техника отражает характерное перерождение системы выразительных средств, наступившее в музыке XX века во всех ее образцах. Поэтому при анализе свойств фактурной организации следует учитывать:

- разнообразные формы ее взаимодействия с другими музыкально-языковыми системами, в первую очередь, мелодикой, ритмикой, гармонией, инструментовкой, динамикой и т. д.;
- видовые модификации, переосмысление, а также «второе рождение» забытых типов фактур;
- совмещение в одновременности различных принципов строения звукоткани;
- интеграцию разнообразных фактурно-пространственных координат;
- обогащение, усложнение форм ткани за счет «глубинно-объемной» координаты на уровне минимального компонента ткани – отдельного звука в виде «точки» (пуантилистическая фактура), крупного компонента художественного организма – мотива, темы (мотивная, подголосочная, имитационная, контрастная полифония), еще более крупной целостности – фактурно-тематического слоя, пласта (полипластовая фактура, гипермногоголосие, сонористическое поле).

Поскольку музыкальная ткань – явление многоуровневое, иерархическое, «она несет отпечаток всех его интонационно-сюжетных коллизий, особенности жанра, композиционной структуры и драматургии» [4, *3*], то двухуровневая концепция организации музыкальной ткани – складовая и фактурная, логико-мыслительная и образно-эмоциональная – предполагает форму поэтапного выведения особенностей и свойств звукового материала (фрагмента, раздела, части, целостной формы и т. д.).

Самый общий ракурс анализа включает чисто **количественную характеристику звуковой материи** (мелодическая или графическая линия, полифоническое или аккордово-гармоническое многоголосие, «становящаяся» фактура – фактурное crescendo и diminuendo, гипермногоголосный пласт и т. д.), тип голосоведения, характер тематизма. Он же позволяет сделать предварительные выводы о наличии или отсутствии смен фактурных типов, определить их место в форме.

Любая тема всегда фактурно оформлена, причем этот фактурный «облик» может быть исключительно разнообразным, поэтому следующий уровень анализа призван определить **«объем» звучания** (связь «звуков-точек» на близком или далеком расстоянии, «толстый» инструментальный, электронный или вокальный звук, фактурная «масса», тембро-фактурное «вещество», сонорный пласт и т. д.) и те средства, которые способствуют пространственному восприятию фактуры (интонационно-ритмическая, ладовая, регистровая, громкостная диффиренцированность голосов, разреженность рисунков-конфигураций, «многоэтажность» вертикали и т. д.).

«Архитектонические» свойства фактуры выявляют **формы «жизни» звукоткани** – горизонтальный, вертикальный, глубинный (рельефно-фоновые соотношения звуковых деталей фактуры), диагональный порядок следования компонентов (диагональный контрапункт, диагональная гармония, гетерофонный канон, полифоническое зигзагообразное или диагональное движение «звуков-точек» или мотивов, волнообразные фигуры «квадратов шума», конусоподобные, пирамидальные glissandi, «звуковое облако», фактурные фигуры на основе эффекта вращения куба-октаэдра[2] и т. д. Они же определяют способы осуществления переходов из одного фактурно-пространственного объема в другой (постепенный – внезапный, плавный – сопоставление).

Следующий выход – на *уровень структуры ткани*: степень однородности или расчлененности элементов, их конфигурация, функции фактурных компонентов, соотношение фигуро-фоновых, аккомпанирующих, ведущих голосов, планов, пластов на основе их образно-семантической иерархии, а это уже путь на *складовый* (логический) уровень фактуры.

Определение колорита, краски звучания (сознательное вуалирование отдельных компонентов, эффекты интонационно-неопределенного, расплывчатого или максимально уплотненного звуча-

[2] Неупорядоченное облако звуковых точек, упорядоченное облако звуковых точек; восходящее или нисходящее облако звуковых точек; неупорядоченное поле тянущихся звуков, упорядоченное поле тянущихся звуков; восходящее или нисходящее поле тянущихся звуков (подробно об этом [5]).

ния), новых акустических или световых феноменов позволит сделать вывод о результирующих свойствах фактуры и смысловой направленности неординарных приемов. Насколько индивидуальна мысль, авторский почерк, настолько же индивидуально может быть применен конкретный фактурный прием в композиции целого.

Композиционный уровень фактуры рассматривается исключительно с формообразующих позиций (порядок следования, повтор, симметрия фактурных видов, образование фактурных «модуляций», «отклонений», форм-схем и т. д.).

Содержательный уровень – анализ того, «что именно звучит и слышится в произведениях» [3, *11*]. Он формирует идею через анализ смысловых структур как носителей музыкального образа (риторические фигуры, цитаты, монологические высказывания героя, «музыкальные буквы» имени, фамилии – монограммы, интонационные стереотипы и т. д.).

В качестве иллюстративных анализов взяты два произведения: малой формы – пьеса «Лиза» из цикла «Силуэты» Э. Денисова, крупной формы – Симфония [1] 3 Л. Колодуба. Сознательный отбор диаметрально противоположных жанров (миниатюра – симфонический цикл) призван подчеркнуть различие методов анализа микро- (звук, призвук, интонация, мотив, «звуковая пыль») и макро- (вступление, тема, музыкальная драматургия разработки и т. д.) структурных и содержательно-смысловых единиц музыкального текста.

Форма пьесы Э. Денисова – вариации на остинатный мотив, который выполняет функцию темы (soprano ostinanto).

Характер сочинения диктуется присутствием темы из оркестрового вступления к ариозо Лизы из «Пиковой дамы» П. Чайковского: мерное повторение тонического звука (e-moll) в почти маршевом движении четвертями и выразительным предыктом в ритме перед каждым вторым тактом на восходящей интонации – выражение трагической обреченности.

Музыкальная ткань «Лизы» с точки зрения «объема» звучания четко делится на два плана – мелодию и сопровождение (типичный признак гомофонной фактуры), но каждый из этих компонентов развивается по своим законам: мелодия – soprano ostinanto – в силу жанровых особенностей остается на протяжении всей пьесы неизменной, двукратное повторение «интермедийной» мелодической фразы воспринимается как усиление «избытка чувств».

Рассмотрим фактурную организацию сопровождения, изолировав его временно ради аналитических целей от soprano ostinato.

С момента появления аккомпанирующий пласт распадается на три плана: глубокий бас, аккордовая вертикаль и пуантилистическая «россыпь» звуков на последнюю четверть с точкой (первый рояль). Вступление вибрафона (т. 4) не вносит принципиальных различий в организацию звуковой материи. В пятом такте ткань сопровождающего пласта наполняется полифонической жизнью: изящный скачкообразный форшлаг вибрафона подхватывают пуантилистически пересекающиеся «искорки» двух роялей. Создается впечатление, что на гомофонную ткань накинули полифоническую «вуаль»: ткань прозрачна и одновременно «расплывчата», общий объем звучания – «a» контроктавы – «fis» четвертой.

В шестом такте изложение изобилует выразительными краткими мелодическими фразами с точечной акцентуацией звуков. Система штрихов дифференцирует разнообразные способы выделения «выпуклых» точек, звуковых зон. «Объемное» музыкальное пространство представлено в седьмом и восьмом тактах. Оно возникает благодаря сходящимся и расходящимся «воздушным» перспективам: параллелизм шестиголосных комплексов на глубоком басовом фундаменте – прозрачно-распыленные голоса из «точек», наплывающие сверху, снизу, издали, уходя в глубину...

Еще один вариант бесконечного многообразия форм синтеза гомофонного и полифонического принципов структурирования ткани представлен в девятом такте. Диагональный способ строения (и восприятия) полифонической фактуры сказывается в поочередности вступления каждого из планов. Их четыре: акцентированно-застывшая терция (h-d) в партии первого рояля, перекликающиеся «звуки-точки» двух роялей, появление нежного (ремарка: dolce) звука-тона «a» первой октавы у вибрафона и шестнадцатой ноты «es» четвертой октавы у второго рояля.

В следующем такте звук «es» фиксируется как «единица» пуантилистической ткани, образуя регистрово-разреженный мягкий диссонанс по отношению к звуку «e» у soprano ostinanto.

Многоуровневая иерархия функциональных отношений выявляется не в противопоставлении рельефных и фоновых элементов только внутри самого фактурного пласта, но и благодаря дейст-

вию полифонического **закона комплементарности**: в каждое мгновение рельефная точка или интонация акцентируется силами ритма – в этом проявляется действие ритмической комплементарности; зоны мелодической комплементарности в силу качественной характеристики тематизма более скромны – яркие интонации возникают поочередно, в разных тембрах, выделяются специальными штрихами. Параллельно с ритмической и мелодической комплементарностью действуют тембровая, динамическая, регистровая комплементарнооть – удаленность «звуков-точек», интонаций; аккордовых вертикальных образований, разновременная интонационная, ритмическая интенсивность в каждой отдельно взятой паре пространственных координат.

Колористическая сторона фактуры наиболее ярко «запечатлена» в тактах 11–13. Разнонаправленная пуантилистическая россыпь второго рояля и вибрафона прерывается «звуком-точкой» G («соль» второй октавы) - возникает семантика одинокой «беззащитности» в силу фактурной несоизмеримости сопоставления: многоголосие – одноголосие. Все последующее развитие звуковой материи – это игра микро–макрофактурными контрастами: одноголосный «островок» сменяется аккордно-гармонической фактурой следующего такта, которая призвана подчеркнуть двухпластовый контур звукоткани – бас, гармоническая фигурация у первого рояля; бас, аккордовая вертикаль у второго.

Гомофонная фактура в такте 13 политональна. Пуантилистическую тему вибрафона сопровождает гоморитмический шестиголосный «хор» в синкопированном ритме. Мелодическая линия флейты, как в фокусе, отражает ладогармоническую структуру soprano ostinato, в особом «линеарном» виде в ней возникает гармонический склад – трезвучия-A dur, D-dur и терцовый звук гармонической субдоминанты (f). Напомним, что у П. Чайковского гармонический каркас вступления к ариозо Лизы образует формулу t – s – t: e – a – e.

Итак, сопровождающий пласт многообразен: в нем использованы самые различные формулы инструментального сопровождения – «арпеджированное» прямое и ломаное движение (т. 8, 11, 16), плотные вертикальные колонны аккордовых комплексов (т. 3, 4, 6, 10, 13), глубокий регистр басов (т. 4, 7, 8, 12), педаль (т. 13–16) и т. д.

Гомофонная фактура демонстрирует движение от вертикальных созвучий, сочетающихся с многорегистровой «звенящей пустотой» пуантилистических пассажей, к «тихой» кульминации (т. 13): выдержанная педаль, «вставшие на дыбы» многозвучные кластеры в богатейшей тембро-регистровой палитре и пронзающий звуковую «толщу» звенящий «голос» вибрафона. Таковы огромные контрасты аккомпанирующего пласта, заключенные в этой небольшой пьесе. Вариации на soprano ostinato подобны вазе, расколовшейся на множество разных кусочков, которую участники ансамбля тщательно «склеивают» воедино.

Несмотря на широкий спектр фактурных средств, сопровождающий пласт единообразен, «скромен» в интонационно-ладовом плане. Это двенадцатизвучный комплекс. Однако цепь вариантов всякий раз звучит по-разному, то, возникая неожиданно как ритмическое «продолжение» мелодической идеи, то, образуя фигуративные пассажи, исполняемые в быстром темпе, то пуантилистическую россыпь «звуков-точек». В каждом такте по-новому представлены соотношение фактурных компонентов, значение, смысловое содержание восходящих и нисходящих полутоновых интонаций; попытка инструментальных солистов выстроить канон в инверсии резко обрывается введением контрастного сегмента – диатонического нисходящего мотива в диапазоне чистой квинты (т. 7, 8). Ранее звучащие ритмические фигуры в партии второго рояля «заключают союз» с контрапунктом первого. Фактурная «дисциплина» проявляется в строгой упорядоченности ритма, тембра, динамики, особой внутренней изменчивости структур сонорного характера.

Каждая следующая вариация вносит еще одно производное соединение двенадцатизвучных сегментов. Так продолжается до тех пор, пока у флейты на фоне органного пункта второй ступени не появится диатоническая фраза ариозо «Ах, истомилась я горем…»

В колких «звуках-точках» у всего ансамбля (т. 16) нет никакой другой закономерности, кроме неповторности тонов. Двенадцатитоновость не порождает оппозиционную пару консонанс – диссонанс, состоит из однородных «сонансов», не связана с тонально-функциональными тяготениями. Тем ярче и выразительнее воспринимается окончание пьесы – пуантилистический «разброс» звуков трезвучия (квартсекстаккорда) f-moll: «до» второй октавы (вибрафон), «ля» третьей (второй рояль), «ми» контроктавы (первый рояль).

С точки зрения формы развитие новых фактурных образований подстать «крещендирующему

виду монодраматургии» (термин В. Холоповой) – образно-одноплановое движение с нарастанием, уплотнением звуковой материи в рамках полиформ складов (монодия + полифония + гармония).

Содержательная сторона пьесы определяется названием цикла («Силуэты») и ее конкретным наименованием («Лиза»). Недаром Г. Берлиоз писал: «Чтобы прототип… образов мог быть узнан вполне точно, слушатель должен быть предупрежден каким-либо намеком о замысле композитора [1, *89*]. Функция цитаты как «основного элемента» (Д. Лихачев), ведущей конструкции формы и повторяемого интонационного смысла (образной стабильности), помогает правильно распределить остальные «прибавочные» фактурные компоненты. Однако взаимодействие остинатного (неизменного) и мобильного (обновляемого) пластов образует контекстные ситуации «скрытых значений», эффекта «удвоения смысла».

Придерживаясь классификации остинатных форм, предложенной В. Задерацким, в третьей пьесе «Силуэтов» действует моносмысловой принцип взаимодействия фактурных компонентов, когда «все элементы поданы в слиянии и не стремятся к семантическому самоопределению» [2, *286*]. Средства музыкальной выразительности (ритм, динамика, фактура и т. д.) высвечивают внутреннее волнение героини – напряженное томление, ожидание, предчувствие беды, то есть тяжелое психологическое состояние.

Восемь проведений мело-ритмической фразы подвергаются различным изменениям по ритмическому рисунку, по изгибам звуковысотных линий, по внутренней архитектонике остинатно-вращательных структур мелодического развития в голосах, по динамическим наплывам, связанным с уплотнением партитурного слоя.

Несинхронное распределение разномасштабных ритмических групп во времени повышает полифоническую подвижность ткани, несмотря на то, что ни один голос (кроме солирующей флейты) не поднимается до уровня развернутых мелодических построений. Это связано не только с количественным составом ритмически развитых линий (четыре-пять), но и со свойствами голосов: выделяясь по тесситурно-регистрово-динамическим условиям (то есть по глубинной координате музыкального пространства), они тонут в полифонической комплементарности.

Появление ламентозной фразы (т. 7, 8), аналогичной трагической теме финала Симфонии [1] 6, с характерными для П. Чайковского секундовыми спадами из «вершины – источника» (Л. Мазель), не приводит к разрыву с идеей остинатности, поскольку Э. Денисов четко выстраивает форму, структуру которой можно представить следующим образом:

Первая часть (Grave) Симфонии [1] 3 Л. Колоду-

ба открывается величественной «органной» звучностью всего оркестра, в которой слышится торжественная поступь грандиозного траурного шествия. Этот образ представляется почти зримым, конкретным благодаря неторопливой мерности ритма, а также выразительным средствам – трехдольность, напоминающая старинную сарабанду, грузность, «многоэтажность» фактуры, интенсивное ладовое развитие. Образ вызывает ассоциации с непреходящими по своей ценности фресками Софийского собора.

Тема написана в сложном ладу: в ней одновременно сосуществуют две различные разновидности одного и того же лада d-moll – фригийская и натуральная, с переменными функциями IV и VII ступеней (они даются то в натуральном, то в хроматическом, то в альтерированом видах). Звучание темы кажется терпким, но не режет слух: благодаря искусному соединению этих ладов в *различных* пластах оркестровой ткани они органично сочетаются воедино, не вызывая фальши. Натуральный d-moll располагается в верхних «регистрах-этажах» оркестра (скрипки, высокие деревянные духовые, трубы), а фригийский лад с переменными ступенями – в нижних (виолончели, контрабасы, тромбоны, фаготы).

Слушателя охватывает ощущение значительности, важности и серьезности происходящего. Тема дается сразу, без предварительной подготовки, крупным планом. Экспозиция ее кратка и лаконична, динамический план простирается от fortissimo к diminuendo: «шествие» постепенно удаляется и замирает в тишине, монолитность вертикали распадается на фактурно неуравновешенные и неравноценные мелодические образования. Ход развития первого образа как бы

предопределяет **исход симфонической драмы**: в дальнейшем, исчерпав себя, все важнейшие темы произведения приходят в своем течении к трагическому концу. Так с самого начала повествования над ним тяготеет «роковая» концепция.

Монолитность ансамбля, моноритмия, терцовый принцип строения вертикали, аккордовый параллелизм служат убедительными доводами, что перед нами суммирующий вид полипластовой фактуры с одинаковой организацией пластов – гармония-гармония. Обособленность пластов достигается в результате их регистрового и ладового «размежевания».

Вторая тема (ц. 3), возникшая после «истаивания», «изживания» аккордовой фактуры первой темы, – мрачнейшая мелодия бас-кларнета на фоне причудливых подголосков фаготов и низких медных духовых инструментов, затем виолончелей и контрабасов (типичный признак гомофонно-полифонического многоголосия).

Что касается фона, то он состоит из басового голоса и остроритмизованных, причудливо-прихотливых извивов подголосков, несущих на себе звуковой поток и создающих перебои с общим метром, что усиливает ритмическую неустойчивость. Есть еще и тональная неустойчивость: каждый мотив темы изложен в новой тональности – e, g, cis, C, в, As, c и т. д.

Итак, что касается соотношения тем, то их целостная содержательная структура с достаточной определенностью имитирует классический тип организации сонатного allegro (соотношение сфер главной и побочной партий). Кроме того, интонационный процесс, реализующий замысел, обнаруживает многоаспектное преломление эстетического свойства диалогичности, когда в диалог вступает, с одной стороны, весь арсенал использованных современных средств выразительности («расширенная» тональность, рассредоточенный, сонорно-фактурный тематизм, сегментно-полифоническое многоголосие, «вибрирующий» кластерный), с другой – целостная композиционная форма, имеющая четкий абрис классически строгого образца жанра.

Полифонически разрастающееся многоголосие предкульминационного раздела моделирует процесс медленного, но планомерного охвата музыкального пространства. Результатом постепенного накопления голосов становится вторжение волевых «приказов-призывов» трубы (ц. 17). В живой диалог с трубой вступают солирующие деревянные, поддерживающие общий возбужденно-патетический тон высказывания. Ткань обогащается новыми подголосками струнных (ц. 19), движение оживляется, устремляется вверх, к вершине и достигает кульминации (ц. 21). Это высшаяточка первой части – момент совмещения обеих тем в полипластовой фактуре, где субъективное начало (тема «исповеди») полностью «поглощается» объективным (темой «шествия») и преобразуется в исступленный клич кластерных фанфар у труб и тромбонов.

Пласты предельно разобщены: регистрово, темброво, интонационно, семантически. Результатом взаимодействия тем явилось канонически выстроенное вибрирующее «поле», состоящее из множества звучащих в различном темпе и ритме линий. Мощная сонористическая кульминация (ц. 34) венчает крещендирующее фактурное развитие. Но композитор не злоупотребляет напряженным звучанием tutti, а находит более сильное средство выражения своей трагедийной концепции: в момент наивысшего напряжения звучность всего оркестра снимается и первая тема в subito pianissimo звучит у струнных divisi.

Этот резкий фактурный контраст свидетельствует о наступившей психологической смене – «срыве». Борьбы не последовало: «герой» симфонии не воин, не победитель. Высказав свое отчаяние, свой гнев, он «сходит со сцены, низко опустив голову», и издали наблюдает похоронную процессию... Так можно было бы определить смысл репризы первой части: тихо, в отдалении звучит тема Grave. От былой торжественности, «органности» и величественности не осталось и следа – тема обогащается тонким орнаментом подголосков солирующих деревянных духовых, что наводит на мысль о фактурном синтезе, полискладовости в репризном разделе формы, ведь аккордовая фактура гармонического склада главной партии «нашла общий язык» с гомофонно-полифоническим многоголосием побочной, создав новый фактурно-пространственный вид изложения в репризе.

Вторая часть (Allegretto) – своеобразное «Мефисто-скерцо», танец «гротесковых масок»: в причудливых извивах мелодии слышатся то вкрадчивая грациозность, то внезапные прыжки, то злобный гнусавый окрик, то раскаты дьявольского хохота. В первой теме сконцентрировано все мрачное, жесткое, беспорядочное, угрожающее, что знает история музыки в своей негативной крайности. Вспоминаются зловещие образы, начиная от симфонических

произведений Берлиоза («Шествие на казнь», «Шабаш ведьм»), Листа («Мефистофель» из «Фауст–симфонии», «Danse macabre»), Равеля («Скарбо» – «Оборотень», «Ночные видения»), Сен-Санса («Danse macabre»), Онеггера (оратория «Пляска мертвых», симфоническая поэма «Danse macabre», Симфония ¹ 5) и кончая третьей частью Симфонии ¹ 3 А. Шнитке с ее словесной монограммой «Das Bîse» (D-a-es-as-b-e-es-e) – «Зло», образом Мефистофеля из кантаты «История доктора Иоганна Фауста».

В начале выделяется экспрессионистически взвинченный мотив-взлет у скрипок, затем «танец смерти» на фоне виолончелей, альтов, ударов tam-tam'a; вспыхивает неожиданная фраза у кларнетов в ритме откровенного эстрадного шлягера XX века (труба, деревянные духовые); простенько-скромная оперно-романсовая мелодия с аккомпанементом струнных… Композитор легко и свободно модулирует из тональности – в атональность (в качестве иронического музыкального штриха применяет додекафонный ряд), объединяет разные тональности, метры. Полифонический монтаж мотивов («лоскутный» тематизм) образует калейдоскоп масок, пришедших на карнавал-шабаш ведьм – разнонаправленное глиссандирование духовых, тремоло струнных, пассажи виолончелей и контрабасов, sul ponticello, трели у валторн, удары тарелок, большого барабана, tam-tam'a). Вся ткань предельно насыщается интонационно и ритмически при помощи сильнодействующих техник: хроматики – микрохроматики, диссонансов по вертикали, гипертрофированных мелодических скачков, полиритмии, образуя в конечном счете **полифонически сегментную звуковую «массу»**. Сохраняя свой семантический облик, музыкальная ткань разрастается до восемнадцати самостоятельных мотивов-голосов различной длительности, образуя рекордное сегментно-полифоническое многоголосие (ц. 7–9). Сквозь эту оркестровую толщу пробивается в тембрах деревянных духовых (гобой, английский рожок) малосекундовый комплекс, как idee fixe, как неотвязно-сверлящая мысль.

Форма скерцо строится с постоянным возвращением к этому одинокому возгласу, подобно движению по замкнутому кругу, рождая эмоциональные всплески различной интенсивности. Один из них приводит к кульминационному проведению микрополифонического «хоровода».

Фактурное развитие скерцо можно представить в виде расходящихся, кругов с малосекундовой «осью» в микрополифоническом эпицентре.

Неожиданно этот хоровод масок резко прерывается: звучит тема траурной процессии (ц. 22) – интонации шествия из первой части симфонии искажены. Тема, некогда цельная, распалась на отдельные отрывочные фразы, звучит в низких, мрачных регистрах засурдиненных медной и струнной групп. Давящая тяжесть фактуры (уведенная «вглубь» аккордовая поступь), многочисленные задержания-вздохи, зловещий колорит производят гнетущее впечатление.

Аккордовая фактура хорала, являясь в данном случае репрезентантом гармонического склада, воспроизводит историко-стилистическую модель раннеклассического искусства: вертикаль имеет устойчивый мелодико-гармонический остов, в основном поручен духовым, трагическая образность подчеркнута тональностью c-moll, в которой суммируются одноименный и однотерцовый звукоряды – c, C, cis (c-cis-es-e и т. д.). Однако стилистически-жанровая модель хорала вступает в противоречие с ее искаженным претворением. Это ощущение усиливается еще более в момент контрапунктического соединения темы хорала (марша-шествия) и «хоровода масок» (танца-скерцо): засурдиненные струнные в унисон с «хором» низких медных сдержанно и проникновенно «поют» тему хорала. На этом фоне чужеродно и парадоксально звучит «тема масок», высвистываемая солирующими деревянными (ц. 35). Образовавшаяся полипластовая фактура на основе «совмещения несовместимого», «борьбы противоположностей» ярче высвечивает образный контраст, который подчеркнут всем комплексом выразительных средств – *ладогармонических* (резко звучащие политональные моменты), *интонационно-мелодических* (сопоставление ясных, напевных фраз с нервно-угловатыми, остро-импульсивными, колючими, излишне короткими возгласами, мотивами, то есть ворохом контрастных элементов в лихорадочно-моторном движении), *колористических* (воздушные, легкие штрихи staccato в верхних регистрах флейты, кларнетов, гобоев («дьявольский хохот») сопоставляются с плотной звучностью струнных и медных в предельно низких регистрах).

«Тихая» кульминация (скрипки в унисон) отмечена истончением звуковой материи, после чего последняя фраза английского рожка звучит как неразрешенный вопрос. Все тщетно, роковой конец неизбежен...

В третьей части (финале Allegro marcato) концентрируется вся энергия, воля, сила для борьбы. Финал - яркий, темпераментный, но трактовка его своеобразна: волевое, действенное вмешательство в жизнь обречено на трагический исход.

Начало финала определяет характер всей части: на фоне остинатного ритма труб звучат жалобные возгласы деревянных духовых – мольба о помощи. В мелодии-линии формируется собственное фактурное строение: первоначальная «экспозиционная фаза» (термин М. Скребковой-Филатовой) представлена тематическим ядром, содержащим наиболее выпуклые интонации (малые секунда и септима), и ее вариантным «развертыванием». Формируется фактурное строение и в сопровождении: остинатный ритм труб пополняется фигурационным движением струнных (ц. 2), образуя аккомпанирующий пласт полифункционального типа (компоненты ткани не уравновешены в «правах», хотя все выполняют фоновые функции). Однако пластовая гомофонная фактура быстро сдает свои позиции, осуществляя «отклонение» в область фактурного диалога.

Следующая тема (ц. 3) поражает своими резкими интонациями, основанными на интервалах тритона, септимы и ноны, судорожным, прерывистым, синкопированным ритмом. Как и первая, она звучит на трепетно-нервном остинатном фоне, но обрастает диссонирующими мотивами солирующих инструментов, спорящих, доказывающих свою точку зрения, возражающих...

Поскольку конфигурация – неотъемлемый атрибут любой музыкальной ткани, зависящий от числа голосов, регистра, ритмики, архитектоники – репрезентирует конкретный склад или полискладовые сочетания, то множественность тематических линий (ц. 5), в своем движении «попадающих» в другие тональности, способствует возникновению яркого микрополифонического эффекта – «расплывающегося» в пространстве звукового «пятна». Оно ширится, погружается в нейтральный, статический фон. Сонорный пласт, в котором нерасчленимо слились все элементы тканевого организма, на гребне динамической волны превращается в гигантский кластер объемом более пяти октав (ц. 10–11), «кричащий диссонанс» (гипермногоголосная фактура на полифонической основе).

На протяжении всего финала сохраняется единый тонус, непрерывный пульс движения. Временами появляются героические интонации (два-три звука), словно голоса надежды, но тут же тонут в полиметрических и политональных вертикально-горизонтальных напластованиях.

Образно-смысловая направленность финала та же, что и в первых двух частях: после победно ликующих трубных возгласов (ц. 16) резким контрастом звучит одинокий вопль ужаса «за душу берущей» электрогитары (2 т. после ц. 17).

Основной фактурный прием комплектации звуковой ткани (полифоническое крещендо – декрещендо) сохранен и в финале. После резкого фактурного «слома», образовавшего полюсную оппозицию (гипермногоголосие – одноголосие), движение постепенно приостанавливается. Возникшая у кларнета тема «шествия» из первой части симфонии (ц. 29) дробится на разорванные короткие фразы, паузы между интонациями становятся с каждым разом длиннее, ярче высвечиваются черты lamento: траурная образность порождает печальные «вздохи» – ниспадающие секундовые интонации, которые просачиваются во все голоса сопровождающего пласта и выстраиваются в завуалированную систему имитаций. Обогащая ткань, они заставляют ее «дышать». Так в недрах гомофонной пластовой фактуры вызревает полифонический склад, который затем «сжимается» в одноголосную мелодическую линию (ц. 42). На выдержанном тоне в тембре медных духовых глухо звучат интонации средневековой секвенции Dies irae – грозного символа судного дня, вечных мук за земные грехи. Подобным образом решается фактурно-«сюжетная» линия (герой и враждебная ему среда) в драматургии Симфонии [1] 3 Л. Колодуба.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берлиоз Г.* Избранные статьи. М., 1956.
2. *Задерацкий В.* Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985.
3. *Казанцева Л.* Анализ музыкального содержания. Астрахань, 2002.
4. *Сниткова И.* Звуковой материал современной музыки и некоторые аспекты теории фактуры // Фактура в ситеме музыкально-выразительных средств. Красноярск, 1991.
5. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
6. *Эшби У.* Введение в кибернетику. М., 1959.

Г. Тараева

ИННОВАЦИОННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОБУЧЕНИИ[1]

Термином «инновации» в образовании – инновационная педагогика, инновационные образовательные технологии – сегодня обозначают принципиальную новизну подходов к процессу обучения. Сама словоформа не отражает существа происходящих изменений, а только регистрирует их наличие. Для сравнения можно вспомнить несколько определений последних десятилетий – таких, как ТСО (технические средства обучения), творческие методики, создание модели специалиста, комплексный или системный подход, межпредметная интеграция, майевтическая педагогика. В этих и подобных наименованиях педагогических стратегий и тактик хотя бы в общем виде отражалась главная идея преобразования или совершенствования образовательной системы, ее процедур. Выражение «инновационное» обозначает радикальную смену дидактических позиций. В этом, по существу, принципиально реформаторском направлении не задаются методические координаты – они должны соответствовать концепции и целям обучения, которые надо определить в первую очередь – определить, исходя из требований времени.

Инновации, реформы, радикальные перемены, а главное, их цели в музыкальном образовании просматриваются пока неотчетливо. Профессиональное образование музыкантов (в специализациях различного профиля) – это, преимущественно, практический процесс с огромным удельным весом личных, индивидуальных контактов преподавателя и ученика. Разного рода специальные знания здесь нацелены на осуществление творческой функции – исполнение музыки. И даже при педагогическом уклоне в подготовке музыканта практическое музицирование образует главное направление обучения пению и игре на инструменте: овладение техникой, накопление репертуара, освоение эстетических установок и конкретных приемов интерпретации. Вся эта сфера живет и питается крепкими отечественными традициями исполнительских школ, традиционными нормами отношения общества к музыке. То, что эти нормы могут меняться, требует осознания. И потому музыкальное образование сегодня достаточно отдалено от той новой реальности, которую называют информационной культурой.

Реформы художественного образования в информационном обществе неизбежны, так как в нем совершенно по-новому организуется вся художественная среда. И место для принципиальных перемен в музыкальном обучении надо искать таким образом, чтобы процесс обновления шел целесообразно и убедительно. Музыкально-теоретический блок дисциплин – сольфеджио, гармония, анализ – в этом плане очень удобен для поисков и экспериментов.

По отношению к формированию практического профессионального арсенала музыканта он представляется, в известной степени, прикладным, вспомогательным, так как его цель – в целесообразной *рационализации* интуитивного и эмпирического процесса обретения профессионального мастерства. Благодаря различным сведениям и, что особенно ценно, деятельностным навыкам, в музыкально-теоретических предметах должно активно развиваться музыкальное мышление, такие его важные функции, как слух, память, креативность.

В последние десятилетия в этом разделе обучения – в содержании и структуре учебных дисцип-

[1] Работа выполнена в рамках проекта [1] 03-06-00199а, финансируемого РГНФ.

лин, в уровне, качестве знаний и навыков студентов – обозначились настолько резко негативные тенденции, что инновационные направления дидактических поисков представляются незамедлительной мерой. Острота момента еще и в том, что времени на теоретические, научно-методические рефлексии почти нет – реформы нужны, как говорится, еще вчера. Но и стихийные новации, наверное, не в состоянии породить результативные концепции. Нужен аналитический обзор и эффективная адаптация к объективным условиям и требованиям музыкальной жизни, к содержанию музыкальной культуры современного общества.

На первый – внешний – взгляд, инновационная направленность современной педагогики диктуется информационными, инфокоммуникационными технологиями, широким внедрением компьютера в повседневный обиход жизни вообще и учебного заведения, в частности. Музыкантам и в практической (исполнительской) деятельности, и в обучении цифровые способы обработки и передачи информации принесли необозримые новые возможности.

Электронный инструментарий, коммутированный с компьютером, преобразил концертную среду и все виды прикладной музыки (в кино, в театре, в обиходном музицировании). В последнее время он стал заметно теснить традиционный или, во всяком случае, очевидным образом конкурировать с ним – внедрение обучения игре на синтезаторе активно ведется в детских музыкальных школах, на музыкальных факультетах педагогических учебных заведений. Привлекательности этого инструмента для молодежи способствует множество факторов, но в общем плане сразу понятно, что он олицетворяет инструментальный облик современной массовой музыкальной культуры. Синтезатор в учебном процессе, естественно, стимулирует поиски на новом методическом уровне, так как обучение не просто игре, но манипуляциям с ним связано не с традиционными ценностями исполнительского музицирования (виртуозность, интерпретация), а с креативным подходом к произведению – аранжировкой и сочинением[2].

Новую реальность принесли в жизнь музыкального учебного заведения компьютерные программы создания и редактирования текстов – литературных, нотных, звуковых. Оснащенная новыми средствами издательская база инициирует научно-методическую деятельность и преподавателей, и студентов, и – что самое важное – позволяет сегодня «документально» оснастить учебный процесс. Используя возможности быстрого тиражирования (включая копиры, сканеры), сегодня удобно, быстро и легко можно донести методические разработки до каждого студента в «бумажной» форме, не говоря об электронной.

Компьютеры вообще принципиально преобразили возможность предоставления информации обучающемуся – сведений и фактов в базах (банках) данных. Это, в первую очередь, электронные каталоги книг, статей, нот, аудио и видеозаписей. Подобные «хранилища» могут быть стационарными, то есть техническим ресурсом самого учебного заведения, или персональными (в индивидуальных «коллекциях» студентов и преподавателей), могут вступать в обмен благодаря сетевым коммуникациям. Для музыканта электронная доступность информации – это не только литературные тексты, но, прежде всего, звучащая музыка. Благодаря различным компактным цифровым форматам записи и редактирования, существенно сберегающим временной процесс копирования и корректировки, звучащая музыка становится доступным индивидуальным средством, высокоэффективным для профессионального формирования и развития. Особенно привлекательна в плане индивидуальной доступности мультимедийная форма информации – музыка с видеорядом и анимацией. Работа с видеозаписью концерта, мастер-класса, оперного или балетного спектакля, музыкального биографического фильма представляет совершенно новые дидактические перспективы. Особенно, если учесть универсальность компьютера, как воспроизводящего носителя, открывающего перспективы для аудиторного и самостоятельного обучения.

Гораздо более значительную информационную среду, чем это может показаться на первый взгляд, уже сегодня представляет для музыканта при всех его недостатках Internet. Поиск и скачивание ресурсов всех видов, особенно звучащих и визуальных музыкальных форм, способно сильно видоизменить профессиональный индивидуальный багаж. Его виртуальный потенциал в области гипертекс-

[2] Эта новизна, правда, – известный по историческим моделям музыкальной культуры феномен: новости в инструментостроении и внедрении инструмента в широкий обиход всегда связаны с периодом устного творчества – импровизации, транскрипции текстовых образцов. Можно легко провести аналогии с распространением на исходе Ренессанса в церковной практике Западной Европы органа, преобразившего музыку и музыкантов – жанры, способы создания композиции, систему овладения ресурсами инструмента. Те же процессы отличают эпоху барокко с преобразованием семейства виол, эпоху рояля, начавшуюся на рубеже XVIII–XIX столетий. Новая роль саксофона и медных обусловила ту же логику инноваций в культуре музицирования в эпоху джаза и т. д.

товых и интерактивных обучающих продуктов заслуживает сегодня серьезной работы в направлении становления и развития системы дистанционного обучения в музыкально-теоретическом разделе образования. Кроме того, не стоит упускать из виду новые дидактические потенции электронно-вычислительной техники – познавательные и креативные – для научно-теоретической деятельности. Исследования исполнения, например, в недоступной раньше детализации анализа акустической формы музыки провоцируют новые научные темы, новые подходы и выводы. Возможность компьютерного анализа звуков, звукового спектра не просто обогащает звуковую палитру музыки в исполнении на синтезаторах, но преобразует сам акт создания новых звуковых текстов, стимулирует студенческое «композиторское» творчество.

Все перечисленное (а это очень краткий обзор, далеко не полный хотя бы в поименовании новых тенденций) входит в обиход музыкального учебного заведения, правда, медленно. Но проблема дидактического перевооружения заключается вовсе не в темпе оснащения компьютерной базой и ее пользовательским освоением. Проблема коренится в психологии отношений преподавателя к объективной необходимости принципиального изменения и содержания, и облика процесса обучения музыканта на современном этапе.

Инновационные преобразования в музыкальной педагогике, их объективное и непререкаемо обязательное осуществление обусловлены не просто информационной сферой и ее технологиями. Они, к сожалению, не могут осуществляться только внедрением компьютера в отдельных разделах учебного процесса, в частности, в общепрофессиональном цикле музыкально-теоретических дисциплин. Новые средства не могут найти место в музыкальной педагогике без четкого понимания новых целей и новых дидактических функций – в данном случае в предметах, адресованных развитию практических способностей музыканта.

А эти цели и функции диктуются не возможностями информационных технологий в педагогике. Самым важным фактором здесь оказывается изменение среды культуры, облика жизни музыки в современном обществе. Здесь незаметно для каждого дня, но отчетливо проступает буквально в каждом новом учебном году новизна отношений человека и музыкального искусства: новые реалии в музыкальной и вообще культурной коммуникации. Именно эта среда заставляет анализировать содержание и даже структуру учебного процесса в музыкальном образовательном заведении на предмет соответствия жизни сегодняшнего общества.

С одной стороны, именно в обществе развивающихся информационных технологий обнаруживаются противоречия, болезненные для воспроизводства академической формы музыкальной культуры и ее практических носителей – артистов-музыкантов, преподавателей, музыкальных критиков и журналистов.

Один из главных парадоксов можно наблюдать в расхождении возможностей хранения музыки и потребностей ее потребления. «Компактная» упаковка на аудио и видеоносителях в цифровом формате и коммерческие каналы распространения предоставили немыслимую еще пару десятилетий назад в нашей стране полноту доступности музыки всех эпох и авторов в бесконечном множестве исполнений. Вместе с тем музыкальная классика, жанры и стили академической музыкальной традиции в сравнении с жанрами и стилями массовой культуры занимают очень незначительное место в «живом виде»: в концертных залах, театрах, в средствах массовой коммуникации – радио, телевидении. Правда, то обстоятельство, что технический скачок в обеспечении качественной «консервации» многообразной реальности звучания музыки совпадает с падением интенсивности реальной концертной жизни, не объясняет положения вещей. Достаточно трудно сказать однозначно, где здесь причина, а где следствие: технический ли прогресс наступает на музыкальную «классику» или она, независимо от возможностей информационных технологий, исчерпывает в чем-то свой потенциал в культурных запросах и представлениях общества.

Во всяком случае, вторая сторона проблемы дидактических инноваций в музыкальном образовании связана с определением соответствия образования музыкантов запросам общества, реальной значимости музыки в повседневной жизни современного человека.

Сегодня это одна из актуальных тем – музыкальная культура студента, нацеленного на профессиональное обучение музыке академической традиции. Понятная и до боли знакомая картина в музыкальном училище и вузе – чрезвычайно скудный объем того, что называют «культурой» в значении «музыкальная эрудиция», «музыкальный багаж», знание музыки. Причины – дефицит музыки в

жизни, именно «личной» жизни обучающейся молодежи – прикладных ситуациях досуга, бытовых формах практического музицирования, коллективного обсуждения в целях формирования суждений, оценок, предпочтений.

Неудовлетворительный уровень с позиций педагогических традиций проявляется буквально во всем. Студенты знают крайне мало музыки из того тезауруса, который программируется в качестве основы профессионализма. Очень скромный запас репертуара – в активе произведений за пределами выученных к вступительным или текущим экзаменам фактически нет[3]. В самых разных учебных и внеучебных ситуациях проявляется неумение опознать на слух произведения из репертуарного перечня по специальности и, тем более, из виртуального перечня «бессмертной классики». Представления о произведениях разных стилей и жанров, знание времени и обстоятельств их создания, культурно-исторического фона и прочих реалий, необходимых для анализа смысла и структуры, у студентов доходят до крайней степени скудости, чтобы не сказать больше.

Если посчитать эти «симптомы» исходными (незначительный активный объем репертуара, плохое знание музыки), то предположить можно всего две возможных причины. Первая: в каком-то предыдущем звене катастрофически плохо поставлено обучение. Это, наверное, исключено, так как носит массовый и повсеместный характер. Вторая: отношение студента к музыке и с музыкой задано обществом, его нормами – в таком случает надо критиковать не студента, а анализировать содержание культуры. И эта вторая причина гораздо более убедительна, хотя психологически некомфортна. Она неизбежно влечет вывод о консерватизме, стагнации, рутинности образовательной системы в целом и лично педагога. В свое «отставание» поверить трудно – ведь система обеспечена документально конституированной идеологией в образовательных стандартах и программах музыкальных дисциплин.

Но иного пути, кроме приведения в соответствие стихии музыкальной жизни и образования, нет. Можно думать о волевом изменении сложившихся в обществе ценностей, о миссии музыкальных учебных заведений в процессе борьбы за классику. Но это не исключает необходимости музыкально-теоретического обучения подстраиваться к современным реалиям музыкальной жизни.

Музыкальная культура – понятие исторически динамичное. Оно охватывает широкий круг явлений, в который входят, например, инструменты, концертные, образовательные, издательские учреждения, средства трансляции и прочее. Но нас интересует исключительно сам процесс коммуникации, то есть связей и отношений общества с музыкой, общения людей при помощи музыки. В общетеоретическом смысле – это содержательные связи различных структур культуры: регламентов и ритуалов (обычаев), жанров и стилей, предпочтений и идеалов. В общем, даже простые количественные (статистические) способы измерения этих составляющих демонстрируют отчетливую динамику, в том числе, на кратких исторических отрезках. Изменяются регламенты и ритуалы, преобразуются содержание музыки, ее образы и язык, в сознании различных социальных пластов возникают новые идолы и теряют свою актуальность, устаревают и обновляются привязанности – к стилям, композиторам, исполнителям и так далее.

Регламент, например, определяет где (в каких ситуациях), сколько и с какими целями музыка находит место в жизни общества. И, кстати, немаловажно, о какой части общества идет речь. Если музыка Рахманинова или Скрябина была духовной ценностью для «широких» кругов их современников, то не надо упускать из виду, что это была в числовом выражении тончайшая прослойка дворянской и отчасти разночинной российской интеллигенции (с ничтожными уже предельно демократическими вкраплениями – пролетариата). Ритуалы и обычаи как конкретное осуществление регламентов позволяют проследить отношения и взаимоотношения различных составов общества, его групп: возрастных, социальных, профильно ориентированных и т. п. Жанры и стили музыки (в широком смысле слова) в предпочтениях тоже характеризуют коммуникативную доминанту музыкальной культуры определенного исторического среза. Песни и романсы профессиональной традиции противостояли крестьянской, городской, цыганской песне, песенке из водевиля и прочей массовой музыке в Австрии рубежа веков настолько резко, что слушатели и даже музыканты и критики осуждали Малера за невзыскательность мелодического материала в симфониях. Так что наше время с его вытеснением

[3] В оправдание можно разве сказать, что играть их негде: концертная практика невелика, в обиходе (дома, в кругу друзей и т. п.) академическая музыка фактически не культивируется.

«высокой» классики массовой «попсой» ничем не выделяется, кроме изменения, может быть, стандарта числовых отношений между социальными слоями, предпочитающими различные художественные акты и факты. Актуальным является только вопрос: какому слою музыкальной культуры и стоящим за ней слоем общества служит сегодня музыкальное образование?

Если взять какой-то конкретный факт практической жизни современного профессионального учебного заведения и задаться целью глубоко и точно объяснить его, то сделать это можно только в названных аспектах.

Рассматривая регламенты, можно видеть – сегодня музыка практически звучит в тех же сферах и ситуациях, что и полвека назад[4]. Это официальные и торжественные мероприятия, концертные залы, музыкальные и драматические театры, кино. Кроме того, в системе регламента сохранились и основные досуговые формы – ресторан, кафе, танцевальные вечера, приватные приемы, любительское музицирование (то, что называлось самодеятельностью). Незначительно изменились и ритуалы, обычаи (то есть роль и место музыки в них). Например, школьный бал и танцы в специальном зале превратились в дискотеку, самодеятельные кружки – в творческие студии, но функции их остались прежними.

Вместе с тем нельзя не видеть того, что доминанты музыкальной жизни сменились настолько резко, что система принципиально преобразовалась. Радио и телекоммуникации набирали вес в этот период постепенно и неуклонно, и значение их в жизни современного общества за последние пятнадцать лет привело к модификации в системе культурных регламентов. В сочетании с беспредельно мобильными возможностями хранения и воспроизведения аудиовизуальной информации (кассетами, дисками) этот вид коммуникации стал определяющим для современной культуры. И серьезно набирает силу информационного воздействия, особенно, на молодежь Internet. Управление потребностями людей через эти сильно коммерциализованные каналы трансляции художественной продукции приобрело мощь, противостоять которой не могут структуры коммуникации предыдущего, совсем, казалось бы, недавнего периода – филармонические концерты, тем более, концерты залов учебных заведений. Удельный вес классической музыки, музыки академических жанров уменьшился резко, массовая музыкальная продукция практически доминирует во всех ритуалах и обиходе, в том числе, в новых – привлекательных и востребованных (или активно потребляемых) формах – песенном и рекламном клипе.

Изменились вкусы и предпочтения многих социальных групп. Массовую музыкальную культуру потребляет отнюдь не только молодежь, концертные залы и театры плохо посещает интеллигенция (эти учреждения вообще не очень активно посещаются). Бытовое музицирование и в академических, и даже популярных жанрах (пением песен, например, под гитару) практически иссякло, его заменило фоновое слушание. Характерной новой чертой надо считать в этом плане личную культуру всей многочисленной преподавательской армии музыкантов – незначительная их часть активно посещает филармонические концерты и оперу, музицирует в домашнем, семейном досуге, собирает личные аудио и видеоколлекции.

Среднестатистическое поколение педагогов в музыкальных вузах, да и в среднем звене образования – носители музыкальной и общей культуры образца 50–60-х годов. Их личный классико-романтический слуховой запас служит ориентиром не только в выборе задач по гармонии (гармонизации мелодии) стиля Чайковского–Аренского, но и в приверженности набору дисциплин, их «освященному» культом прошлой эпохи содержанию. Но даже как родители они не в состоянии повлиять на пристрастия своих детей, передать им эстафету музыкальной культуры академического модуса (в массе, разумеется, а не отдельных примерах фамильной преданности музыке). А студенты сегодня – это дети 80-х годов, выросшие в «дисковом» музыкальном формате, в атмосфере ценностей, насаждаемых стихией «пиара» кинозвезд и эстрадных певцов. Их родители дома не играют на рояле Бетховена и Шопена, не поют под аккомпанемент пианино романсов Глинки, Чайковского, Рахманинова. Культурные установки и предпочтения в семьях этих детей порою так далеки от образовательных установок, что это не подлежит анализу. И стоит принять во внимание, что за последние пятнадцать лет очень существенно расширилось пространство охвата молодежи музыкальными учебными заведениями. Это произошло не только за счет новых консерваторий, факультетов искусств в уни-

[4] Этот отрезок времени избирается не произвольно, а в ориентире на профессиональный жизненный период жизни педагогов самого старшего поколения, являющихся носителями определенных культурных стереотипов.

верситетах, новых училищ (колледжей), но и музыкальных факультетов в педагогических вузах, педагогических колледжах, высших и средних заведениях культуры.

Таким образом, можно констатировать: содержание музыкальной жизни общества отмечено подавляющим количеством, господством массовой музыкальной продукции, многочисленные образовательные учреждения фактически рассчитаны на очень демократичную аудиторию, а содержание музыкального образования управляется традиционной идеологией музыкальной культуры, которая сегодня оказывается элитарной.

В таком случае преобразования возможны в двух направлениях: в привлечении музыкального материала современных массовых жанров в процесс обучения и в использовании всех мер, в том числе, информационной среды, всех возможностей информационных технологий для воспитания живого жизненного интереса к музыке академической традиции.

Первое может показаться достаточно вульгарным предложением – «снижением» планки требований, переходу от высоких духовных ценностей классики к низкопробной музыкальной продукции[5]. Однако неоднократно в стихийном наблюдении, а также в специально проведенных опросах и контрольных проверках автору пришлось убедиться в возможности и целесообразности такого пути.

Один из примеров. В оригинальных формах слухового тестирования[6] для контроля способности петь по слуху студентам различных учебных заведений среднего и высшего звена[7] предлагались звучащие образцы – аудиозаписи на кассете или на диске. Прослушав известную арию или романс в оригинале фактуры, надо было их повторить, спеть по слуху – не читать по нотам, как это практикуется в сольфеджио. Для упрощения задачи – чтобы не отвлекать внимания и излишне не нагружать память – предоставлялась карта со словесным текстом. Самые хрестоматийные вокальные фрагменты (типа ариозо Любаши Римского-Корсакова из оперы «Царская невеста) или «хиты» сольного репертуара певцов, вроде арии Лауретты из «Джанни Скикки» Пуччини, куплетов Эскамильо или ариозо Кармен из сцены гадания, арии Иоланты в подавляющем большинстве пелись очень плохо. «Популярные» арии для молодежи оказались вовсе не таковыми, прослушивание несколько раз не меняло положения. Менее 25% опрошенных продемонстрировали верность текста при воспроизведении в высотном и ритмическом аспекте. Выразительность, осмысленность пения (можно ведь было посильно «копировать» интонационный профиль оригинала!) и забота о звукоподаче практически отсутствовали во всех случаях без исключения. Для сопоставления предлагались песни актуального молодежного репертуара – в исполнении отечественных и зарубежных культовых исполнителей. Картина резко отличалась: точность воспроизведения была высокой, в том числе на английском языке (карты с текстом также предоставлялись), выразительность имитировалась до оттенков тембра, особенности интонирования тоже.

Можно возразить, что пение массовых песен не многого стоит с точки зрения овладения классическим репертуаром – спорить с этим нет смысла. Это разновидность вокального упражнения, а развитие мышления, слуховой активности в вокальных упражнениях совершается в первую очередь. Кстати, многие педагоги по инструментальным специальностям настаивают на пении своих студентов в хоре (если имеется в учебном заведении такая возможность). Пение по слуху – это имитация образца, и надо подчеркнуть, что звуковедение и осмысленность интонирования не формируются логическим путем, они воспитываются на эталонах. Для фиксации любого эталона в багаже памяти необходима многократность воздействия, повтор слуховой информации. Популярная музыка – «на слуху», даже если неизвестна конкретная песня, слухомышлению известна стилевая модальность. Поэтому массовые песни качественнее воспроизводятся по слуху.

Классику студенты слышат крайне мало – далеко не везде есть оперные театры и филармонии, остается только концертный репертуар самого учебного заведения и видео, аудиозаписи. Но как

---

[5] Так оно и происходило на практике: кафедра теории музыки Ростовской консерватории резко негативно воспринимала в процессе обсуждения дипломную работу, в которой предлагалось широко использовать музыку современных массовых жанров в тренировочных упражнениях на сольфеджио и гармонии. Хотя впоследствии при защите в ГАК работа была оценена высоким баллом. Задания использовались в комплексных проверках Новороссийского музыкального училища, Ростовского педагогического колледжа, музыкального факультета Таганрогского педагогического института [1].

[6] Их идея и методика описаны в работах автора и М. Дядченко (см. [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11]), а также в демонстрационно-рекламной версии на сайте www. taraeva.ru

[7] Это были: музыкальные училища Новороссийска, Ставрополя, Черкесска, педагогическое училище Ростова, пединститут Таганрога, специальные музыкальные вузы Ростова, Ставрополя, Уфы.

разбудить активный интерес к ним и сформировать потребность слушать, смотреть, коллекционировать? Эфир и жизнь с ее интересами, выбором кумиров, фанатской преданностью любимым артистам естественным путем формируют слуховые запасы, эмоционально окрашенные и осмысленные. Классика существует почти в андеграунде. На вопросы анкеты: как часто за пределами учебного заведения вы общаетесь с классикой, коллекционируете ли записи – из более тысячи ответов не набрались и полсотни убедительных. А ведь только осмысленное, окрашенное эмоциональным отношением к тексту пение (равно, естественно, как и игра), оттачивают слух.

Идею использования популярного песенного материала в обучении можно, конечно, трактовать как обновление частных методических приемов. Например, отвести в сольфеджио часть времени на запись по слуху мелодий популярных песен, пение их по слуху и с листа. Или в упражнениях на гармонизацию мелодий использовать подлинные авторские песенные мелодии, звучащие активно в эфире и концертах. Аудио и видеозаписи можно гораздо обширнее вводить в систему обучения, имея в виду компьютер как универсальный носитель информации, позволяющий к тому же и монтировать необходимые дидактические подборки, снабжая ими студентов.

В общем, именно все это и имеется в виду. Важно, чтобы музыка массовых Жанров появлялась не как частные вкрапления, а как реализация определенной концепции, меняющей, как было отмечено выше, достаточно принципиально *цели обучения* и назначение в связи с этим *конкретных форм работы*.

На нынешнем этапе, немного преувеличивая, общую цель каждой отдельной музыкально-теоретической дисциплины и всего цикла можно сформулировать как благополучную сдачу экзамена по предмету. Так ее трактуют студенты, так, по большому счету, понимают свои задачи и преподаватели: обеспечить прохождение материала по программе, идеи которой формировалась порой едва ли не более ста лет назад. Учебники, например, по гармонии по своей структурно-логической схеме восходят к пособиям Чайковского и Римского-Корсакова. Может быть, эта схема и не устаревает в принципе: до тех пор, пока в культуре господствует централизованная тональность развитие мышления идет по пути знакомства с аккордами, их функциями, техникой смены тональностей (модуляционными средствами). Но всего этого совершенно недостаточно для осуществления основной процедуры, ради которой складывалась учебная дисциплина – создания музыки.

Классическая дидактическая концепция гармонии была рассчитана на активный слуховой и творческий багаж. При большом запасе текстов в памяти и моторике – музицировании – не ощущалось, что клише мелодические (мотивные), фактурные, синтаксические содержатся в слуховом багаже «сами собой». Сегодня при отсутствии активного запаса и, что немаловажно, еще эмоционального стимула к творческим акциям – импровизации, сочинению – учебная дисциплина абстрагируется и не вызывает никакой отдачи у студента. Причем, важно заметить, что гармония вообще не может быть письменной дисциплиной: в первую очередь, ее элементы и приемы собираются *в содержательную* текстовую целостность в «устной», практической комбинации, то есть импровизации, и только потом в записи лучших вариантов – как это и осуществляется реально в культуре.

Вторая важнейшая функция гармонии – формирование мышления, слуховых эталонов для надежной ориентации исполнителя в модели стиля. Тотальное слышание тончайших подробностей структуры текста питает не только его способность запоминать и хранить в памяти, читать с листа, но образует фундамент для воплощения своего «произнесения» текста – интерпретации.

Если перевести обе возможные цели на язык педагогической стратегии, то смысл дисциплины гармонии заключается в развитии способности сочинять и исполнять музыку. Возможны ли другие цели и насколько инновационно звучит такое банальное дидактическое суждение? Оно, конечно, универсально, но современные реалии требуют его адаптировать к новым условиям. И проанализировать точно существующее положение вещей.

Другие цели, к сожалению, на практике оказались возможными. Возникнув как теоретические экскурсы в гармонию стиля, лекции об особенностях гармонии композиторов классико-романтической эпохи и практические задания преобразовали вузовскую дисциплину из практической в историческую, ознакомительную[8]. Даже при том, что прак-

[8] В среднем образовательном звене из гармонии музыка до предела выхолощена: «отлов» ошибок в голосоведении задач (по стилю просто «никаких») и вызубривание одного единственного примера модуляции на фортепиано для экзамена. В компенсацию к этому уродливой модификации предмета, кстати, ненавидимого основной массой студентов, введена в последнее десятилетие дисциплина «Основы импровизации», но ее актуальная методическая разработка еще ждет своей очереди.

тические задания на письменное сочинение «периода в стиле Гайдна» или «простой формы в стиле Шумана, Чайковского, Скрябина, Дебюсси-Равеля» остались. Но выполнение их не выдерживает никакой критики: практического навыка комбинирования языковых элементов нет, слух надежно не «настроен» на модель, а планируется письменное «сочинение». Ну, оно и выполняется в лучшем случае (при наличии смекалки у студента) по принципу «кальки»–«вышивки» по канве конкретной миниатюры автора вариантами мотивов и фактурных рисунков. То есть стихийным способом вариации-аранжировки.

Это, кстати, одна из вполне реальных методик обучения «сочинению» музыки, но даже она намеренно методически не декларируется в музыкально-теоретических дисциплинах. А если еще и вести речь о создании музыки актуальной, распространенной в современной культурной среде? Это должна быть, получается, современная песня, в «крайнем случае», киномузыка или стилизованный под классику инструментальный рекламный клип. Тогда естественным образом возникают потребность в синтезаторе (с его колористическими ресурсами) и возможность использования программ-аранжировщиков в работе с компьютером. Это, конечно, уже отдаляется от традиции преподавания гармонии, но оправдано тем живым интересом, который такое задание вызывает у студентов. Многие из них сегодня в своей приватной жизни подрабатывают пением эстрадных песен, в том числе, с «минусами», или поют и играют в рамках «самодеятельных» студий – это особенно характерно для университетов и институтов с музыкальными факультетами.

Что же касается академического направления образования, то стилизации – имитации жанровых моделей классико-романтического стиля – очень далеки от современной музыкальной доминанты культуры. Но, отработав технику устного комбинирования элементов на простых популярных образцах и получив удовольствие от такой деятельности, студенты иначе начинают смотреть на классические стилевые модели. Во-первых, современная стилистика популярной музыки требует знания исторических моделей, жанров предыдущих эпох в связи с эстетикой постмодерна в театре и кино, да и с более простыми содержательно-смысловыми задачами. Например, инструментальные фрагменты И. Корнелюка и в таком серьезном фильме, как «Идиот», и в популярном сериале «Бандитский Петербург» связаны с семантикой средств и приемами композиции стилистики симфонической музыки Чайковского. Во-вторых, замечательно актуальным выходом для таких стилизаций могут быть студенческие вечера с «капустниками», КВН-ами – юмористическими музыкальными программами. Сегодня остро не хватает молодежи досуговых форм, связанных с профессией. Соединение стилизованной музыки (опять же с участием электронного инструментария) с актуальным литературным материалом в пародии способно смоделировать нормальную потребность современной культуры. В профессиональной музыкальной студенческой среде сегодня напрасно позабыты традиции самодеятельного театра, в том числе юмористического. Он может решать главную задачу – стимулировать формы досуга, реальные события жизни, связанные с профессией.

Чтобы больше не «оправдывать» описываемое направление учебной стратегии от обвинений в вульгаризации задач академического обучения, попробуем резюмировать выше изложенные рассуждения. Дискуссии, которые вызывают соображения автора среди преподавателей в различных учебных заведениях, кстати, отнюдь не всегда идут в критической плоскости – напротив, педагогическая среда испытывает колоссальный дефицит стратегических идей и методических предложений к ним.

Первое и главное – соотнести содержание обучения с дефицитом музыки в личной жизни студента за пределами учебного процесса. В культурной среде общества катастрофически не хватает академической музыки, классики во всех формах и функциях ее бытия. В индивидуальной личной судьбе и молодежи, и общества в целом доминирует музыка массовых стилей и жанров. Значит, основная задача – создать силами учебного заведения культ музыки, нужной для академической образовательной системы, и в конечном счете для духовного состояния общества. Найти точки соприкосновения с тем, что звучит вокруг, не отмахиваясь от этой звуковой среды во всей ее полноте – это значит сформировать адекватный интерес, создать эффективную конкуренцию эмоциональным отношением к классике. Это, может быть, и прозвучит излишне пафосно, но инновационное направление состоит в том, чтобы вызвать увлеченность ею изнутри предметов, не рассчитывая на несуществующую эрудицию.

В музыкально-теоретических предметах формулировка «инновационного направления» может выглядеть следующим образом: изучение произведения в оригинале и многообразии его звучания в конкретных исполнениях. Не проработка грамматических основ не «слышимого» текста, а глубокое проникновение в текстовые структуры на основе эмоциональной ангажированности, личного интереса к звучащей музыке. На уроке сольфеджио, гармонии, анализа с помощью универсальных возможностей компьютера (а пока и в традиционных формах аудио и видеопроигрывателя, видеомагнитофона) должны с познавательной интригой детально изучаться характерные модели стилей на примере самых ярких, «знаковых» для данного стиля жанрах. Причем, поскольку стиль можно рассматривать как генетическую общность разных уровней (эпохи, школы, композитора и т. п.), то и материал в дисциплине должен учитывать эту дифференциацию.

И для исполнения, и для сочинения знание глубинных структур текста в стилевой модели важно не только в грамматическом плане, но и в смысловой проекции – как отражение в стиле представлений, образа мира эпохи и композитора. А это означает, что изучение, слуховой анализ и деятельностные навыки должны быть связаны с содержанием, которое может быть объективировано в конкретном музицировании. Самое важное в пересмотре стратегии теоретического обучения – это исполнение музыкальных произведений и их фрагментов. На инструментах специализации в том числе. И в вокальном соло, ансамбле, и на универсальном инструменте, которое как предмет «общего фортепиано» не вызывает положительных эмоций и отдачи со стороны студентов уже не одно десятилетие.

Тогда естественно возникает необходимость пересмотра программ по стилевому принципу. Самое целесообразное – создавать мобильные перечни произведений в качестве стилевых эталонов. Мобильность нужна в ориентации их перечней по профилю специальности и по конкретным потребностям концертной жизни самого учебного заведения. Сегодня преподаватель волен выбирать любые иллюстрации к грамматическим темам дисциплины – план изучения произведений стоит выстроить программно последовательно, определить обязательные образцы. В качестве блистательного примера можно привести программу по хоровому сольфеджио профессора Санкт-Петербургской консерватории И. Н. Тихоновой [12]. В ней в течение шести полугодий штудируются вокальные и хоровые произведения по стилям от Ренессанса до XX века, включая «персоналии» (Бах, Гендель, Мусоргский, Римский-Корсаков и т. д.).

Надо, естественно, стремиться к координации программ различных дисциплин вплоть до иного их расчленения. Можно разделить, например, пение (сольфеджио как вокально-ансамблевую дисциплину) и игру стилизаций (как гармонические импровизации и аранжировку). Тогда, кстати, стили массовой музыкальной культуры, включая джаз, могут органично войти на определенном этапе обучения в программу – как одна из простейших моделей вокальной культуры эпохи централизованной тональности.

А если в обоих типах дисциплин использовать компьютер и в широком смысле информационные технологии, то к традиционному фортепиано легко присоединить синтезатор. Создание аранжировок для пения по слуху с минусовыми фонограммами необыкновенно двигает вперед развитие интонационной культуры. Тем более, если грамотному интонированию учиться приемом копирования исполнительских образцов. Это уже сегодня стало реальностью в самообразовании студентов вокальных отделений – они учатся, подражая авторитетам, на материале аудио и видео.

Слуховой опыт – слуховой запас, музыкальный «багаж» – для музыканта не просто вопрос личной культуры и эрудиции. Хранение в памяти музыкальных текстов составляет фундаментальную базу музыкального мышления. Объем профессиональной памяти, степень прочности хранения и уровень дискретизации музыкальной информации обеспечивает главную функцию мышления – креативность. «Инвенторность» музыканта, его способность фантазировать, комбинируя элементы музыкального текста (средства музыкального языка), замечательный немецкий композитор и педагог К. Мартинсен назвал «звукотворческой волей». И питается она, прежде всего, смыслоразличительной способностью слуха, умением «распознавать» – идентифицировать и атрибутировать музыкальную информацию по имеющимся в слуховом запасе эталонам.

Музыкальное мышление, а не владение приемами извлечения музыкальных звуков «запускает» механизм музыкальной коммуникации: создание (сочинение), трансляцию (исполнение) и прием (восприятие) музыкальной информации. Не случайно

их метафорически приравнивают к речевому общению, именуя текст композитора «высказыванием», а исполнительское воспроизведение «интонированием». Музыкально-речевая культура музыканта реализуется в практической деятельности, собственно, музицировании. А вот музыкальное мышление нуждается в дополнительных (вспомогательных, если угодно) механизмах: формировании аналитических навыков, создании или усвоении существующих аналитических моделей. Для устной стихии музицирования (фольклора, джаза, барочной или романтической традиции импровизации и т. п.) аналитические модели скрыты во тьме интуитивных и глубоко индивидуальных форм структурирования информации.

Развитие слуха музыканта, т. е. мышления в его аналитических и оперативных функциях в большой мере основывается на письменном тексте. Его чтение (в том числе, «внутренним» слухом) и запоминание, «размещение» в личном тезаурусе для профессиональных манипуляций комбинирования «подпитывается» в дополнение к работе в специальных классах циклом общепрофессиональных дисциплин. На теории, сольфеджио, гармонии, анализе, полифонии на основе вербализации музыкально-языковых структур собственно теоретическое знание опирается на наглядную визуальную модель нотной записи.

И здесь информационные технологии могут достаточно принципиально переоснастить учебный процесс, способствовать творческой, «игровой» привлекательности упражнений и эффективности развития профессионального слуха. То есть речь идет не о музыкальной информатике, а об информатике педагогической – использовании компьютера в теоретических дисциплинах и на их стыках: для узкопрофильного и межпредметного тестирования и тренировки слуховых навыков.

Профессиональный слух музыканта на определенном этапе обучения (после 5–7 лет занятий музыкой) способен хранить в памяти достаточно протяженные текстовые «эталоны» – произведения значительного объема. Это только в случае практического общения с письменным текстом. Прочное запоминание всего протяженного текста требует бесчисленного множества прослушиваний, чего фактически не бывает. Следовательно, возможно выполнение атрибуции: по стилю, национальной школе, автору, возможно «опознание» конкретного произведения по любой его части, небольшому фрагменту (начальному или из любого раздела).

Необходимость такого тотального контроля слухового багажа, набора эталонов, хранимых памятью, стимулирует создание электронных тестов – типа известных в музыкальной педагогике викторин. Игра в подобные «угадайки» может служить при систематичности применения проверочных процедур стимулом к изучению определенного, программируемого преподавателем перечня произведений в звучащей форме. Этот вид тестов может широко применяться во всех теоретических дисциплинах – там, где изучение произведения связано с обязательным анализом письменного текста. Но и в других дисциплинах (истории музыки, методиках, истории исполнительства и пр.) необходимо искать им место – чтобы обеспечить прочное слуховое представление для изучения средств: мелодики, аккордики, фактурных клише, синтаксиса в конкретных стилевых моделях.

Разновидностью таких слуховых атрибуций может быть звуковой текст в сопоставлении с вариантами письменного нотного текста. Презентация на экране монитора двух-четырех дистракторов с одновременным звучанием открывает путь к операциям контроля координации слухового и визуального анализаторов. Варианты здесь могут быть такими: сборка текстов по письменным фрагментам (мозаика, «музыкальный пазл»), вставка пропущенных фрагментов с различным числом дистракторов, обнаружение расхождений звучания и записи (ошибок в нотном тексте), редукции и реконструкции. Последние требуют более серьезного владения компьютером в программах-аранжировщиках и представляют собой уже подлинно креативные, творческие операции. В упрощенном виде они могут быть использованы для проверки и тренировки знаний по гармонии: для определения тональностей, аккордов, синтаксических структур и т. п.

К информационным технологиям в широком смысле слова относится не только компьютер, но и все средства доставки аудио и видеоинформации. Аудио и видеотесты с любым источником воспроизведения звучащего эталона можно использовать для пения и игры по слуху сопоставлением: эталон и минусовая фонограмма. Это прекрасное упражнение вместо рутинного сольфеджирования «инструктивных» номеров из методических сборников. Монтаж оригинала с «минусом», возможность многократного возвращения к оригиналу, прочно закладывая в память эталон интонирования, помогает искоренить неряшливость и невыразительность абстрагированного от живой музыкальной модели сольфеджирования.

И еще одно направление инновационного характера. Как это ни банально звучит, но сегодня ощущается острейшая потребность в активном внедрении элементов медиаобразования – одной из актуальных дидактических стратегий – и в музыкальное обучение. Изучение, не ознакомление, а именно изучение видеоматериалов – фильмов о композиторах и исполнителях, опер и балетов, концертов и мастерклассов – необходимо ставить в основу учебных программ. Здесь таятся скрытые и мощные возможности эмоционального погружения в стихию профессионального знания. Особенно, знание об эпохе и музыкальном стиле как ее выражении в сопоставлении с «обозримой» художественной средой эффективно формируется в комментированном педагогом просмотре и «немузыкальных» фильмов. «Бомарше», «Ватель», «Вальмон», «Опасные связи», «Леди Каролина Лэм», не говоря уже о лентах Ж. Карбо «Фаринелли-кастрат» или «Король танцует», К. Рассела «Чайковский», «Малер», «Листомания» и необозримое множество других должны стать материалом учебного процесса, а не его неуправляемым факультативом. Они не просто привлекательны, но обладают колоссальным дидактическим потенциалом для молодежи.

Конечно, естественнее предположить, что этим материалам нужно найти место в таких дисциплинах, как музыкальная литература, история музыки, теория и история исполнительства. Но они могут способствовать возбуждению интереса к глубокому изучению «фактуры» музыкального стиля и его музыкальным образцам. И потому не стоит уходить от медиаобразовательной концепции в музыкально-теоретическом обучении. Трудно, громоздко создавать «коллекции» подобного материала лично преподавателю сольфеджио, гармонии или анализа. Но речь и не идет об этом, а о необходимости концентрации коллективных усилий по методическому переоснащению учебного процесса в связи с осознанными стратегическими ориентирами.

В заключение не кажется излишним подчеркнуть: в использовании информационных технологий, электронных пособий для тренировки практических навыков музыканта, его слуха-мышления не стоит забывать одной дидактической истины. Сам по себе компьютер – это только вспомогательное средство, орудие для осуществления педагогической стратегии. И вопросы разработки методики – подбор текстов по степени сложности, выстраивание логики упражнений, разработка принципов и нормативов рейтинга – дело педагога, задача для его методического опыта, его целевых установок. «Игра» с компьютером может быть неверно настроена, в крайнем случае, может не наносить вреда, но в оптимальной форме она может и должна служить инновационным педагогическим технологиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грудинина Е.* Песенный фонд молодежной поп-культуры и проблемы развития слуха. Диплом. работа / Научн. рук. Н. Диденко, научн. консульт. Г. Тараева. Ростов н/Д, 2002.
2. *Дядченко М.* К проблеме слухового тестирования на музыкальном факультете // Актуальные проблемы педагогической диагностики и мониторинга системы образования. Таганрог, 2003.
3. *Дядченко М.* Нотный текст в системе слухового тестирования // Текст в системе высшего профессионального образования: Материалы 1-й межд. науч.-практ. конф. (15–17 сентября 2003 г.). Таганрог, 2003.
4. *Дядченко М.* Слуховые тесты по музыкально-теоретическим дисциплинам. Учеб. пособие / Под ред. Г. Тараевой. Ростов н/Д, 2002.
5. *Дядченко М.* Тестирование музыкального слуха в традиционной и компьютерной формах // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика / Ред. Г. Тараева, Т. Шак. Ростов н/Д, 2004.
6. *Тараева Г.* Медиатекст в лекции по музыкально-теоретическим дисциплинам в специальном учебном заведении // Текст в системе высшего профессионального образования: Материалы 1-й межд. науч.-практ. конф. (15–17 сентября 2003 г.). Таганрог, 2003.
7. *Тараева Г.* Информационные технологии в музыкальном обучении: аудио и видеотесты для проверки слуховых навыков // Вопросы музыкознания и музыкальной педагогики: Тезисы межвуз. науч.-практ. конф. Тамбов, 2004.
8. *Тараева Г.* Музыкальная коммуникация в информационном обществе и теоретическая концепция языка музыки // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика / Ред. Г. Тараева, Т. Шак. Ростов н/Д, 2004.
9. *Тараева Г.* О перспективах информационного подхода в изучении системы музыкального языка // Динамика процессов в природе, обществе и технике: информационные аспекты: Материалы межд. науч. конф. Таганрог, 2003.
10. *Тараева Г.* Обновление форм контроля качества подготовки специалистов в музыкальном вузе // Актуальные проблемы педагогической диагностики и мониторинга системы образования. Таганрог, 2003.
11. *Тараева Г.* Тестирование и тренинг в музыкально-теоретических дисциплинах (путь к электронным формам) // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика / Ред. Г. Тараева, Т. Шак. Ростов н/Д, 2004.
12. *Тихонова И.* Хоровое сольфеджио: Программа для муз. вузов по спец. «Хоровое дирижирование». СПб., 2000.

А. Красноскулов, В. Красноскулов

ПРОЕКТ ИРМУС: ОТ ТЕХНОЛОГИИ – К ТВОРЧЕСТВУ

Незнакомое слово, поставленное в заглавие статьи, заведомо способно заинтриговать и озадачить читателя, вызывая в его воображении целый рой догадок и аналогий. Вероятно ИРМУС, учитывая принадлежность материалов альманаха владениям музы Евтерпы, извлечет из памяти прежде всего *ирмос* из православного обихода или средневековый полифонический *cantus firmus*. Сознаемся однако, что доселе неизвестное имя (все же опосредованно родственное вышеназванным понятиям) на много веков моложе и расшифровывается достаточно просто в качестве аббревиатуры ключевых слов, с исчерпывающей полнотой определяющих суть проекта: ***Интерактивное Развитие Музыкального Слуха.***

Под своим еще не сокращенным наименованием, **демо-версия проекта** была впервые представлена авторами **29 марта 2004** года участникам методического семинара педагогов музыкальных училищ, организованного кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова в рамках XX региональной музыкально-теоретической Олимпиады студентов средних специальных учебных заведений Юга России. Показанный материал вызвал неподдельную заинтересованность присутствующих, получивших возможность самостоятельно опробовать его на практике, и желание немедленно приобрести программный продукт для использования в учебном процессе. По вполне понятным причинам, презентация не предусматривала сиюминутное распространение программы: ее главной целью было выяснение мнения потенциальных пользователей, их пожеланий, а отсюда – и возможного круга первоочередных потребителей.

С учетом проявленного интереса, авторы приняли решение дать проекту более краткое и удобное наименование – «ИРМУС», а также ознакомить читателей, прежде всего педагогов-теоретиков ДМШ, училищ и вузов, с основными характеристиками разработки.

Как ни парадоксально, несмотря на возросшее в последние десятилетия внимание к совершенствованию методов слухового воспитания на всех уровнях музыкального образования и успешность отдельных широко известных авторских методик, общий уровень этой работы, судя по результатам, не только оставляет желать лучшего, но по ряду позиций заметно снижается. Речь здесь идет, естественно, не о достижениях учащихся специальных школ-одиннадцатилеток, студентов выдающихся педагогов и т. п., а о среднем уровне слухового развития выпускников детских школ и училищ, в первую очередь – исполнителей на оркестровых инструментах, становящихся затем абитуриентами училищ и вузов. К сожалению, ситуация не нова и достаточно широко известна, в особенности педагогам не-столичных учебных заведений. По этому поводу проводятся научно-практические конференции, немало говорят и пишут многие уважаемые авторы. Однако теория – теорией, а практика – практикой…

Очевидных причин такого положения несколько. В числе первых отметим резкое снижение социальной престижности профессии музыканта, обусловленное произошедшими в стране изменениями. Особенно это заметно в среде молодых мужчин и юношей: многие из них, даже несомненно музыкально одаренные и перспективные, бывают вынуждены избрать иную профессию или сменить уже полученную, чтобы обеспечить достойную жизнь для себя и своей семьи. Значительно снизился количественно и качественно приток абитуриентов в профессиональные музыкальные учебные заведения, число которых (но, увы!, не уровень) необоснованно возросло ужасающим образом.

Тотальная экспансия размножающихся в геометрической прогрессии провинциальных и местечковых конкурсов и конкурсишек, вызвавшая, подобно цунами, разрушительную ажиотажную волну массовой погони за дешевой славой и бутафорскими «лауреатствами», породили у ряда педагогов стремление ограничить занятия с учениками исключительно их исполнительской специальностью. При этом напрочь утрачивается осознание ущербности *такого* обучения музыке, предается забвению самое важное из комплекса, формирующего творческую личность разностороннего музыканта: уровень его слухового образования.

Наконец, сами уроки сольфеджио, долженствующие *аккумулировать* в себе все получаемые уче-

ником слуховые впечатления и музыкально-теоретические знания, возводя их на *качественно более высокую ступень* обобщения, весьма часто не только не выполняют этой роли, но и воспринимаются как некие занудные «страшилки». Из занятий исчезают такие необходимые составляющие, как разнообразные формы *музицирования*, *игровой и соревновательный* факторы. Отсутствует понимание *основных целей* слухового воспитания профессионального музыканта, к которым следует отнести прежде всего способность *проинтонировать* по нотному тексту, то есть «озвучить» голосом или «услышать» внутренним слухом, соответствующую его уровню образования мелодическую линию, партитуру, *осмыслить* различные параметры прозвучавшей (в том числе – «про себя») музыки в реальном временном и тембровом ее воплощении (по выражению ряда крупных музыкантов – мысленно «видеть» партитуру звучащей музыкальной ткани). Для всего же этого требуется не только *«задействованный» комплекс* всех видов музыкального слуха и памяти, высокий уровень практического освоения музыкальной теории и технологии (то есть «ремесла»), но и прежде всего *активность* слуха, предполагающая его способность к аналитической и синтезирующей деятельности *в автономном* режиме[1].

Следует ли при этом пояснять, что перемещение большинства вспомогательных процессов на подсознательный уровень служит одним из основных признаков достижения профессионализма в любой области? Невозможно удовлетвориться подготовкой инструменталиста, каждый раз задумывающегося, какой аппликатурой играть очередную гамму или арпеджио, филолога, с трудом складывающего слова из плохо знакомых букв. И уж конечно, не допустят к штурвалу пилота, подолгу размышляющего, что означают и для чего нужны десятки табло, кнопок, тумблеров в его кабине: этого не позволит прежде всего скоротечное время полета. Однако сколько же при этом каждый из нас, педагогов, встречает молодых музыкантов, желающих стать профессионалами, но после изрядного количества лет учебы долго и мучительно пытающихся определить, что за интервал или аккорд им сыграли (кварту... септиму... секундаккорд?), мажор это или минор, тоника или субдоминанта, не говоря уже об узнавании подобных элементов музыкального языка, прозвучавших в контексте фрагмента пьесы, мелодии, двухголосия, аккордовой последовательности. А как – «нота за нотой», бессмысленно, по сути безграмотно и потому непонятно: зачем? – порой пишутся диктанты!

Нет сомнений: для того, чтобы *«слушая–слышать»* (то есть *понимать*, что услышал), владение музыкальным синтаксисом следует довести до автоматизма. Для чего, в свою очередь, необходим **постоянный тренинг**. В такой, казалось бы, мелочи, может, по нашему мнению, быть скрыто то звено цепи, потянув за которое стоит пробовать решить многое в обозначенной проблеме.

Итак, тренинг. Просто многократное повторение, нудная зубрежка-долбежка? Конечно же, нет – процесс должен быть живым, заинтересовывающим, игровым, ненавязчивым, увлекательным. И в то же время – организованным, методологически спланированным, контролируемым и направляемым со стороны педагога. Возможно ли осуществить подобное? В рамках двухчасового урока раз (и даже два раза) в неделю – вряд ли[2]. Казалось бы, выход в домашних заданиях? Но, как все мы знаем, эта форма чаще всего тоже не работает. Ведь для домашней слуховой работы необходим партнер. Однако эпоха массового, по потребности и необходимости, совместного домашнего музицирования студентов практически канула в лету, после появления и широкого распространения аудиозаписи в различных ее ипостасях. Но ни пластинки, ни магнитофоны, ни CD не смогли решить всех проблем, хотя бы из-за отсутствия в них возможностей обратной связи. Сокурсники, друзья, родители – все перегружены своими проблемами. Репетиторы – дорого, и потому, опять же – не чаще одного-двух раз в неделю.

Произошедшее в последние годы вторжение в нашу жизнь информационных технологий коренным образом изменило сложившуюся ситуацию. Интенсивность процесса массовой компьютеризации настолько велика, что большинство молодых людей умеют и имеют возможность *кликать мышкой* если не дома, то в находящихся почти в каждой школе и любом училище компьютерных классах. Исходя из этого обнадеживающего фактора, авторы проекта ИРМУС сделали ставку именно на

[1] Точка зрения одного из наших авторов по затронутым в данной статье проблемам, целям и методикам слухового воспитания значительно подробнее обоснована в следующих публикациях: [6, *8–39*; 5, *82–87*; 7].

[2] Не случайно, по свидетельству профессора МГК им. П. И. Чайковского Ю. Карасевой, в некоторых зарубежных музыкальных вузах (прежде всего – Франции) уроки сольфеджио и сегодня проходят пять раз в неделю! Также, впрочем, как в дореволюционных российских хоровых училищах и семинариях.

многообразные возможности интерактивных методов работы для *развития* различных видов музыкального слуха и памяти учащихся, независимо от их возраста, специальности и степени образования – от начальных классов ДМШ до училища и вуза, путем *обучения* музыкальной грамматике, прежде всего – *синтаксису*, на основе инструктивных упражнений и образцов художественной литературы.

Интерактивность предполагает наличие *диалога* между компьютером и учащимся, позволяющего воспринимать обучение как некую *увлекательную игру*. Постоянный контроль программы за всем процессом, включая правильность ответов, дает возможность внести в работу элемент *соревновательности* с сокурсниками, или даже с самим собой («вчерашним»), использовать ее для тестирования успехов учащихся. Все это делает проект, по замыслу его создателей, привлекательным не только для тех, кто намерен посвятить себя профессиональному служению музыке, но и для любителей оной («для общего развития»).

Проект ИРМУС имеет **два центральных**, отчасти методологически взаимосвязанных, но в большей степени самостоятельных **раздела**, названных авторами: *МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС и МУЗЫКАЛЬНАЯ МОЗАИКА (одноголосные и многоголосные диктанты)*. Каждый раздел выстраивается, в соответствии со своей внутренней, хотя и достаточно условной иерархией, по степени усложнения материала и общности поставленных задач.

Раздел *МУЗЫКАЛЬНОГО СИНТАКСИСА* имеет своей основной целью научить быстрому и точному слуховому распознаванию разномасштабных синтаксических единиц. **На первом**, низшем, **уровне** осваиваются самые мелкие элементы, взятые без предварительной ладовой настройки, то есть как бы вне лада: интервалы, основные трезвучия и септаккорды с обращениями, представленные здесь в наиболее привычном – гармоническом изложении. При этом, для простых интервалов (в пределах октавы) можно выбирать звучание только в малой-второй октавах или с произвольным подключением большой и третьей. Могут быть избраны для определения интервалы составные, сочетание простых и составных интервалов. Трех- и четырехзвучные аккорды звучат только в тесном гармоническом изложении. Прослушивать интервалы, трезвучия, септаккорды можно как по отдельности, так и группами от 2-х до 10-ти. Возможно задать произвольное соединение любой пары либо всех трех типов созвучий.

На *следующей ступени* первого уровня сложности интервалы и аккорды могут звучать как в гармоническом, так и в мелодическом, арпеджированном виде. Аккорды могут быть изложены в более широком расположении, арпеджио при этом будет «ломанным». К этим элементам, уже в большей степени освоенным, прибавляется слуховое определение наиболее распространенных мелодических фигур и ритмических формул, звукорядов (тетрахордов, семи- и пятиступенных ладов), простых и сложных метров (размеров).

Второй уровень сложности предполагает работу, в основном, с теми же синтаксическими элементами, что и ранее, однако поставленными в условия мажорного или минорного лада. Благодаря предварительной ладовой настройке, появляется возможность определения ступени, лежащей в основе интервала, аккорда, мелодической фигуры. К диатоническим интервалам прибавляются хроматические (характерные для гармонических ладов), приобретают функциональную принадлежность трезвучия и септаккорды, прежде всего – главные (T, S, D). На основе последовательности интервалов можно проследить различные приемы голосоведения в двухголосии. Необходимость разрешения диссонирующих созвучий, аккордовые последовательности в тесном расположении дают практику определения наиболее распространенных гармонических оборотов. Слуховой анализ мелодий (инструктивных и из художественной литературы) позволяет научить определению и фиксации их основных характеристик: лада, каденций, метра, масштабно-тематических структур, основных приемов развития, последовательности мелодических формул.

Третий уровень: *функциональность, гармонический синтаксис – типичные формулы*, предполагает слуховое освоение более масштабных синтаксических единиц (синтагм) – типичных гармонических формул, на основе инструктивных и художественных примеров, в строгом четырехголосном и фактурно модифицированном изложении. Параллельно ведется тренинг по слуховому контролю за движением баса, расположением и перемещением голосов фактуры.

Первая ступень сложности данного уровня основана на постепенном усложнении материала в пределах диатонической системы мажора и минора: от наиболее распространенных гармонических формул на основе автентических, плагальных, полных оборотов, основных типов каденций – до пол-

ной диатоники. *Вторая и третья ступени* предполагают аналогичную работу на основе аккордики хроматической и мажоро-минорных систем.

Работа с программой *МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС* проходит в трех режимах: **Обучение**, **Тренинг** и **Тест**. В режиме **Обучения** выбранные элементы (созвучия, последовательности, мелодические формулы в ладу и вне лада) только прослушиваются, звучащее в данный момент отображается на виртуальной клавиатуре. Кроме того, здесь задействован ряд подсказок, относящихся и к конкретному звучанию, и ко всему выбранному этапу. В режиме **Тренинга** задача – определять смысловые единицы, которые воспроизводятся в данный момент (на этот раз без подсказок и виртуальной клавиатуры). Чтобы программа зафиксировала ответ, чаще всего просто достаточно щелкнуть «мышкой» по выбранному названию (тому, что кажется правильным). В этом режиме можно пропускать то, что не удается определить. Однако следует иметь в виду: все, что услышано неправильно или не идентифицировано вовсе – фиксируется. По мере накопления ответов программа анализирует результаты и, все чаще, предлагает самые «неудобные» элементы – то есть именно те, которые вызвали наибольшие затруднения. Таким образом, работа в данном диалоговом режиме, благодаря вариабельности «поведения» компьютера в зависимости от итогов постоянного контроля, спонтанно, в игровой форме, превращает тренинг в **обучение,** что является одной из самых сильных и принципиально значимых сторон программы. Впрочем, при желании всегда можно все начать сначала (в многопользовательской версии такое решение принимает только преподаватель, руководящий системой).

В режиме **Тестирования** в темпе, зависящем от сложности этапа, звучит произвольная последовательность элементов текущего уровня. Здесь, как при любой проверке, учитывается каждый результат. По окончании программа выдает количество правильных ответов и ставит оценку за пройденное задание.

Конечно, в электронном «слушании» есть своя специфика. Она заключена в том, что компьютер воспроизводит звучание ровно, одинаково как внутри одного элемента, так и между элементами, во всех регистрах и во времени. Поначалу это может показаться непривычным, даже трудным. Однако в подобной ровности есть своя логика – обучающийся вынужден все внимание концентрировать на самом звучащем элементе, не ожидая никаких – вольных или невольных – педагогических «подсказок». Да и сам процесс слуховой адаптации проходит очень быстро.

Программу можно настроить в соответствии со своим уровнем подготовленности (вручную или выбрав один из шаблонов). В широких пределах может варьироваться темп воспроизведения, можно «попросить» программу повторить нужный элемент необходимое количество раз, прежде чем переходить к следующему (режим Обучения) и т. д. При этом окно программы сделано максимально наглядно и позволяет человеку с минимальными компьютерными знаниями освоить ее, как говорится, «за пару минут»[3].

Второй крупный раздел проекта ИРМУС представляет собой сочетание привычного МУЗЫКАЛЬНОГО ДИКТАНТА и игры – складывания МУЗЫКАЛЬНОЙ «МОЗАИКИ», или «пасьянса», из отдельных фрагментов. Сходство с диктантом заключается в том, что ученику в обоих случаях ставится однотипная задача: прослушав определенное число раз то или иное построение, выдать в качестве конечного результата своей музыкально-умственной работы его аутентичную нотную запись. При этом нет необходимости определять тональность и размер, не нужно самому писать нотный текст, поскольку весь он будет появляться на мониторе потактно, после каждого щелчка левой кнопки «мыши». Надо лишь, уложившись в определенный отрезок времени и количество прослушиваний, а поначалу – и без жесткого лимита этих параметров, расположить все такты в нужном порядке, что и напоминает работу с мозаикой.

Может возникнуть вопрос – а нужен ли вообще такой симбиоз, если тот же диктант можно писать под его аудиозапись, да и сложение мозаики из «расчлененного» на такты произведения – известный и достаточно тривиальный методический прием? Реализация диктанта посредством компьютера – задача со множеством возможных решений. В МУЗЫКАЛЬНОЙ МОЗАИКЕ этот процесс решен в одной из наиболее удобных форм. Вместо того, чтобы записывать текст «понотно», отдельными фрагментами или стенографически (что требует не только хорошей компьютерной подготовленности, но и само по себе, даже на бумаге, является весьма трудоемким занятием), необходимо расположить появляющиеся на экране фрагменты нотной

[3] Как принято писать в компьютерной прессе – «программа имеет интуитивно понятный интерфейс».

записи в первоначальные позиции: задача технически, по сути, сводится к перетаскиванию фрагментов. Это тем более просто, коль скоро такие принципы встречаются в большинстве прикладных программ и компьютерных игр.

Заложенный в проекте ИРМУС комплекс форм работы дает не простое сложение их возможностей, а некое *новое качество*, заставляющее пользователя программы, уже с первого-второго прослушивания, мысленно решать многофункциональную задачу нахождения интонационных, гармонических, фактурных *ориентиров* («тех самых» синтагм или формул), помогающих быстрее определить местоположение каждого вновь появляющегося такта. По крайней мере, уже при переходе от одноголосия к двухголосию начинают возникать необычные вопросы, например (из-за отсутствия ключевых ориентиров), о принадлежности очередного фрагмента к верхнему или нижнему голосу. Иными словами, речь идет о развитии того качества музыкального слуха, которые мы позволим себе назвать «пространственным», имея в виду способность одновременного слухового контроля над развертывающимися во времени горизонтальными (мелодическими, ритмическими) и вертикальными (гармоническими) процессами в звучащей музыкальной фактуре.

Одна из ключевых функций – возможность прослушивания в любой момент не только оригинального диктанта (то есть конечной цели «складывания» мозаики), но и того варианта, что находится в данную минуту на мониторе (независимо от того, сколько ячеек не заполнено). И тут уж – «как соберешь, так и зазвучит»: переставил фрагменты – и послушал новый вариант. Как и во всех программах проекта, действия обучающегося фиксируются, начиная от количества затраченного времени на прохождение каждого этапа работы вплоть до нажатий кнопок «мыши» – в той степени, какая необходима для анализа работы и роста обучающегося. К этой информации всегда можно обратиться, но, главное, система сама анализирует успешность (или неуспешность) процесса обучения и предлагает дальнейшие пути преодоления возникающих трудностей. Это особенно важно, когда речь идет о самоподготовке студента: с помощью новых технологий он не остается «один на один» со своими проблемами, поскольку, как уже отмечалось выше, в таких делах без помощника не обойтись[4].

Раздел МУЗЫКАЛЬНАЯ МОЗАИКА, как и предыдущий (МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС), выстроен по нескольким уровням в соответствии с фактурным усложнением: одноголосие, затем двухголосие, трехголосие и четырехголосие (на двух нотных станах), трехголосие и четырехголосие в партитурной записи (соответственно, трех- и четырехстрочной). Каждый из этих уровней, в свою очередь, может иметь несколько ступеней трудности, исходя из особенностей использованных ладов, ритма и метра, гармонии, применения полифонических техник и т. д. Количество примеров, которые могут быть подобраны для любой ступени любого уровня и предложены в качестве задания, практически неограниченно и лимитируется исключительно целесообразностью, фантазией авторов и объемом имеющегося в их распоряжении нотного материала.

Добавим также, что, не разделяя весьма распространенной среди педагогов и учащихся фетишизации музыкального диктанта как высшей ступени слухового развития, создатели проекта предпочитают рассматривать его исключительно в качестве одной из действительно необходимых и эффективных форм работы, позволяющих наиболее наглядно контролировать адекватность запечатленной памятью слуховой модели прозвучавшему оригиналу.

Компьютерные программы проекта ИРМУС развиваются параллельно по двум направлениям – *одно-* и *многопользовательскому*[5]. В первом случае можно работать самостоятельно везде, где есть доступ к компьютеру, определяя темп прохождения материала в соответствии с собственными пожеланиями, либо руководствуясь этапами освоения, предлагаемыми обучающими системами программ.

Второй, многопользовательский, вариант идеально подходит для применения его в учебном процессе – как в курсе сольфеджио, так и для самоподготовки в компьютерном классе. Важная особенность этой версии заключается в возможности полного контроля над процессом работы студентов со стороны педагога, ведущего соответствующий музыкально-теоретический курс[6]. Таким образом, преподаватель может в любой момент узнать, кто

[4] На первых порах упражняющемуся окажут помощь заложенные в программе возможности подсказок, однако стремиться-то следует к тому, чтобы после небольшого количества прослушиваний начать и безошибочно завершить весь процесс «выкладывания пасьянса».

[5] Программы работают на любом компьютере с операционной системой семейства Windows и установленной звуковой картой.

[6] С точки зрения компьютерной системы только педагог обладает правами администратора программы: он может добавлять, удалять студентов-пользователей и просматривать полную статистику работы. В многопользовательской версии количество работающих с программой на одном компьютере не ограничено.

занимается при помощи программы, в какой мере успешно усвоен заданный материал, сколько времени затрачено на конкретное задание и в целом на работу, какие и где допущены ошибки, количество пройденного материала и т. п. Очевидно, что такая статистика далеко не формальна, поскольку позволяет узнавать не только количественные показатели, но, главное – те, которые могут повлиять на весь дальнейший ход работы или скорректировать ведение некоторых разделов изучаемой дисциплины. Благодаря программе преподаватель может быть постоянно в курсе событий и незамедлительно реагировать на вскрывающиеся проблемы слухового развития учащихся. Программу можно использовать также для совместного изучения нового материала и закрепления пройденного – достаточно установить одинаковые опции на всех компьютерах, где используются программы проекта ИРМУС.

В завершение весьма эскизной характеристики нового проекта представляется необходимым еще раз кратко остановиться на некоторых принципиальных аспектах, касающихся его теоретического обоснования и практического применения.

В начале статьи был затронут вопрос о перспективах и уровнях слухового развития музыкантов. Уточним, что речь идет о некоей программе-максимум, выйти на уровень которой суждено, увы, далеко не всем: колоссальную роль здесь играет фактор заложенных природой данных. Пример гениальных личностей, имманентно обладающих подобными исключительными качествами и способностью их саморазвития в процессе занятий музыкой, может служить преимущественно неким эталоном, символизирующим вершинные точки человеческих возможностей. При всем том, достижение обозначенной нами цели, взятой в качестве стимула, в большей части своих составляющих абсолютно реально для очень многих профессионалов, нередко даже не подозревающих о кроющемся в них потенциале.

Там же было отмечено, что одним из основных признаков высокого уровня слухового развития является не только сам по себе феномен внутреннего осмысления и представления в возможно больших подробностях партитуры звучащей музыкальной ткани, но прежде всего **активность и автономность** работы **слуха** на подсознательном уровне. Конечно, здесь требуются время, усилия и, несомненно, желание. При этом, различные проблемы слухового воспитания существуют у большинства музыкантов, независимо от степени их природной одаренности. Многие так называемые «абсолютники», достаточно свободно ориентируясь в звуковысотности музыкальной фактуры, нередко воспринимают звуки вне всякой осмысленности в грамматическом плане. У учащихся, обладающих «относительным» слухом, профессиональные качества развиваются в процессе музыкального образования, причем у некоторых, нередко в связи со специализацией, формируется преимущественно либо мелодический, интонационный, либо гармонический слух. Задача педагога по сольфеджио как раз и состоит в том, чтобы направить указанный процесс в правильное русло, выработать необходимые ориентиры и навыки, увлечь студента процессом постижения музыки и открытия в себе новых, ранее неизведанных возможностей, помочь поверить в свои силы.

Опираясь на высказанную О. Назайкинской идею о том, что «развитие музыкального слуха есть по преимуществу развитие музыкальной памяти», разносторонне ею аргументированную в достаточно известной статье[7], авторы проекта ИРМУС как раз и делают акцент на воспитании синтаксической восприимчивости учащихся. Именно тренинг слуха и памяти, направленный на легкое и быстрое «узнавание… различных последовательных или одновременных тоновых сочетаний и отношений» – музыкальных синтагм, в качестве определенных смысловых единиц или «информационных квантов», является тем самым средством, которое способствует и увеличению *объема* откладывающейся в памяти информации[8].

Кропотливо занимаясь, казалось бы, технологическими проблемами музыкального языка, мы стремимся сделать данный процесс привычным, постепенно и систематически формируя слуховую отзывчивость на синтаксическую организацию

---

[7] Позволим себе привести здесь процитированную выше мысль в более полном и пространном виде: «Развитие музыкального слуха есть по преимуществу развитие музыкальной памяти, поскольку в ней накапливается опыт различения звуков по их относительной высоте. Этот опыт сохраняется для последующего узнавания, либо воспроизведения как запечатленный психикой характер различных последовательных или одновременных тоновых сочетаний и отношений. В результате практической музыкальной деятельности и по мере накопления знаний о все новых и новых сторонах и уровнях музыки как искусства, музыкальный слух становится все более изощренным. Можно утверждать, что чем лучше мы помним музыку, тем больше в ней воспринимаем и замечаем» [8, *8–15*].

[8] Проблемы музыкальной памяти в структурном и синтаксическом аспектах, также в связи с компьютерными технологиями, более подробно рассматриваются в работах: [4, *218–223*; 2; 1; 3].

музыки. С течением времени накапливается некая «критическая масса» проработанного музыкального материала, приобретенных навыков, которая неизбежно переходит в иное, более высокое, качество. В том числе – перемещается в область подсознания, функционирующую как бы автономно, параллельно с сознательной деятельностью. За счет этого, прежде всего, высвобождаются дополнительные ресурсы сознания для осмысления новой, еще не освоенной информации и, следовательно, расширения объема активного тезауруса. Более того, подсознательная переработка информации продолжает идти независимо от всей остальной жизнедеятельности, лишь временами давая о себе знать всплесками творческих «озарений», о чем пишет в своей статье и доктор искусствоведения Ю. Рагс[9].

Описанный здесь процесс, если он организован правильно, обычно не прекращается с окончанием «официальных» занятий по сольфеджио, и тому есть немало примеров: ведь поток информации нарастает, накопление ее продолжается, достигает новой критической отметки – и все развивается далее по той же спирали... А в один прекрасный день давний, или не столь давний, ученик, чаще всего неожиданно для себя, замечает, что слышит и понимает то, что казалось ему недостижимым. О чем иногда с радостью сообщает своему учителю, к большому и обоюдному Удовлетворению… Охарактеризованная ситуация также лишний раз подтверждает мысль о том, что для получения нужных результатов не post factum, а вовремя, начинать работу по формированию слуховых профессиональных качеств следует как можно раньше – с первых классов музыкальной школы.

Необходимо также кратко пояснить упомянутую выше идею *развития качеств слуха*, названых *пространственными* или *объемными*, также как и генезис использованной терминологии. Вряд ли у кого-либо из музыкантов возникают сомнения, что музыка, в частности ее звуковой поток, обладает неким интуитивно ощущаемым нами реальным объемом. Не задумываясь, мы употребляем в разнообразных значениях понятия «верх», «низ», «середина», «горизонталь», «вертикаль», говорим о плотности, насыщенности фактуры, «округлом» и «плоском» звуке, о заполнении помещения звучанием оркестра, хора, органа и о звуковом пространстве как таковом… Вспомнив при этом, каким образом и по каким координатам разворачивается музыкальный процесс, мы получаем в единстве обе величины, характеризующие материю: пространство и время. Однако до тех пор, пока понятие пространственности, по отношению к слуху, еще не является в музыковедении общепринятым, нам представляется более корректным пользоваться данным термином в качестве рабочего, понимая под ним *способность комплексного восприятия, понимания, контроля и обобщения синхронно происходящих в звуковом объеме мелодических, гармонических, ритмических, полифонических, тембровых и прочих процессов.* (Заметим, что и ряд ведущих музыковедов, говоря в своих публичных лекциях о разновидностях музыкального слуха: мелодическом, гармоническом, тембровом, ритмическом, пространственном и других, рассматривают их как рядоположенные). Справедливости ради, следует признать, что идея воспитания «*архитектонического слуха*», то есть «способности, вследствие которой музыкант *инстинктивно* чувствует законы… музыкальной речи» [10], с чем предложенная нами точка зрения практически совпадает, была выдвинута еще более века назад Н. Римским-Корсаковым и С. Майкапаром.

На возможные вопросы о том, как сочетаются занятия по программам ИРМУС и уроки сольфеджио, можно однозначно ответить, что подобный естественный и органичный конгломерат был изначально «запрограммирован» в качестве одной из основополагающих идей проекта. Учитывая возможности корелляции отдельных его разделов с соответствующими школьными, училищными, вузовскими программами, ИРМУС способен взять на себя, причем в игровой, состязательной форме, черновую работу, высвобождая драгоценное время классных занятий для индивидуального и ансамблевого интонирования, сольфеджирования, слухового анализа художественного музыкального материала. При этом роль педагога нисколько не уменьшается, а наоборот – возрастает, одновременно освобождая его от целого комплекса рутинных обязанностей и создавая простор для творческого

[9] «Музыканты-практики, в отличие от слушателя, должны постоянно поддерживать более активное состояние своего слуха в любом его проявлении. Это означает, что слух, как внешний анализатор, входит во взаимодействие с памятью, включается в системы музыкального опыта, ассоциативных связей, он связан с музыкальным мышлением, с аналитической, логическими функциями, оценочной деятельностью мозга, эмоциональной настройкой и так далее. Весь этот сложнейший «аппарат» нацелен на созидание: у композитора – это произведение в его нотном выражении; у исполнителя – созидание высокохудожественного звучания» [9, *65–78*].

поиска и музицирования. Кроме того, существует целый пласт интонируемых упражнений, которыми наиболее целесообразно заниматься именно в параллели со слуховой работой по обеим ветвям «древа» ИРМУС.

Приведенная информация о содержании проекта показывает, что учебный материал, на котором базируются задания первых двух уровней СИНТАКСИСа, представляет несомненный интерес прежде всего для работы с учащимися *музыкальных школ*. Студентам *училищ и колледжей* по силам освоить почти весь трехуровневый материал данного раздела (в большем объеме – теоретикам, дирижерам, пианистам). В то же время, учитывая минимальную, как правило, музыкально-теоретическую и слуховую подготовку духовиков, вокалистов, а нередко – струнников и народников, не грех интенсивно использовать его с этим контингентом студентов и *в вузе*.

Что же касается раздела МОЗАИКА, то для учащихся музыкальных школ, по мнению авторов, абсолютно приемлемыми могут быть задания первого (одноголосие) и, отчасти, второго (двухголосие) уровней сложности. Для училищных студентов-инструменталистов – те же оба уровня, но в значительно большем объеме. Училищным теоретикам и консерваторским музыковедам, композиторам, хоровым, оперно-симфоническим дирижерам, а также самым подвинутым учащимся колледжей-одиннадцатилеток удастся найти немало полезного и интересного на уровнях трех- и четырехголосных заданий. Аудитория пользователей может также существенно возрасти за счет тех, кто по разным причинам не добился должного результата на предшествующих этапах обучения, но стремится к самосовершенствованию и хочет наверстать упущенное.

Освоение средних и более высоких уровней сложности обоих программных разделов проекта ИРМУС может стать основательной базой для полноценного слухового анализа достаточно сложных в гармоническом и фактурном отношениях и масштабных по протяженности музыкальных фрагментов, звучащих в реальном инструментальном, вокальном, хоровом, ансамблевом или оркестровом звучании, как в записи, так и в «живом» исполнении. Работа в данном направлении должна, несомненно, вестись систематически на всех этапах обучения и стать привычной формой восприятия музыки. Только в таком случае постепенное накопление навыков, о которых шла в статье речь, может обеспечить естественный выход на наиболее информационно насыщенные уровни музыки разных эпох, включая позднеромантический и называемый обычно «современным» (XX–XXI века) периоды.

Будучи проектом нового поколения в области взаимодействия традиционных и самых современных педагогических и компьютерных технологий, ИРМУС в основе своей предполагает многостороннее расширение и модификацию изначально заложенных в нем возможностей, подобно тому, как ствол дерева прирастает новыми ветвями, побегами, листьями. Вероятнее всего, проект будет приходить к заинтересованной аудитории, как это принято в информационной среде, поэтапно, в виде обновленных и дополненных версий. Не исключено, что некоторые первоначальные идеи будут варьироваться, появятся новые, более точные решения. Естественно, что процесс подобного роста, как и реальность максимально полного воплощения всех заявленных на данный момент разделов проекта, нуждается в многократной его апробации в реальных условиях обучения и возникновения на этой почве конструктивного взаимообмена информацией между его пользователями и авторами.

Вся регулярно обновляемая информация о возможностях и формах ознакомления с проектом ИРМУС, получением его в пользование и приобретением, размещена на официальном сайте Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова: www.rostcons.aaanet.ru.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красноскулов А.* Структурные особенности клавирных сюит И. С. Баха и память исполнителя: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 1999.
2. *Красноскулов А.* Клавирная музыка Иоганна Себастьяна Баха и проблемы исполнительской памяти. Ростов н/Д, 1999.
3. *Красноскулов А.* Компьютерное моделирование музыкальной фактуры // Музыка в информационном мире: Сб. науч. статей. Ростов н/Д, 2004.
4. *Красноскулов А.* Роль функциональной гармонии в процессе создания исполнительской формы произведений И. С. Баха и некоторые проблемы памяти // Актуальные проблемы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин в системе школа-училище-вуз: Сб. статей. Ростов н/Д, 1998.
5. *Красноскулов В.* «Вместе весело шагать…», или как сформировать творческую личность // 30 лет консерваторской науки. Ростов н/Д, 1997.
6. *Красноскулов В.* Некоторые аспекты методики воспитания профессиональных качеств музыкального слуха // Актуальные проблемы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин в системе школа-училище-вуз: Сб. статей. Ростов н/Д, 1998.
7. *Красноскулов В.*, *Колотиенко А.* Практические задания к вступительным экзаменам по теории музыки: Учеб.-метод. пособие. Ростов н/Д, 2004.
8. *Назайкинская О.* Музыка и память // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте: Сб. трудов. Вып. 120. М., 1991.
9. *Рагс Ю.* Музыкальный слух: информационный подход к анализу понятия // Музыка в информационном мире: Сб. науч. статей. Ростов н/Д, 2004.
10. *Римский-Корсаков Н.* О музыкальном образовании // Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1963.

В. Горбунов

АЛЬТОВАЯ МУЗЫКА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

Альт прошел долгий и без преувеличения тернистый путь развития с точки зрения и его конструкции, и использования в исполнительском искусстве, и внимания к нему композиторов. Разумеется, непросто формировались и другие музыкальные инструменты. Но, вероятно, нет среди них второго такого, чья судьба сложилась бы так драматично, так изобилует чередованием взлетов и падений. Как и многие другие его собратья по симфоническому оркестру, альт в XX столетии приобрел статус сольного концертного инструмента, но и в этом плане ему пришлось долго преодолевать стойкое предубеждение в среде исполнителей, композиторов, слушателей.

В сознании многих, даже консерваторских студентов-альтистов, этот инструмент до недавнего времени воспринимался как «большая скрипка», то есть «скрипка второго сорта», а сами альтисты – исключительно как несостоявшиеся скрипачи. Ситуация стала меняться только в последние десятилетия под воздействием того революционного переворота, который совершили видные исполнители и композиторы. «Раньше я шутил, а теперь серьезно могу сказать начинающему скрипачу: будешь хорошо играть, сможешь перейти на альт» [10, 62]. В этом высказывании Ю. Башмета ныне слышится не только остроумный смысловой перевертыш, но и отражение важных реалий современной музыкальной культуры. Колоссальные успехи альтового искусства недавнего прошлого и наших дней побуждают внимательнее присмотреться к его истории, попытаться понять, что тормозило его подъем и что послужило предпосылками такого подъема.

Одна из причин трудностей, пережитых инструментом, заключается в парадоксальности его функций: на протяжении долгого времени его роль в музицировании была второстепенной и, вместе с тем, незаменимой. Без альта не обходились ни камерные ансамбли, ни оркестры, однако более ответственные роли ему не доверялись. За отдельными исключениями (немногочисленные концертные пьесы XVIII века), он на такие роли и не претендовал.

Противоречивыми позициями представлено отношение к альту в XIX столетии. С одной стороны, век романтизма, принесший с собой культ виртуозности, не мог не пробудить интереса к инструменту. Но эта тенденция нашла отражение главным образом в усложнении альтовых партий в оркестре и ансамблях. С другой стороны, ни абсолютное большинство музыкантов, ни публика еще не были готовы к тому, чтобы признать за альтом такие же права, как за скрипкой. Показательно, что когда Паганини впервые выступил как альтист-солист со своей Сонатой для Большого альта с оркестром, лондонские слушатели и критика встретили это событие без энтузиазма.

Другая причина длительного пребывания инструмента на вторых ролях более специфична. Новый Словарь Гроува подытоживает: «Главная проблема альта в том, что он физически не может дать совершенный акустический результат, подобный скрипке… Настроенный на квинту ниже скрипки, [он] акустически потребовал бы корпус в полтора раза больше скрипичного (т. е. длиной около 53 см). Инструмент же, чей размер превышает 43 см, неудобен для исполнителя с руками нормальной дли-

ны» [11, *808*]. Добавим, что музыканту, играющему на таком инструменте, надо было бы обладать чрезвычайно длинными пальцами и сверхъестественной растяжкой.

Между тем, мировой альтовый репертуар весьма внушителен по объему. Как известно, сочинения для альта создали выдающиеся мастера XVII, XVIII и XIX столетий (не говоря уже о XX веке, остающемся за пределами нашей темы), в том числе Й. Гайдн, В. Моцарт, Г. Берлиоз, Н. Паганини, И. Брамс; некоторые из них сами охотно играли на альте. Специальный интерес представляют собой сочинения для альта, созданные русскими композиторами на протяжении полутора веков – со времени формирования отечественной композиторской школы до Октябрьской революции. Проследить развитие сольного альтового репертуара в России в указанный исторический период и составляет основную задачу предлагаемой статьи.

Если зарождение альтового исполнительства в России относится к началу XVIII века (времени формирования оркестра), а камерно-инструментального ансамбля – ко второй его половине, то начало композиторского творчества для альта как сольного инструмента следует отнести к последней трети XVIII столетия. В одном из наиболее ранних каталогов нотных лавок – каталоге Коха за 1784 год – значится концерт Стамица, написанный для солирующего альта в сопровождении струнного квартета [5, *99*]. Следовательно, сочинения для альта уже находили свою аудиторию, а сам альт привлекал внимание исполнителей как инструмент концертный.

Сочинением, открывающим русский альтовый репертуар, следует считать первую песню с вариациями из сборника «Шесть старинных русских песен с приложенными к оным вариациями для одной скрипки и алто-виолы, сочиненныя в пользу любящих играть сего вкуса музыку придворным Камер-Музыкантом Иваном Хандошкиным, изданныя же иждивением Книгопродавца Фридриха Мейера в Санкт-Петербурге, 1786 года». Из шести песен только первая написана для скрипки и альта, остальные – для скрипки и баса (виолончели). Л. Раабен в книге «Инструментальный ансамбль в русской музыке», говоря о композиторском творчестве И. Хандошкина, подчеркивает: «Среди его вариаций на русские песни для двух скрипок и альта, скрипки и виолончели есть такие, которые представляют фактически дуэты. Если в подавляющем большинстве вариаций Хандошкина второй голос сохраняет функцию аккомпанемента, то другие вариации, скажем для скрипки и альта, приближаются к типу ансамблевого дуэта» [8, *25*]. С этой характеристикой солидарен М. Гринберг: «Мы назвали эти вариации дуэтом потому, что в них альт выполняет не только аккомпанирующую, но и ансамблевую роль» [3, *9*].

Крупный исполнитель-скрипач Хандошкин, судя по альтовой партии отдельных вариаций, свободно владел и альтом. Он самым выгодным образом использовал специфические возможности участвующих в дуэте инструментов, как бы синтезировав штриховую и фигуративную технику смычковых инструментов своего времени. В партии альта он свободно использует виртуозно-пассажную технику, изысканную орнаментику фигураций, помогающую «оформить» мелодию поющей скрипки, придает подголоскам альта большую художественную значимость, а в ряде эпизодов переносит внимание слушателя на альт как ведущий голос. К примеру, в шестой вариации композитор применяет *pizzicato*, соединяя классическое использование этого приема с характерными чертами народного музицирования (подражание балалайке). Интересно, что этот прием (*pizzicato* на открытых струнах) встречается не только у солирующего голоса скрипки, но и у сопровождающего альта. В арсенале технических средств обоих инструментов – перебросы смычка через струны, флажолеты (в то время называемые фистулой или фальцетом), *staccato*, игра *con sordino* и т. д.

«Шесть песен» Хандошкина были выдающимся творческим достижением всей русской музыки XVIII века, давшим начало использованию и кристаллизации разнообразнейших средств струнно-смычковой техники.

Нельзя не упомянуть о Концерте Хандошкина для альта и струнного оркестра. Рукопись концерта была случайно обнаружена в конце 40-х годов XX века. Концерт в редакции И. Ямпольского был издан в 1947 году, и отнесен редактором к 1801 году создания. Им же сделано переложение для альта и фортепиано. Ученые давно высказывают сомнения в авторстве Хандошкина, и для этого имеются основания [9, *74*; 7, *146*]. Однако как бы то ни было, если только это не позднейшая подделка, такое сочинение существует. И если его автором является другой музыкант, значит, в то время в русской музыке существовал «второй Хандошкин», чье имя нам не известно (хотя поверить в это трудно).

Исполнение концерта требует владения целым комплексом сложных технических приемов. Обилие мелкой пассажной техники предполагает особую координацию работы правой и левой рук, полноценное «вызвученное» *detache* (широкое и мелкое), ловкость исполнения *detache*, комбинированного в отдельных эпизодах с *legato*, ощущение возможностей распределения смычка в кантилене и многое другое. Особо отметим эпизоды сложного *staccato* на один смычок при движении вверх. Виртуозные возможности солирующего альта наглядно обобщаются в изложении заключительного построения репризы первой части. В первой части концерта есть два эпизода с двойными нотами, весьма сложных и неудобных в исполнении. Таким образом, задачи, которые ставит композитор перед исполнителем уже в первой части концерта, явно выходят за рамки требований своей эпохи и в полной мере предвосхищают уровень мастерства исполнителей более позднего времени.

Вторая часть, «Канцона», является наиболее известной и лучшей в цикле (именно она, выдержанная в стиле глинкинской эпохи, является главным аргументом против принадлежности концерта перу Хандошкина, умершего в 1804 году). Художественно-выразительные и тембровые возможности альта с его бархатным нижним и нежно звучащим средним регистром использованы композитором превосходно. Хорошо показан и остро звучащий верхний регистр, придающий музыке эмоциональную напряженность и страстность. Вообще для второй части концерта необычайно важна скрупулезно продуманная аппликатурно-штриховая редакция, так как использование тембра той или иной струны, разнообразие позиционных и штриховых решений имеет в «Канцоне» определяющее художественно-выразительное значение.

Финальное Рондо имеет название «Охота». Это самая виртуозная часть всего цикла – яркая, стремительная, позволяющая исполнителю придать партии альта небывалую доселе виртуозность и концертность. Финал требует значительной технической оснащенности и свободы в исполнении эпизодов с двойными нотами, перебросами смычка через струны, исполнения хроматизмов и многих других необычных для альтового исполнительства конца XVIII – начала XIX века инструментальных приемов.

Начало XIX века ознаменовалось дальнейшим утверждением альта как концертного инструмента, повлекшим за собой создание русскими авторами сольной и камерно-ансамблевой литературы. Альтовые партии в ансамблях перестали быть чисто аккомпанирующими, они становились все более самостоятельными, насыщались сложными техническими приемами, требующими полной свободы владения грифом. Усложнялась техника смычка. Альтист уже был обязан владеть не только основными штрихами – *legato*, *detache*, но и их комбинациями. Композиторы смело вводили в арсенал исполнителей владение незаурядной пальцевой беглостью, маркированными и прыгающими штрихами, техникой двойных нот, использованием высоких позиций и т. д. Появилась целая плеяда профессиональных музыкантов, выбравших альт своей основной и единственной профессией.

О значительном интересе к игре на альте можно судить по каталогам нотных магазинов, которые дают целые полосы с перечислением изданных произведений для этого инструмента. Так, в каталогах Ленгольда (1814) и, позднее, Бернара (1833) числятся: «Ноктюрн» для двух альтов и баса И. Бранделя, квартеты с концертирующим альтом Н. Амона, альтовый концерт И. Фойгта, И. Амона, А. Рейха; сонаты для альта Г. Онслова, Ф. Турнера, попурри для альта с оркестром Я. Гуммеля, И. Кюффнера и целый ряд ансамблевых сочинений: двадцать четыре сонаты во всех тональностях для скрипки в сопровождении альта Д. Винченци, дуэты для скрипки и альта К. Плейеля, Я. Стамица, Н. Замрока, А. Гироеца, Р. Крейцера, А. Ролла, Л. Шпора, трио Ф. Кальбреннера, И. Томашка [4].

Очевидно, что каталоги, выпускаемые эпизодически различными издателями, не могли отразить все, что исполнялось в концертных залах, салонах и, особенно, в домашнем быту. Тем не менее, они дают представление о том, что чаще издавалось и привлекало внимание любителей музыки, с какими произведениями мировой музыкальной литературы знакомились музыканты и русское общество.

Жемчужиной русской альтовой литературы и всей русской инструментальной музыки является одно из лучших произведений раннего периода творчества М. Глинки – «Неоконченная соната» – первое сочинение классика русской музыки, написанное специально для солирующего альта. Заслуга опубликования этого шедевра принадлежит профессору В. Борисовскому, который вместе с пианисткой Е. Бекман-Щербиной впервые исполнил сонату в 1932 году.

В своих «Записках» Глинка вспоминает: «Около этого времени (1825 год. – *В. Г.*) я написал первое Allegro для сонаты d-moll для фортепиано с альтом; это сочинение опрятнее других, и я производил эту сонату с Бемом и Лигле; в последнем случае я играл на альте. Adagio было написано позже, а Rondo, которого мотив в русском роде памятнее мне до сих пор, я и не принимался писать…» [2, *229*]. Исполнял Глинка и партию фортепиано. Несмотря на то, что сочинение осталось незавершенным, оно имеет три авторские редакции – явное свидетельство того, что композитор ценил свое детище. Действительно, критически относившийся к большинству своих ранних сочинений, о сонате он отзывался в зрелые годы весьма благожелательно. Написанная в один год с романсом «Не искушай», Альтовая соната стала одним из первых опусов, явивших подлинное лицо мастера.

Соната отличается романтическими настроениями, интонационно приближаясь к городскому романсу. Она «несет в себе мир типично глинкинский в своей проникновенной красоте и задушевности, – пишет Л. Раабен. – Казалось бы, этой «открытостью» чувств Соната близка бытовой музыке, однако в мелосе ее уже ощущается та утонченность, которая в полной мере раскрывается в таких произведениях зрелой поры, как «Вальс-фантазия» [8, *69*].

Плотный и сочный тембр альта наполняет главную тему первой части внутренней экспрессией. Неторопливо развиваясь, тема охватывает значительный диапазон – от густого низа струны *g* до верхнего светлого регистра струны *a*. В кульминации главной партии возникает огромное динамическое напряжение маркированным штрихом в нюансе *ff*. Здесь обращает на себя внимание безукоризненное знание автором принципов распределения смычка и выразительных возможностей атаки звука в верхнем регистре альтового диапазона. Глинка, неплохо владевший альтом и писавший сонату в расчете на собственное исполнение, успешно использовал динамические возможности инструмента и разнообразные приемы смычковой техники, обеспечивающие такой динамический взрыв. Бурная связующая партия (*poco piu mosso*) требует от альтиста прежде всего точной координации движений рук. Широкий и плотный смычок помогает солисту выявить сдержанно-мечтательный тон побочной партии.

Стремительность и приподнятость движения триолями в разработке создают эффект драматизма. Здесь Глинка находит нетрадиционные колористические приемы, заключающиеся в сопоставлении звучания «открытых» и «закрытых» струн. Их комбинации доставляют «неприятности» многим альтистам, особенно тем, кто не обладает четкой координацией работы правой руки в игре на смежных струнах.

Вторая часть *Largetto*, как указывает сам Глинка, создавалась в 1828 году. «В… немногие дни я написал Adagio d-moll сонаты и помню, что в этой пьесе был довольно ловкий контрапункт» [2, *229*]. Ясная в своем изложении и развитии тема первого эпизода трехчастной формы требует самого тщательного внимания к распределению смычка в кантилене. Музыка *Largetto* нуждается в естественной свободе дыхания, которая обеспечивается слитностью движений при смене смычка, равномерной и широкой вибрацией, «вокальной» сменой позиций. Трудно определить приоритет какой-либо из перечисленных задач. Несмотря на кажущуюся техническую простоту воссоздания авторского текста, музыка второй части сонаты невероятно сложна по своему эмоциональному наполнению.

Соната Глинки – выдающееся явление в мировой альтовой литературе всех времен. Это сочинение в немалой степени способствовало утверждению альта как сольного инструмента. Однако произошло это не сразу.

В середине XIX столетия альт по-прежнему оценивался, главным образом, как инструмент оркестра и ансамбля, но все чаще композиторы вспоминали о его более широких возможностях. Специально написанных произведений для альта было мало, но время от времени такие произведения появлялись. В 1857 году выходят «Девять салонных пьес» (ор. 11) А. Рубинштейна. Три из них написаны для скрипки, три – для виолончели и три – (7, 8, 9) для альта и фортепиано. Позднее автор сделал переложение всего цикла для каждого инструмента в сопровождении фортепиано. В исполнительской практике пьесы не прижились. Для альтистов же появление цикла имеет значение еще одной попытки вывода концертирующего альта на публику.

Будучи прекрасным ансамблистом, А. Рубинштейн имел опыт игры с исполнителями на разных смычковых инструментах, и это послужило ему поводом для создания ряда камерных произведений не только для скрипки, виолончели, но и для альта. Так, соната для альта и фортепиано ор. 49 написана в 1855 году, но напечатана позднее – в 1857 году издательством Брейткопф и Гертель.

Первая часть сонаты, Allegro appassionato, выдержана в напряженно-страстном характере. Особой и, пожалуй, главной заботой исполнителей в этой части сонаты является соблюдение баланса громкостной динамики обоих инструментов, так как густая фактура фортепианной партии провоцирует пианистов к несколько перегруженной звучности в ущерб и без того не слишком яркому регистру, в котором изложена партия альта. Особенно это относится к разработке, где в партии фортепиано господствует крупная виртуозно-пассажная техника. Вторая часть, лирическое *Andante*, украшена каденцией альта – страстным драматическим речитативом. В репризе композитор использует в унисоне с фортепиано яркий и открытый тембр альта в высоком регистре. В Скерцо А. Рубинштейн применяет в партии альта глиссандирующие хроматизмы, острые штрихи (*pizzicato*), придающие музыке сказочно-фантастический характер. Фигурации у альта в трио отнюдь не являются аккомпанементом, поэтому их следует исполнять как контрапунктирующую мелодию. Необходимость владения певучим *legato* в этом эпизоде очевидна. Музыка финала связана с русской народной мелодикой. Главная тема у альта звучит упруго и подчеркнута энергичными маркированными штрихами. Обозначенное автором *Allegro con fuoco* подчеркивает стремительность и блеск заключительной части сонаты. Побочная тема в репризе заканчивается блестящей виртуозной каденцией альта. Завершает финал яркая и мощная кода.

Художественно-выразительные и технические средства альта А. Рубинштейн, как видим, использовал достаточно полно. Впервые в русской альтовой литературе автор применил развитую октавную технику – от отдельных октав до проведения в октавном изложении развернутого мелодического построения (побочная партия в репризе финала).

Первое исполнение сонаты происходило в ноябре 1877 года в четвертом квартетном собрании РМО. Партию фортепиано играл Г. Кросс, фамилия альтиста точно не установлена, так как в этом собрании их было двое – И. Вейкман и А. Егоров. Вероятнее всего, сонату исполнял И. Вейкман как основной участник квартета РМО.

Необычное выбором солирующего инструмента для середины XIX века произведение было написано известным русским композитором Н. Афанасьевым (1820–1898). Сюита для виоль д'амур или альта и фортепиано опубликована в 1860 году издательством Юргенсона в Петербурге и посвящена известному в то время альтисту К. Пушилову. Нетрудно предположить, что последний владел помимо альта еще и виоль д'амур. Сюита представляет собой цикл из шести пьес песенного или танцевального характера. Для альтистов это произведение малоинтересно, по-видимому, в связи с примитивностью применяемых технических средств. Объяснение тому очевидно: сочинение предназначено для исполнения на виоль д'амур, имеющей значительно меньшие технические и художественные ресурсы, чем альт.

В 70-е годы молодым композитором А. Арендсом, окончившим Московскую консерваторию по классу композиции П. И. Чайковского, написана альтовая Баллада, которая свидетельствует о сильном влиянии стиля учителя, под которым находился автор.

В 1886 году Юргенсон издает в Москве еще одно его сочинение – Концертино для альта с оркестром. Произведение примечательно тем, что, написанное композитором-скрипачом[1], оно несет в себе элементы крупных скрипичных циклов. Так, например, до А. Арендса мы не найдем в альтовой музыке таких развернутых виртуозных каденций. Начальная каденция-речитатив богата двойными нотами, требующими больших пальцевых растяжений (скрипичный элемент), блестящими пассажами, ритмическим разнообразием и т. д. Основная тема главной партии дает исполнителю прекрасный шанс проявить свои лучшие звуковые качества в кантилене в самом благоприятном альтовом регистре (струны *g*, *c*). Усиливает эффект красоты альтового тембра окончание эпизода в 5-й позиции на струне *d*. Другая каденция изобилует всеми характерно скрипичными элементами: различные сочетания и виды двойных нот, стремительные пассажи, ломаные октавы, децимы, терцовые фигурации шестнадцатыми, все основные виды штрихов, включая дважды примененный штрих *staccato* и многое другое. Концертино А. Арендса служит примером смелого подхода к техническим возможностям альта. Современные альтисты играют это произведение не часто, но оно и сейчас встречается в практике исполнителей, нуждающихся в укреплении технического аппарата и развитии всех указанных выше приемов.

В 1893 году в Петербурге издана Элегия ор. 44 для альта в сопровождении фортепиано А. Глазунова.

---

[1] Одновременно с занятиями композицией А. Арендс занимался в классе скрипке у профессора Ф. Лауба.

Характер произведения определяется его названием. В начале 90-х годов Глазунов испытал огромное влияние Чайковского, что сказалось в образах и мелодике Элегии. Пьеса прочно входит в репертуар альтистов до наших дней.

Среди произведений малых форм можно назвать «Листок из альбома» А. Танеева (однофамильца С. Танеева). Это небольшая пьеса достаточно выразительна и популярна у слушателей. Пьеса вторично была издана в 1950 году. Среди других сочинений назовем Элегию ор. 31 А. Келлера, «Размышление» ор. 8 К. Немеровского, русскую фантазию «Ландышки» ор. 32 В. Шубарта, концертино «О, Русь!» В. Ермолова, «Две песни без слов» В. Столыпина. Все названные произведения малозначительны в художественном отношении и в репертуаре альтистов не удержались.

Самое начало XX века – время создания, опубликования и первого исполнения еще одного сочинения русского композитора для альта и фортепиано. Речь идет об Альтовой сонате (1902) А. Винклера. Автор относится к младшим представителям Петербургской школы – «беляевскому» кружку. Б. Асафьев, говоря о его участниках, замечает, что у них «…всюду общие конструктивные принципы, одинаковая инструментальная фактура и составы оркестров, гармонический стиль и общность в построении тем и приемов разработки. Различие только в том, кто куда больше склоняется – к плотности или вязкости глазуновской оркестровой ткани или к ясности и пластичности корсаковского рисунка, а чаще всего к блужданию между тем и другим» [1, *211–212*]. Это высказывание в полной мере можно отнести и к А. Винклеру, Альтовой сонате которого критик дает весьма сдержанную характеристику: «Область камерной сонаты оказалась еще беднее, чем другие отрасли камерного ансамбля. Сонаты для скрипки и фортепиано Малишевского и Винклера (его же соната для альта и фортепиано)… скучны в самом своем существе» [1, *231*]. О сонате имеется рецензия музыкального критика А. Розенова, повторяющая в основном оценку сонаты Б. Асафьевым: «Вообще гладенькая, аккуратная, умеренно меланхолическая в первой части, умеренно оживленная во второй и умеренно разнообразная в третьей (вариации на бретонскую тему), соната выдерживает и те умеренные размеры, которые не допускают ее быть чрезмерно скучной» [6, *107*].

Впрочем, такая оценка сонаты нам кажется слишком взыскательной. Например, напевно-выразительный тематизм первой части с ее взволнованными порывами, при достаточном владении солиста техникой «длинного» кантиленного смычка, производит благоприятное впечатление от звучания альта в среднем регистре. Спокойная широкая вибрация и хорошо «сидящий» на струне смычок могут выгодно подать чуть приглушенный и в то же время прелестный тон этого диапазона. Романтична, страстна и динамична скерцозная вторая часть в ее стремительном хроматическом движении восьмыми. Финальная третья часть – Тема с вариациями. Использованные здесь технические средства весьма оригинальны и разнообразны: это и комбинированные фигурационные ходы на разных струнах в первой вариации, и быстрые смены штрихов в разных частях смычка, требующие мелких гибких кистевых движений, – в пятой вариации, и синкопированная акцентировка – в ритмически строгой седьмой.

В техническом отношении соната представляется отнюдь не такой уж простой. Она насыщена мелкой и крупной пассажной техникой, гаммообразными и арпеджированными комбинациями в скором движении, двойными нотами всех видов и т. д. Необходимо отметить, что, несмотря на критику, соната удержалась в репертуаре альтистов до настоящего времени.

Соната впервые прозвучала 13 декабря 1905 года в третьем камерном собрании РМО. Исполнители – А. Юнг (альт), А. Винклер (фортепиано). В 1913 году сонату играл В. Бакалейников с пианисткой К. Туриной, а затем он же с пианистом Э. Меем. В советское время соната неоднократно звучала в исполнении В. Борисовского с К. Игумновым, Л. Обориным, А. Мендельсоном, Б. Жилинским и другими партнерами.

На рубеже XIX и XX веков композиторами «беляевского» кружка было создано несколько альтовых произведений малой формы, представляющих по своим художественным качествам определенный интерес. Востребованы они и как пьесы педагогического репертуара. Среди них назовем «Рассказ» для альта и фортепиано И. Витола. Он окончил Петербургскую консерваторию в 1885 году по композиции у Н. Римского-Корсакова и по классу альта у А. Вейкмана. Композитор прекрасно чувствовал природу и красочно-звуковые качества альта, его технические возможности. «Рассказ» начинается широкой

лирической мелодией в удачно выбранном певучем регистре альта. Легкие фигурации-пассажи в среднем эпизоде пьесы действительно повествовательны: они имеют речитативный характер и вполне подтверждают название произведения.

В 1901 году издательство Беляева выпустило в свет две пьесы для альта и фортепиано одного из представителей «младшей беляевской группы» Ф. Акименко – «Эклогу» (ор. 12) и «Романс» (ор. 13). Для обеих пьес характерны чувствительность мелодики, несложный «гитарный» аккомпанемент. Предпочтительнее выглядит «Романс» благодаря разнообразию фактуры и блестящей инструментальной каденции.

На рубеже столетий в России начали появляться переложения для солирующего альта с аккомпанементом фортепиано. Предпочтение авторы переложений отдавали вокальной музыке. Так, известны три транскрипции А. Шеффера произведений М. Глинки: арии Сусанина «Ты придешь, моя заря» и «Песни сироты» из оперы «Жизнь за царя» и Романса Ратмира «Она мне жизнь» из «Руслана и Людмилы».

Неизвестным автором достаточно профессионально выполнена обработка романса «Сомнение» М. Глинки, опубликованная в Нюрнберге у издателя Шмидта под названием «Русская песня». Известна аранжировка «Серенады» А. Бородина (также неизвестного автора) из «Маленькой сюиты» для фортепиано, выпущенная издателями Бесселем[2] и Легюком в 1906 году в Париже. Транскрипцией скрипичной партии на квинту вниз без малейшего изменения авторского текста является «Канцонетта» из скрипичного концерта П. Чайковского (ор. 35), выполненная Ю. Конюсом. Звучит она на альте превосходно и вполне удобна для исполнения в техническом плане. Выдающийся немецкий альтист конца XIX века Г. Риттер сделал удачное переложение виолончельного «Романса» К. Давыдова, изданного Кистнером в Лейпциге.

Появление переложений – верный признак популярности инструмента и одновременно нехватки оригинального репертуара. Действительно, российские композиторы создали для альта лишь небольшое число сочинений. Характерно, что, русские классики второй половины XIX века сольных альтовых сочинений вообще не писали. По-видимому, существовало некое необъяснимое противоречие между реальным интересом публики и исполнителей к альту и отсутствием такого интереса со стороны великих русских композиторов. Тем не менее, эти сочинения, по крайней мере, лучшие из них заслуживают внимания как исполнителей и слушателей, так и исследователей. Вероятно, не будь этой музыки, не была бы подготовлена почва для бурного развития альтового репертуара в позднейшее время.

Окидывая историю альтового искусства взглядом из современности, можно сделать вывод, что принципиальные позитивные изменения, которые следует рассматривать как качественный скачок, принес с собой только XX век. В первой четверти столетия альт заявил о себе как сольный инструмент, став полноправным «персонажем» концертной эстрады. С указанной точки зрения альт проделал тот же путь, что и другие оркестровые инструменты, отвоевавшие в XX веке «место под солнцем», но в ряде отношений он превзошел многие из них. За этим феноменом стоит целый ряд факторов, совокупность которых открыла новую, самую яркую страницу в биографии инструмента. Можно утверждать, что главный итог завершившегося столетия в области альтового искусства – коренной сдвиг, произошедший в *сознании* всех, кто к нему причастен: создателей музыки, артистов, музыкантов-педагогов, наконец, слушателей.

Расцвет этот, едва ли не в первую очередь, обусловлен появлением целой плеяды выдающихся музыкантов, ярко проявивших себя в качестве концертирующих солистов, педагогов, редакторов, авторов переложений и т. д. Среди них первым по праву должен быть назван создатель советской альтовой школы В. Борисовский, которому посвятили свои альтовые сочинения многие композиторы-современники. Период 60–90-х годов принес немало произведений, связанных с артистической деятельностью Ф. Дружинина, Д. Шебалина, М. Толпыго, Ю. Крамарова, И. Богуславского, других видных альтистов. Им посвящены произведения Э. Аристакесяна, Р. Бунина, Е. Голубева, В. Цытовича. В этом ряду особо выделим М. Вайнберга, Р. Леденева, Г. Фрида, обращавшихся к альту неоднократно.

С поры артистического взлета Ю. Башмета, ныне бесспорного лидера в мировом альтовом исполнительстве, ему посвящают свои сочинения многие авторы, в том числе ведущие фигуры современного музыкально-творческого процесса. Список созданных специально для Ю. Башмета произведений включает более 50

[2] Любопытно, что сам В. Бессель окончил Петербургскую консерваторию по классам альта Г. Вейкмана и теории музыки Н. Зарембы; занимался также в классе скрипки Г. Венявского.

наименований: среди них концерты, сонаты, сочинения других жанров С. Губайдулиной, А. Головина, Э. Денисова, В. Кахидзе, Р. Леденева, М. Плетнева, А. Раскатова, М. Таривердиева, А. Чайковского, А. Шнитке, Р. Щедрина, А. Эшпая.

Ныне библиотека литературы для альта столь огромна, что ее изучение могло бы стать специальным предметом научного осмысления. М. Вайнберг справедливо замечал: «…В наше время происходит своего рода „раскрепощение“ инструментов и освобождение их от незаслуженно приписываемых в прошлом характеристик. На примере виолончели мы видим, что сто лет тому назад у нее не было такого сольного репертуара, какой существует сейчас. По-моему, то же самое происходит и с альтом, и это, на мой взгляд, совершенно естественный исторический процесс» [7, *222*].

Альт, можно сказать, выстрадал свое право на первые роли в современной музыке и продолжает завоевывать все новые рубежи. Это позволяет смотреть на будущее альтового искусства с надеждой и оптимизмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1968.
2. *Глинка М.* Записки // Глинка М. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.
3. *Гринберг М.* Русская альтовая литература. М., 1967.
4. Каталог Бернара за 1833 год. СПб., 1833.
5. Каталог разным нотам, продающимся у Карла Коха в Москве в типографии Августа Семена. М., 1784.
6. *Кюи Ц.* Избранные статьи об исполнителях. М., 1957.
7. *Понятовский С.* История альтового искусства. М., 1984.
8. *Раабен Л.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
9. *Фесечко Г.* Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972.
10. *Чернова-Строй И.* Юрий Башмет – грани совершенства. Львов, 2003.
11. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 19. L., 1980.

В. Орловский

В МИРЕ ПРЕЛЮДИЙ СКРЯБИНА

Музыка жива мыслью!
А. Н. Скрябин

В необъятном пространстве фортепианной миниатюры обширное место занимает жанр прелюдии. Зародившаяся в глубине веков прелюдия выполняла поначалу вспомогательную роль «предшественника» в разворачивающейся звуковой перспективе, предвосхищая фуги, хоралы или цепи сюитных номеров. Во всей музыкальной (инструментальной и, в частности, фортепианной) литературе трудно найти более распространенный и разнообразный по характеру и содержанию жанр, нежели прелюдия. Его характерной особенностью является то, что прелюдия и по сей день продолжает существовать как бы в двух ипостасях – прелюдия как жанр самостоятельный, и прелюдия как вводная часть цикла.

Едва ли найдется композитор, который бы не писал музыку в жанре прелюдии. Ему отдали дань великие композиторы прошлого. Он неизменно привлекает внимание композиторской молодежи широким диапазоном возможностей для творческого самовыражения. И в самом деле, прелюдия как жанр не имеет практически никаких условностей или ограничений в области формы (от периода, двухчастности до свободных развернутых построений); в отличие от танцевальных жанров прелюдия не стеснена условностями метроритма; в отличие от, например, элегии, ноктюрна или баркаролы прелюдия не скована условиями содержательной направленности.

Великие мастера прошлого, начиная с И. С. Баха, «узаконили» для этого жанра статус самостоятельности, не лишив при этом прелюдию ее изначальной функциональной роли. Ярчайший пример – два тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и, вместе с тем, – «Маленькие прелюдии» как образец цикла, в котором каждый номер представлен в самостоятельной роли. В роли «сценической завязки» прелюдия представлена Ц. Франком в знаменитом цикле «Прелюдия, хорал и фуга» (добавим еще и в цикле «Прелюдия, фуга и вариация»). С особой силой двойственную роль этого жанра утвердил Д. Шостакович, создав произведение эпохального значения – «Двадцать четыре прелюдии и фуги» для фортепиано, а ранее и цикл фортепианных прелюдий, представляющих собой ряд разнохарактерных пьес, легко вычленяемых из серии в силу своей самостоятельности и законченности содержания.

Прелюдия как жанр бережно сохраняет свои исторические традиции. Что же касается времени и условий бытования, то здесь можно наблюдать процесс бурного развития и интенсивного обогащения этого жанра. За последнее столетие прелюдия приобрела множество самых разнообразных стилистических граней. К. Дебюсси, например, отойдя от традиции «всетонального» построения цикла, обогатил жанр чертами программности (здесь проявилась приверженность композитора листовской традиции, которая была заложена великим венгерским мастером, в частности, его циклом «Трансцендентных» этюдов). В то же время Дебюсси засвидетельствовал свое уважение к прелюдии как части цикла, предоставив именно ей, прелюдии, право «возглавить» свою знаменитую сюиту для фортепиано (Прелюдия, сарабанда, токката).

Вклад поистине глобального масштаба внес в природу жанра Ф. Шопен. Создав свой цикл «Двадцать четыре прелюдии для фортепиано», композитор более к этому жанру не возвращался. Это обстоятельство может привести к мысли о том, что для Шопена характерен особый взгляд на прелюдию, а именно как на сочинение, которое может существовать только в рамках цикла. Пройдясь по всем 24-м тональностям, отдав дань великой традиции, гений Шопена устремился далеко вперед, расширяя возможности фортепиано во множестве других жанров и форм. Но то, что было сказано композитором в сфере прелюдийного жанра, навсегда останется великим памятником человеческой культуры.

Неповторимо своеобразный облик прелюдия обрела в творчестве русских композиторов. Здесь природа жанра обогатилась колоритом русской национальной мелодики. В наследии, например, А. Глазунова или А. Лядова прелюдия предстала самостоятельным законченным произведением,

оказавшимся способным к существованию вне цикла. Достаточно сказать, что популярнейшая прелюдия С. Рахманинова до-диез минор, открывающая его цикл «Двадцать четыре прелюдии», включена в последний под самостоятельным опусом – ¹ 3. (Далее цикл продолжают 10 прелюдий ор. 23 и 13 прелюдий ор. 32). Нельзя не заметить и особого подхода Рахманинова к жанру прелюдий. Композитор обращается к нему дважды. Можно сказать, что десять прелюдий ор. 23 были написаны композитором «залпом» в течение всего одного 1901 года. Возвращение же к этому жанру у Рахманинова произошло через десять лет. Композитору хватило двух месяцев (августа и сентября) 1910 года, чтобы написать еще 13 прелюдий и объединить их в цикл.

Насколько изменился облик жанра прелюдий после Рахманинова – тема особого разговора. Отметим только, что прелюдия в его творчестве, испытав на себе влияние других жанров (баллад, экспромтов, фантазий и пр.), обрела масштабность, развернутость формы, глубокое и разнообразное содержательное наполнение, блеск пианистического воплощения.

Поскольку затронута тема – Рахманинов и его прелюдии – нельзя не отметить, что его цикл только формально отвечает традиции включать в него число пьес, соответствующее 24 тональностям. Рахманинов не счел возможным сковывать себя этими условиями, а потому и не последовал традиционному принципу «всетональности». Тональная логика в построении цикла, безусловно, присутствует, хотя уловить закономерности чередования тональностей нелегко. И все же некоторые выводы напрашиваются со всей определенностью.

Вывод первый: пять пар прелюдий в цикле объединены по одноименному тональному признаку, такие, как:

Ор. 23 ¹ 3 – ре минор и ор. 23 ¹ 4 – Ре мажор;

Ор. 32 ¹ 3 – Ми мажор и ор. 32 ¹ 4 – ми минор;

Ор. 32 ¹ 6 – фа минор и ор. 32 ¹ 7 – Фа мажор;

Ор. 32 ¹ 8 – ля минор и ор. 32 ¹ 9 – Ля мажор;

Ор.32 ¹10 – си минор и ор. 32 ¹11 – Си мажор;

Вывод второй: одна пара прелюдий объединена параллельными тональностями:

Ор. 23 ¹ 6 – Ми-бемоль мажор и ¹ 7 – до минор.

Вывод третий: шесть прелюдий из первого десятка пьес цикла, а именно:

Ор. 3 ¹ 2 – до-диез минор,

Ор. 23 ¹ 1 – фа-диез минор,

Ор. 23 ¹ 2 – Си-бемоль мажор,

Ор. 23 ¹ 8 – Ля-бемоль мажор,

Ор. 23 ¹ 9 – Ми-бемоль мажор,

Ор. 23 ¹ 10 – Соль-бемоль мажор

объединены тональностями, основные звуки которых собираются в следующую последовательную

цепь звуков:

Прежде чем перейти к основной теме повествования, касающейся жанра прелюдии в творчестве А. Скрябина, необходимо отметить, что в отечественной музыкальной культуре XX века этот жанр приобрел новые стилистические черты, о чем наглядно свидетельствует яркое и самобытное творчество выдающихся композиторов-современников (Д. Кабалевского, Д. Толстого, Г. Галынина и мн. др.), а старинная традиция «тандема» прелюдии и фуги (или других форм) продолжена Р. Щедриным, К. Сорокиным, В. Овчинниковым, С. Губайдуллиной и рядом других авторов.

Прелюдии А. Скрябина – это могучая стихия фантазии, вдохновения, поэзии и откровений. Проникая в этот мир, поражаешься его совершенству и радуешься возможности нахождения в нем все новых и новых красот и тайн. Нераскрытые глубины творческой мысли и вдохновения Скрябина заставляют еще и еще раз обращаться к его созданиям – давно известным и любимым творениям композитора, среди которых одно из самых видных мест занимают его прелюдии. Легко представить, насколько прохладнее и мельче оказалось бы море прелюдийного жанра в фортепианной музыке, если бы мы вдруг лишились богатств, щедро дарованных гением Скрябина. Творческое наследие Скрябина насчитывает более двухсот сочинений, среди которых произведения самых разных жанров и форм. Почти половина из них (90) составляют его прелюдии.

Прелюдия для Скрябина – это прежде всего *миниатюра.* Композитор и не помышлял о том, чтобы прелюдия обретала масштабность (для воплощения крупных замыслов Скрябин использовал другие, наиболее тому соответствующие жанры и формы – симфонии, сонаты, поэмы, фантазии и пр.). В отличие от многих композиторов Скрябин на протяжении всей жизни не расставался с прелюдией, ос-

таваясь верным этому жанру до последних дней. Вот почему по его прелюдиям можно проследить динамику развития всего скрябинского творчества, определить его этапы, обнаружить тончайшие нюансы формирования его индивидуального композиторского стиля. Прелюдия Скрябина – самый непосредственный носитель и хранитель всех тайн его богатейшего духовного мира. Боготворя фортепиано, создавая музыку для этого инструмента в самых разных формах, композитор оставляет прелюдию тем незаменимым средством, которое позволяет передавать высочайшую поэзию едва уловимых состояний духа. Кратковременность, одномоментность, миг, вспышка, – все это принадлежит сфере «досягаемости» прелюдийного жанра.

Своим ранним циклом – «Двадцать четыре прелюдии» ор. 11 – Скрябин отдал дань традиции, разместив сочинения в параллельных связях по квинтовому кругу. Работа над этим циклом продолжалась в течение восьми лет – с 1888 по 1896 годы. Одновременно композитор работал и над другими прелюдиями, которые впоследствии были объединены в самостоятельные циклы – Шесть прелюдий ор. 13, Пять прелюдий ор. 15, Пять прелюдий ор. 16 и Семь прелюдий ор. 17. Известно, что Скрябин намеревался осуществить замысел создания целого цикла из 48 прелюдий (по две в каждой тональности по квинтовому кругу).

Есть все основания утверждать, что Скрябину, как и Шопену, прелюдия виделась только в совокупной связи с другими сочинениями этого жанра. Нередко композитор включал прелюдию в единую цепь с другими миниатюрами – разнохарактерными пьесами, поэмами, этюдами. Так, в небольшом цикле ор. 45, состоящем из трех пьес («Листок из альбома», «Поэма – фантазия» и «Прелюдия»), последняя выполняет роль постлюдии, завершая собой компактную скрябинскую композицию. И такие примеры далеко не единичны. В небольшом цикле «Три пьесы» ор. 49, прелюдия помещена в центр композиции, выполняя своеобразную роль интерлюдии (¹ 1 – «Этюд», ¹ 2 – «Прелюдия», ¹ 3 – «Грезы»). В Четырех пьесах ор. 51, композиция открывается пьесой «Хрупкость», за которой следует «Прелюдия», предвосхищающая собой два характерных и оригинальных сочинения – «Окрыленную поэму» и «Танец томления».

Отсутствие в ор. 59 («Поэма» и «Прелюдия») ключевых знаков, призванных обозначать тональность, мы обнаруживаем как в «Поэме», так и в «Прелюдии». И это вполне закономерно. В поисках нового звукового колорита Скрябин обогащает сферу музыкальной выразительности новизной гармонических средств. Поэтому органической взаимосвязи внутри сомкнутой пары «Поэма» – «Прелюдия» ор. 59 (1910 год) композитор достигает посредством обновленной и значительно более сложной гармонии.

Наследие Скрябина – это огромный и богатейший пласт мировой музыкальной культуры, который постоянно привлекал и привлекает к себе внимание исследователей. Тщательному изучению подверглась, в частности, его гармония. Музыковеды немало поработали и над масштабными творениями композитора, изучая проблемы драматургии, принципы формообразования, особенности музыкального языка и пр. Меньшего внимания удостоились малые формы, в том числе и прелюдии. Стоит сказать, однако, что и в прелюдиях можно обнаружить очень много моментов, деталей и подробностей, по каким-то причинам оставшихся ранее незамеченными. Детальное и последовательное изучение всех опусов скрябинских прелюдий позволяет обнаружить целый ряд интересных штрихов, связанных с особым подходом Скрябина к формированию циклов.

Дальнейший ход рассуждений опять заставляет нас возвратится к И. С. Баху. Великому маэстро нужно было на практике доказать преимущество и жизненность темперированного строя, поэтому им и была избрана система построения цикла (48 прелюдий и фуг) по хроматической шкале. В романтическую эпоху (Ф. Шопен) формирование цикла прелюдий пошло по иному пути, а именно – по квинтовому кругу. Этой традиции следовал и Скрябин, создавая свой цикл «Двадцать четыре прелюдии» ор. 11. Намерение же композитора создать цикл из сорока восьми прелюдий заставило его начать следующий этап «похода» по всем тональностям в более поздних опусах. (Об этом говорит цикл «Шесть прелюдий» ор. 13, который имеет следующий тональный план: ¹ 1 – До мажор, ¹ 2 – ля минор, ¹ 3 – Соль мажор, ¹ 4 – ми минор, ¹ 5 – Ре мажор, ¹ 6 – си минор).

Следующий скрябинский цикл – «Пять прелюдий» ор. 15 – продолжает круг квинтового тонального размещения пьес: прелюдия ¹ 1 этого цикла написана в тональности Ля мажор. Далее следует прелюдия ¹ 2 – фа-диез минор, ¹ 3 – Ми мажор. По-видимому, желая усилить эту тональность Скрябин

в Ми мажоре пишет и следующую прелюдию (¹ 4) этого цикла, вслед за которой идет прелюдия ¹ 5 – до-диез минор (как того и требует избранная система). Эта отмеченная нами деталь обнаруживает первые признаки отклонения от традиционного тонального канона, которые впоследствии изменят подходы Скрябина к проблеме формирования циклов.

В цикле «Пять прелюдий» ор. 16 Скрябин настойчиво проводит свою линию построения цикла: первая прелюдия продолжает квинтовую цепь, берущую свое начало от прелюдии ¹ 1 (До мажор) из тринадцатого опуса. Итак, 16-й опус выглядит следующим образом: ¹ 1 – Си мажор, ¹ 2 – соль-диез минор, ¹ 3 – Соль-бемоль мажор, ¹ 4 – ми-бемоль минор, ¹ 5 – ??? – должен был бы наступить До-диез мажор, а точнее – Ре-бемоль мажор, но происходит «сбой»: ¹ 5 – Фа-диез мажор!

Для осуществления идеи создания цикла из 48 прелюдий (по две в каждой тональности) Скрябину оставалось сделать совсем немного. Вот его собственное признание: «*Я* мог бы сегодня же написать четыре недостающие, то есть придумать их, так как сочинить не имею ни малейшего расположения». Это признание композитора убедительнее всего подтверждает мысль о том, что квинтовый канон стал его тяготить. На самом же деле Скрябину пришлось бы:

а) написать не четыре (как он считал сам), а три прелюдии в недостающих тональностях (Ля-бемоль мажор, до минор и Фа мажор);

б) поскольку Скрябин написал 47 прелюдий в 45 тональностях, ему пришлось бы еще заняться «перегруппировкой» пьес в соответствии со строгой квинтовой закономерностью;

в) устранить из цикла пьесы, в которых тональности продублированы. Но на эту «работу» Скрябин не вдохновился, ибо, по его признанию, среди его прелюдий «придуманных» нет. (Поистине счастье в том, что прелюдии Скрябина написаны вдохновенным пером художника-творца!)

Почувствовав необходимость отказаться от традиционного порядка, Скрябин стал искать новые пути и возможности тональной организации циклов. Поэтому уже в цикле «Семь прелюдий» ор. 17 композитор решил использовать тоновые и полутоновые взаимосвязи между номерами цикла: [11] 1, 2 и 3 – ре минор, Ми-бемоль мажор, Ре-бемоль мажор. Однако и в этом опусе Скрябин не отказался от объединения номеров параллельными тональностями:

¹ 3 – Ре-бемоль мажор – ¹ 4 – си-бемоль минор;

¹ 6 – Си-бемоль мажор – ¹ 7 – соль минор.

Четыре прелюдии ор. 22 обнаруживают склонность автора к решению цикла в минорном ладовом наклонении. Прелюдия же ¹ 3 написана в тональности Си мажор, что призвано, по-видимому, методом ладового контраста подчеркнуть общий минорный тон этого сочинения. Средством же объединения номеров внутри цикла становится следующая интервальная последовательность: ¹ 1 ¹ 2 ¹ 3 ¹ 4

ñîëü-äèåç äî-äèåç Ñè ñè

Во всем творчестве Скрябина мы не находим ни одной прелюдии, опубликованной как самостоятельное сочинение под отдельным опусом. Минимальное количество пьес, объединенных в цикл – две. Таков ор. 27 «Две прелюдии», «отстоящие» одна от другой на расстоянии большой терции: соль минор – Си мажор.

Что же касается сочинений 31 и 33 (каждое из которых включает в себя по четыре номера), то здесь легко обнаружить отказ композитора от традиционного принципа ладо-тонального объединения номеров внутри цикла. Остается загадкой и то, почему Скрябин пошел по пути свободного сопоставления тональностей пьес, вошедших в каждый из этих опусов.

Начиная с ор. 33 в творчестве Скрябина наблюдается одна из наиболее удивительных и необъяснимых метаморфоз – композитор отказывается от употребления минорного лада (речь идет, разумеется, только о жанре прелюдий) и не возвращается к нему вовсе, а в опусах 67 и 74 вообще отказывается от обозначения тональностей, оставляя чистым пространство возле ключевых знаков. Так, в мажоре написаны «Четыре прелюдии» ор. 33, «Три прелюдии» ор. 35, «Четыре прелюдии» ор. 39, «Четыре прелюдии» ор. 48. Однако нет правил без исключений. Это относится к циклу Прелюдии ор. 37. В центре этого цикла – пара прелюдий: ¹ 2 Фа-диез мажор и ¹ 3 Си мажор, тональности которых связаны «родственными узами» тоники и субдоминанты. Примечательно, что мажорный центр опуса обрамлен с обеих сторон минором (прелюдия ¹ 1 – си-бемоль минор, прелюдия ¹ 4 – соль минор).

Творчество Скрябина в большой степени испытало на себе влияние специфического восприятия композитором звукового колорита. Природа это-

го явления кроется в том, что Скрябин обладал редким даром особых цветозвуковых представлений. Могучая творческая воля композитора овладевала его воображением с такой гипнотической силой, что понятия цвет, свет, звук (в силу ассоциативных взаимосвязей) могут рассматриваться в рамках его творчества как синонимы.

Целенаправленная «заряженность» на колористику делает художников особенно пристрастными в выборе цветовой гаммы или шкалы звуковысотности. Скрябинские прелюдии помогают выявить «тональные» пристрастия композитора в полной мере. Оказалось, что в прелюдиях (после ор. 16) наиболее «любимыми» и чаще других встречающимися тональностями стали Фа-диез мажор, До мажор, Си мажор и Ре-бемоль мажор:

Фа-диез	До	Си	Ре-бемоль
Ор. 16 ¦ 5	Ор. 31 ¦ 4	Ор. 22 ¦ 3	Ор. 17 ¦ 3
Ор. 31 ¦ 2	Ор. 33 ¦ 3	Ор. 22 ¦ 4	Ор. 31 ¦ 1
Ор. 33 ¦ 2	Ор. 35 ¦ 3	Ор. 27 ¦ 2	Ор. 35 ¦ 1
Ор. 37 ¦ 2	Ор. 48 ¦ 2	Ор. 37 ¦ 3	Ор. 48 ¦ 3
Ор. 39 ¦ 1	Ор. 48 ¦ 4		
Ор. 48 ¦ 1			

Здесь следует сделать небольшую оговорку: из 19 прелюдий, помещенных в таблице, 17 написаны в *мажоре*, и только две в миноре (ор. 31 ¦ 2 – фа-диез минор и ор. 22 ¦ 4 – си минор). Есть все основания полагать, что для Скрябина цвет ассоциировался с тональностью, а свет – с ладовым наклонением (сравним хотя бы две его поэмы – «К пламени» и «Темное пламя»).

Подводя некоторые итоги наших рассуждений можно утверждать, что в среднем и позднем периодах творчества А. Скрябин был значительно свободней в выборе тональностей при построении циклов. Выстраивая тональности в избранную последовательность, композитор формировал тем самым связанные между собой волшебными нитями изумительные по красоте «гирлянды» миниатюр.

Прелюдии Скрябина – вечно звучащая музыка. С конца прошлого столетия (момента появления первых опусов) она звучит в концертных залах, в салонах, в учебных классах. Она восхищает слушателя откровенностью, изысканной красотой и искренностью чувства. Слушая прелюдии Скрябина, осознаешь глубину и мудрость композиторского изречения «Музыка жива мыслью!» И скрябинское и послескрябинские поколения воспитывают свой вкус, обогащаются яркими впечатлениями в соприкосновении с музыкой великого композитора-новатора.

Едва ли найдется пианист, в репертуаре которого не нашлось бы места для скрябинских прелюдий. Но не каждый исполнитель отважится выносить их на эстраду, не проявив при этом должной осмотрительности. Объясняется это довольно просто – музыка Скрябина не всегда драматургически компонуется с произведениями иной стилистической направленности. Поскольку сам композитор особое внимание уделял проблеме тональной компоновки сочинений, исполнитель не в праве допускать механического подхода или случайностей в вопросах, касающихся отбора сочинений, входящих в концертные программы.

Один из ярких представителей фортепианной исполнительской школы – пианист Р. Керер, в репертуар которого входят произведения И. С. Баха и В. А. Моцарта, Л. Бетховена и Р. Шумана, Ф. Шопена и Ф. Листа, А. Скрябина и С. Рахманинова, С. Прокофьева и А. Хачатуряна (список авторов можно продолжать), осуществил запись 24 прелюдий Скрябина ор. 11. Исполнитель подает цикл как музыку, рожденную вдохновением, в которой переплетены динамизм и уравновешенность, самобытная яркость и утонченность. Цикл представлен как энциклопедия образов, как отражение разнообразных впечатлений Скрябина поры его юности. Керер исполняет весь цикл целиком, и нам трудно предположить, каким образом поступил бы пианист, если бы у него родилась мысль составить «прелюдийную скрябиниану» из цепи пьес разных опусов.

Поразмышлять на эту тему нам представляют возможность С. Рихтер и В. Софроницкий. Золотой фонд располагает записью 24 прелюдий Скрябина в исполнении Рихтера. Ее уникальность состоит не только в том, что она сохраняет для потомков образец исполнительского мастерства пианиста. По этой записи можно судить о глубине поиска исполнителя-художника, сумевшего представить жанр прелюдий Скрябина в аспекте исторического развития, охватив ранние, средние и поздние опусы.

Во-первых, обращает на себя внимание то обстоятельство, что Рихтер составляет серию из 24 прелюдий, что вполне соответствует установившейся «числовой» традиции в композиторском творчестве (Шопен, Рахманинов, Скрябин). Во-вторых, пианист тщательно отбирает пьесы в исполняемую им серию: так, из ор. 11 Рихтер оставляет половину цикла – 12 прелюдий, причем, делает это так, чтобы сохранить неразрывной последовательность

номеров (с 9 по 12 и с 15 по 18 включительно). Непрозвучавшие пьесы 11 опуса (прелюдии 11 1 и 4, а следовательно, и тональности До мажор и ми минор) как бы «компенсируются» исполнением двух прелюдий ор. 13, стоящих под теми же номерами – 1 и 4 (До мажор и ми минор). Примечательно, что ор. 37 в исполняемой серии Рихтер играет полностью в номерной и, естественно, в авторской тональной последовательности (си-бемоль минор, Фа-диез мажор, Си мажор и соль минор).

Погружение Скрябина в стихию мажора (о чем в статье упоминалось ранее) Рихтер отметил включением в цепь исполняемых номеров двух прелюдий из ор. 39 (11 3 и 4 в тональном соотношении это Ре мажор и Соль мажор), а далее Рихтер (вместе со Скрябиным) выходит на просторы тональной свободы (прелюдия 1 2 ор. 59, 11 1, 3 и 4 ор. 74). Таким нам представляется подход Рихтера к «прелюдийной скрябинеане».

В. Софроницкий также представил серию из шестнадцати прелюдий раннего периода творчества Скрябина (от 9 до 16 опусов включительно). Представляется, что артист стремился, во-первых, сохранить традицию, расположив номера в тональностях по квинтовому кругу. Одновременно исполнителем решалась задача выстроить цепь пьес с учетом контрастности и разнообразия их характера и содержания. Проникновение в стихию музыки Скрябина заставило артиста открыть серию номерами 1, 2 и 3 из 13 опуса, а затем продолжить ее номерами 4, 5 и 6 из опуса 11. Драматургическим центром серии стала цепь прелюдий, объединенных тональностями,

образующими аккорд:

(Это прелюдии: ор. 15 1 1 Ля мажор, ор. 9 1 1 до-диез минор и ор. 11 1 9 Ми мажор). Исполняемые затем две прелюдии (ор. 11 1 10 до-диез минор и ор. 22 1 2 до-диез минор) призваны закрепить эту тональность. В роли завершающего раздела всего построения выступают Пять прелюдий ор. 16. И вновь обнаруживается, что прелюдия 1 1 ор. 16 (Си-мажор) заменяется прелюдией 1 3 ор. 22, написанной в одноименной тональности! И замена эта далеко не случайна. Она продиктована стремлением артиста к усилению драматической линии повествования.

Мир прелюдий Скрябина чрезвычайно богат и многосложен. В нем раскрывается, пожалуй, самая яркая, едва ли не наиболее примечательная черта скрябинского творчества, которую я бы назвал ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬЮ как особым свойством самовыражения художника. Углубленное «пребывание» в мире прелюдий Скрябина чрезвычайно интересно и увлекательно. Стоило лишь слегка прикоснуться к скрябинским миниатюрам – прелюдиям, как становится трудным отказ от дальнейшего в них погружения.

Для автора этих строк было бы вполне резонно обратиться к самым первым сочинениям композитора в области жанра прелюдий. Однако принцип историзма и соблюдения хронологии отступают на второй план. Редчайшая самобытность, загадочность и таинственность, которую обнаруживают Пять прелюдий ор. 16 привлекают интерес именно к ним.

Названный цикл создавался в чрезвычайно сложную пору жизни композитора. Над молодым музыкантом навис рок судьбы – болезнь рук, ставшая непреодолимой преградой на пути к пианистической карьере, стремлению музыканта к «блеску и славе». Написанная годом раньше (в 1893 году) первая фортепианная соната ор. 6, сконцентрировала в себе всю трагедию жизни двадцатилетнего композитора. Это был период глубочайшего духовного кризиса, душевного надлома, посланного судьбой. Красноречивее всего об этом периоде жизни композитора говорят записи, сделанные Скрябиным в своем дневнике: «В 20 лет: развившаяся болезнь руки... Судьба посылает. Препятствие к достижению столь желанной цели: блеска, славы. Препятствие, по словам докторов, непреодолимое. Первая серьезная неудача в жизни. Первое серьезное размышление: начало анализа. Сомнение в невозможности выздороветь, но самое мрачное настроение. Первое размышление о ценности жизни, о религии, о Боге... Молитва горячая, усердная, хождение в церковь... Ропот на судьбу и на Бога».

А в январе месяце следующего года (1894), появляется первая прелюдия 16 опуса... В 1895 году цикл был завершен.

Исполнитель прелюдий ор. 16 не может не обнаружить неповторимого своеобразия этих великолепных пьес. К одной из ярчайших особенностей цикла следует отнести поразительную родственность настроений, состояний, содержательного наполнения с об-

разным строем музыки первой сонаты. Несмотря на то, что фактура прелюдий отличается особой прозрачностью, а в сонате она в основном слишком насыщена, близкими по духу эти сочинения делает интонационное родство и природа ритмической организации материала.

Первое же знакомство с циклом позволяет обнаружить в нем удивительную полярность состояний – от обращения взора в сферу высокого, надземного разума до отчаяния, от тревоги и мрака до созерцательности, молитвы и призрачного счастья... И вместе с тем, все пять пьес настолько тесно «прижаты» одна к другой, что становится невозможным их исполнение отдельно друг от друга. Безусловно и то, что их нельзя вклинивать в «связку» с прелюдиями из других опусов, что неминуемо разрушит присущий циклу единый идейно-содержательный и конструктивно-драматургический контекст.

Легко обнаруживается еще одна безусловная «достопримечательность» этого цикла. Это редчайший скрябинский лаконизм изложения музыкальной мысли: прелюдия [1] 4 ми-бемоль минор, представляет собой период, состоящий из двенадцати тактов. Огромной силы и глубины выражения мысль развернута в предельно ограниченном временном пространстве. Такое было под силу лишь Шопену (вспомним его прелюдию Ля мажор из цикла 24 прелюдии).

Уместно вспомнить и о том, что именно в этом цикле содержится «тональный сбой», нарушающий принцип построения цепи пьес по квартоквинтовому кругу (речь идет о прелюдии [1] 5, где вместо «ожидаемой» тональности Ре-бемоль мажор властно «вторгается» Фа-диез мажор как символ нарушения канонически закономерных условностей и утверждения воли к свободе творческого самовыражения). Но безусловно, среди отличительных черт этого цикла на первый план выступает глубина и широта его поэтико-философского содержания.

Важнейшей заботой пианиста в процессе работы над любым произведением становится (как нередко выражаются сами исполнители) «раскрытие смыслового подтекста сочинения», помогающее глубже проникнуть в сущность авторского замысла. (Заметим, однако, что гораздо более доступным процесс «проникновения» в смысловой подтекст сочинения окажется в том случае, когда существует опора не только на нотный, но и на поэтический текст, созвучный композиторской идее).

Конечно, в работе над любым музыкальным произведением можно ориентироваться лишь на силу чисто музыкального воображения, однако насколько увереннее и точнее «сработает» эта сила, если она окажется подкрепленной литературно-поэтическими образными параллелями. (Не зря же«поэтическими ключами» пользовались многие композиторы, и не только романтики, а П. Чайковский, как бы «озвучивая поэтическое вдохновение» литературного текста, «выдал» исполнителям целую «связку» из 12 «ключей» к своему циклу «Времена года»). Именно А. Пушкин и А. Фет, Ф. Тютчев и Я. Полонский вдохновляли Чайковского на создание цикла. В каждой из пьес цикла «Времена года» поэтический эпиграф всегда помогал и помогает исполнителям нащупать и распознать наиболее существенные штрихи и детали, соответствующие заложенной в сочинениях условной программности.

О цикле П. Чайковского «Времена года» здесь упомянуто не случайно. Он открывает картину реального существования двух (литературно-поэтической и музыкальной) форм воплощения художественного образа. При этом обнаруживается прямая взаимосвязь – от образа литературно-поэтического к образу музыкально-художественному. Это обстоятельство заставляет задуматься над следующей проблемой: возможно ли в процессе работы над произведением пойти по пути обратной связи, то есть попытаться отыскать в поэзии созвучия, родственные музыкально-художественному образу сочинения. Как правило, поэтическая символика – всего лишь легкая подсказка, способная натолкнуть исполнителя на верное ощущение музыки. Но порою и этого бывает вполне достаточно, чтобы творческий поиск пошел в нужном направлении.

В настоящей статье предпринята попытка сопроводить каждую из пяти прелюдий ор. 16, коротким эпиграфом, который способен направить исполнителя на поиск верного пути к разгадке тайн композиторского вдохновения.

Первая прелюдия цикла – Си мажор, написанная Скрябиным в Москве (январь 1894), буквально погружает в ощущение безграничности пространства, заставляя задуматься о бескрайности мира и беспредельности высот, доступных лишь человеческому воображению. У М. Ломоносова можно найти строки, которые очень точно передают состояние, родственное скрябинской «поэтической» мысли:

Разверзлась Бездна звезд полна,
Звездам числа нет. Бездне дна...

Тесно расположенную звуковую последовательность: Си – До-диез – Ми – Фа-диез – Соль-диез – Скрябин «раздвигает» до предельных возможностей объема клавиатуры, заставляя звучать весь обертонально богатый диапазон фортепиано:

И если начало прелюдии наполнено поэзией чистой созерцательности, то в последующем фрагменте музыка приобретает интенсивную эмоциональную окраску:

Ощущение простора и бескрайности пространства возникает еще и потому, что композитор обогащает фактуру сочинения средствами полифонии.

Звуковая ткань этого сочинения наполнена тембровым разнообразием. Она поражает богатством динамических сопоставлений. Не случайно в фактуре этой пьесы Скрябин прибегает к обозначению динамики, свойственному партитурному изложению:

Что же касается заключительного раздела, то он построен на единой динамической «волне» – от *pp*, через длительное *crescendo* к кульминации, за которой следует плавный и постепенный «спад», приводящий к состоянию умиротворения и покоя:

Следующий поэтический отрывок соответствует «сюжетной линии» второй прелюдии:

И поступь мерная басов.
И тихий шепот голосов
Слились в единое дыхание
Тревоги, страсти и отчаянья[1].

В фактуре приведенных выше нотных примеров не трудно обнаружить признаки внешней идентичности, однако содержательной сути Прелюдии [1] 2 в гораздо большей степени близки образы «тревоги» и «отчаяния». Именно ритмические «биения» одновременно звучащих в партиях правой и левой руки квинтолей и квартолей придают музыке характер настороженности, тревоги и беспокойства. Если проследить за линией динамического развития, то можно заметить, что преобладающая звучность в этой пьесе – *pp* (с небольшими «выпуклостями» *crescendo* в 6 и 15 тактах и с последующим возвращением звучания к основному уровню *pp*).

В этой пьесе таится неисчерпаемый источник внутренней энергии, доходящей до крайнего уровня напряженности:

[1] Эти и последующие поэтические строки принадлежат перу мордовского поэта Василия Егорова.

Вообще это сочинение может с успехом претендовать на рекордный уровень содержащихся в нем авторских ремарок динамического характера. В этом легко убедиться, выписав в один ряд все динамические обозначения, внесенные рукой композитора: *pp, p, mf, f, ff, sff, fff*. Все это предъявляет повышенные требования к исполнителю, заставляя его умно и расчетливо распоряжаться звуковыми ресурсами инструмента, не «пересекая» границ допустимого масштаба звучности.

Прелюдия ♭ 2 соль-диез минор написана Скрябиным в Витцнау в 1895 году, а третья – Соль-бемоль мажор – создана годом раньше в Москве.

Вокруг покой... и в тишине,
Волшебны сны явились мне:
Стога, цветы среди полей,
Дома и контуры церквей...

Настоящее лирическое откровение оказалось очень близким по духу поэтической линии третьей прелюдии 16 опуса. Здесь налицо те три образные сферы, которые «резонируют» с состоянием «покоя», «тишины» и обращены к зрительно-ассоциативной картине «контуров церквей». Этот последний образный штрих полностью соответствует душевному состоянию композитора той поры, о которой мы читали в его черновиках (вспомним: «Молитва горячая, усердная, хождение в церковь...»).

По своему характеру третья прелюдия – это полная отрешенности и смирения молитва. Даже по внешним фактурным признакам легко распознается ведущая роль солирующего голоса, который начинает звучать после черырехтактового вступления и далее продолжает свою линию на фоне «хорового» сопровождения:

Большую выразительную силу приобретает пауза в солирующем голосе, которая «заполняется» звучанием пятиголосного хорального двутакта:

С фактурой типа пятиголосного хорала мы многократно встречаемся в фортепианном творчестве Скрябина раннего периода. Вот типичный ее образец из второй части первой фортепианной сонаты:

Предельно скупа динамическая линия прелюдии (общий «тон» изложения подается в динамике *p* и *pp* с едва заметными «сдвигами» в сторону усиления звучности и возврата в первоначальное динамическое русло).

Обращает на себя внимание квинтоль в следующем фрагменте:

По сути, это произнесенная «скороговоркой» реплика, несущая свой выразительный смысл, но она должна «вписаться» в общий контекст, подчиняясь строгому движению мерно пульсирующих четвертей. Здесь необходимо обратить внимание исполнителя на аппликатуру, выставленную с большим вкусом и пониманием звуко-колористических и интонационно-фразировочных задач.

Две последние прелюдии этого опуса, написанные в 1895 году (♭ 4 – в Петербурге, а ♭ 5 – в Москве), словно призваны выявить диаметрально противоположные сферы эмоций, полярные душевные состояния.

Прелюдии ми-бемоль минор близко по духу следующее поэтическое откровение:

Поверженный в борьбе
Устало проронил:
– Противиться Судьбе,
Увы, нет больше сил...

По-видимому, уместно предоставить возможность читателю самому сопоставить между собой фрагмент побочной партии первой части Сонаты Скрябина ор. 6 и прелюдии ♭ 4 ор. 16:

Поражает удивительное сходство-различие этих двух фрагментов. Налицо, во-первых, тональное родство цитируемых отрывков (Ми-бемоль мажор и ми-бемоль минор); во-вторых, оба фрагмента написаны в трехдольном размере ($^{9}/_{8}$ и $^{3}/_{4}$); в-третьих, в обоих фрагментах присутствует сходная авторская динамическая ремарка – *p*, и, в-четвертых, (что особенно впечатляет) – поразительное интонационно-мелодическое родство!

В чем же тогда их различие, благодаря которому столь полярны передаваемые ими состояния (в первом случае это образ «наступившего просветления», а во втором – гнетущего чувства от «мрачных мыслей»)?

С нашей точки зрения таких различий, по крайней мере, пять. Это, во-первых, ладовое (мажор – минор); во-вторых, темповое (ММ $^{1}/_{4}$ = 84 и $^{1}/_{4}$ = 44); в-третьих, метроритмическое (модификация ритма посредством его пунктирного видоизменения); в-четвертых, фактурное различие (в прелюдии верхний голос имеет значительно большую самостоятельность, будучи лишенным сопроводительной «опеки» других голосов); и, наконец, в-пятых, – присутствие в прелюдии авторской ремарки *sotto voce*, указывающей на особую роль колористики в трактовке образа.В эпиграфе к пятой прелюдии образно-поэтическое родство между стихом и музыкой весьма условно:

Цветов и звуков аромат
Меня приводит в изумленье...
Опять приходит вдохновенье,
И я счастливей во сто крат...

Однако некоторые моменты внутреннего «созвучия» обнаружить можно: это сходство поэтических линий стиха и музыки, одухотворенность высказывания, вдохновенность передачи состояния от воздействия внезапно пролившегося света, принесшего на какое-то время минуты радости и успокоения.

В начале повествования о цикле Прелюдий ор. 16 А. Скрябина были подчеркнуты некоторые моменты, послужившие поводом для проявления к нему особого внимания. В заключение хотелось бы пожелать исполнителю основательно ознакомиться с этим сочинением, что непременно принесет ему подлинное удовлетворение и большую творческую радость.

Н. Усенко

НОВЫЕ АСПЕКТЫ В ИССЛЕДОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА А. СКРЯБИНА

Фортепианное творчество А. Скрябина, как известно, охватывает две сферы деятельности: композиторскую и исполнительскую. Обе они изучаются музыковедами и пианистами-практиками на протяжении нескольких десятилетий. Композиторский стиль музыканта, равно как и характерные свойства его пианизма освещаются во многих исследованиях XX – начала XXI веков. Но у данной проблемы есть и другой аспект, не получивший должного научного осмысления: влияние исполнительского стиля музыканта на стиль композиторский. Изучение механизма взаимодействия этих областей с позиции исполнительского искусства открывает новые возможности для выявления специфических черт композиторского стиля; позволяет с новой точки зрения объяснить некоторые индивидуальные приемы композитора в области фортепианной фактуры, динамики, метроритма, формообразования; расшифровать ряд характерных особенностей нотной записи музыкального текста.

Исследование данной проблемы становится возможным благодаря сохранившимся записям авторского исполнения А. Скрябиным ряда собственных сочинений, а также многочисленным воспоминаниям современников, непосредственно слышавших игру пианиста. Опираясь на некоторые из них, В. Чинаев верно замечает, что приемы, которыми пользовался Скрябин, с позиции классической школы следовало бы расценивать как анти-пианистические: «напряженная кисть, отсутствие тяжести руки при *forte*, отсутствие свободного размаха. Но на эти приемы, традиционно оцениваемые как „недостатки“, можно посмотреть с иной точки зрения: осознать их необходимость, их существенное влияние на поздний композиторский стиль Скрябина. Разве не сообщала эта „напряженность“ рук (может, на самом деле их точная собранность) ту самую „изумительную нервность в сильных моментах“, действующую „как электрический ток“, а… легкость туше (даже в специфическом скрябинском *forte*) – обжигающе-холодную колкость «кристаллических образований», их хрупкость; скрябинская знаменитая полетность не могла предполагать погруженности в клавиатуру, напротив, здесь требовалось воспарение от клавиатуры, от „материи“ – в сферическую бесплотность» [8, *28–29*].

В приведенной нами цитате исследователь излагает чрезвычайно важную мысль: говоря о периоде формирования исполнительского стиля, В. Чинаев верно замечает, что особенности пианизма раннего Скрябина отразились на его позднем композиторском стиле. В процессе изучения фонографических записей пианиста обнаруживается определенная закономерность: те приемы, которые в раннем периоде творчества являются неотъемлемой частью его исполнительского стиля, в зрелом и позднем периодах становятся признаками стиля композиторского.

Действительно, музыкальный язык «раннего» Скрябина не выходит за рамки позднеромантического стиля. То, что будет «знаковым» в творчестве композитора, определит его индивидуальность и, следовательно, роль и значение в истории музыки, проявится позже – в период создания зрелых сонат, поэм и т. д. Разумеется, отдельные черты стиля композиторского стиля формировались и на раннем этапе его творчества. Однако можно предположить, что некоторые «знаковые» признаки первоначально сформировались в раннем творчестве музыканта как признаки его исполнительского стиля.

Рассмотрим с этой позиции некоторые существенные черты формирования и становления исполнительского стиля А. Скрябина.

Педагогами юного Скрябина были Г. Конюс и Н. Зверев, но наибольшее влияние на него оказал В. Сафонов, у которого композитор учился на старшем курсе консерватории. Судя по воспоминаниям В. Сафонова, он совершенно точно определил исполнительский темперамент А. Скрябина, усмотрев в нем пианиста-лирика, последователя традиций шопеновского пианизма. Он писал, что у А. Скрябина «было особое разнообразие звука, особое идеальное тонкое употребление педали; он обладал редким исключительным даром: инструмент у него дышал» [7, *39*]. В. Сафонову вторит К. Игумнов: у Скрябина «был великолепный по

мягкости и какому-то особому *vibrato* звук, легкая подвижность пальцев, на редкость живая фразировка. Он бесподобно педализировал, и я вполне солидарен с теми, кто говорил, что на его ноги надо было смотреть не меньше, чем на руки» [3, *86*].

Поэтичность, одухотворенность игры Скрябина отмечали многие его современники – И. Мейчик, М. Пресман, Е. Бекман-Щербина и многие другие. Сам Скрябин, впрочем, стремился овладеть как возвышенно-поэтическим стилем исполнения, так и блестящей виртуозностью рахманиновского типа. Вероятно, это было обусловлено не только стремлением к «блеску и славе» на концертной эстраде, но и необходимостью воплощения двух полярных образных сфер в творчестве самого композитора – тех, что в последствии будут определены им как «наивысшая утонченность» и «наивысшая грандиозность».

Физиологические особенности игрового аппарата Скрябина, а также сафоновская школа пианизма выработали специфику скрябинского «туше». М. Мейчик вспоминал: «Как пианист он был типичным выучеником Сафонова. Приподнятая кисть, свободно положенные, лишь слегка согнутые пальцы, легкий, но очень быстрый и четкий удар поднятого пальца; чрезвычайно своеобразно было *legato* Скрябина. Это было скорее какое-то *quasi legato* только от удара пальцев по клавишам, а не от нажима» [7, *39*]. Разумеется, болезнь правой руки не могла не повлиять на характер звукоизвлечения, хотя Скрябину и удалось справиться с нею. Однако композитор избегал форсированного звучания, был сдержан при исполнении *forte*.

Важной особенностью пианизма Скрябина является позиционность, предполагающая малую подвижность кисти и всей руки. Известно, что в зрелый период творчества Скрябин уделял большое внимание проблеме позиционной игры: в работе с учениками он заставлял их играть все гаммы аппликатурой гаммы до мажор, что делало абсолютно привычным для пианиста использование первого и пятого пальцев на черных клавишах. Одна из его учениц вспоминает: «Скрябин требовал, чтобы рука была, как он выражался, „сжатая“ (организованная по Петри), чтобы не распвыривать пальцев (экономия движений)» [4, *223*].

Анализ исполнения Скрябиным собственных сочинений свидетельствует, что именно эти особенности игрового аппарата стали основополагающими в его индивидуальной манере игры. Так Этюд ор. 8 ^{1} 12 Скрябин играет неожиданно осторожно, в сдержанном темпе. Партии правой и левой рук в исполнении автора вступают в противоречие: левая как бы сдерживает порывы правой. Необходимость создать ощущение неуклонного и стремительного движения вперед при общем сдержанном темпе привела Скрябина-пианиста к поискам ритмических средств выразительности: «нервная» пунктирная ритмика, сокращение затактовой доли создают необходимое эмоциональное воздействие. Заметим, что Скрябин-композитор выписывает в нотах сложный ритмический рисунок, используя «исполнительскую подсказку» для создания минимальными средствами требуемого эффекта. Скрябин применяет здесь особый прием связи темпа и динамики: кульминационные по динамике эпизоды расширены, небольшие и негромкие порывистые фразы-«взлеты» ускорены. Таким образом, пианист использует метро-ритмические (агогические) отклонения для выстраивания формы. Как мы увидим далее, этот прием станет одним из основополагающих в зрелом творчестве А. Скрябина.

Возникает, на первый взгляд, парадоксальная, но весьма характерная для творчества А. Скрябина особенность: музыкальный язык Этюда для конкретного исторического этапа вполне традиционен, но в процессе исполнения возникают оригинальные приемы формообразования, использование выразительных возможностей ритма, динамики, агогики, которые, во-первых, придают неординарность самому Этюду, а во-вторых, формируют «копилку» будущих признаков композиторского стиля А. Скрябина.

То же мы можем наблюдать при анализе записей Прелюдий ор.11 и ор. 22. Композитор исполняет Прелюдию ор. 11 ^{1} 1 чрезвычайно стремительно. Возникает ощущение, что музыкальное время постоянно сжимается, такты становятся короче, а миниатюра устремляется к последнему аккорду. Импровизационную музыкальную ткань, составляющую основу Прелюдии, Скрябин-исполнитель распределяет по нескольким волнообразным потокам, управляемым с помощью темпоритма и динамических оттенков. Так, движение вверх (т. 3–4) тотчас вызывает *crescendo*. На вершине этой «волны» интонации «a–g», «d–c», «g–f» и т. д. играют роль мелодической линии, просвечивающейся сквозь каскад «восьмых». Каждый раз Скрябин-пианист подчеркивает эти интонации, сдерживая движение

во времени. Сначала восходящий мотив торопливо «взбегает» к вершине; здесь движение замедляется, давая возможность слушателю проследить мелодическую линию; затем поток также стремительно направляется вниз. Чем выше вздетает звуковой поток, тем большее количество времени требуется пианисту на его «вершине».

Прихотливость ритмики Прелюдии в целом, а также гармонические «изыски» в среднем разделе Скрябин подчеркивает особенной легкостью туше. Он играет эту довольно насыщенную фактуру достаточно прозрачно. Движение к кульминации в последнем разделе пьесы осуществляется не только за счет нарастания динамики, но, скорее, благодаря неуклонному *accelerando*. Подобный способ выстраивания формы, безусловно, определяет специфику скрябинского исполнительского искусства и в дальнейшем оказывает существенное влияние на его композиторский стиль.

В исполнении данной Прелюдии, как и Этюда ор. 8 ¹ 12, выявляется очень важная тенденция: **агогика** (сфера исполнительства) в определенной мере начинает **управлять формой** (сфера композиторства). Эта тенденция в творчестве Скрябина-композитора будет проявляться в постепенном усложнении метроритмических особенностей нотного текста и достигнет кульминации в поздний период творчества – в отказе от тактовых черт и размеров.

С этой точки зрения интересно сравнить с авторским текстом исполнение Скрябиным Прелюдии ор. 11 ¹ 2. У Скрябина-пианиста образуются какие-то собственные отношения с музыкальным временем Прелюдии. Тон «h» надолго «зависает» в пространстве, значительно превышая отпущенный самим композитором в нотном тексте временной интервал (четверть с точкой). То же происходит с «fis» в следующей фразе. В окончании этой фразы Скрябин неожиданно продлевает паузу, уходя на необозначенное в тексте *pianissimo*.

В Прелюдии нет авторских ремарок, за исключением *Allegretto*, *ritenuto*, *a tempo* и динамических оттенков. Более того, обозначение *Allegretto* не только определяет темп, но и указывает на некую «безоблачность», бесконфликтность образного мира произведения (напомним, что «*allegro*» обозначает у Скрябина не только «скоро», но и «весело»). Подчеркивание отдельных тонов, игра метроритма, динамики в исполнении Скрябина совершенно меняют внутренний мир Прелюдии, придавая ей характер неуверенности, хрупкости, ранимости, предваряя будущие образы «наивысшей утонченности». Не случайно, К. Игумнов в редакции Прелюдий (Музгиз, 1947) добавляет несколько необозначенных ремарок «по указанию автора». Так, в Прелюдии ор. 11 ¹ 2 мы читаем: «здесь, по указанию автора, возможна небольшая цезура с последующим *pp*» (т. 8–9). В т. 13–14 «*tenuto*» также выставлено «по указанию автора» и т. д. Темпоритмические изменения и особенности туше придают произведению изысканность, хрупкость.

Многократно играя эту прелюдию, Скрябин выработал некоторые устойчивые метроритмические и динамические приемы, которые впоследствии и передал Игумнову для внесения в авторский текст в виде дополнительных обозначений. При многочисленных переизданиях Прелюдий (1947, 1981 и др.) обозначения сохранились, уточняя и конкретизируя образный мир произведения.

Прелюдии ор. 11 ¹ 13 и ¹ 14 составляют пару, которая в эмоциональном и драматургическом отношениях является хорошо знакомой по творчеству композитора: созерцательная лирика и порыв, определение цели и движение к ней. Конечно, здесь это не прослеживается так явно, как в Поэмах ор. 32 или Этюдах ор. 65 ¹ 2 и 3. Однако особенно в исполнении автора, ощущение «мини-цикла», безусловно, возникает.

В Прелюдии ор. 11 ¹ 13, правда, нет той интонационной «поисковости», которая отличает, например, Поэму ор. 32 ¹ 1. Но Скрябин-исполнитель сам отчасти разрушает стабильность мелодической линии в верхнем голосе. В авторском исполнении оба мелодических пласта, взаимодействующих друг с другом по принципу контрастной полифонии, кажутся подчеркнуто самостоятельными. Каждый из них живет как бы в собственном метроритмическом движении. Скрябин очень свободно играет верхний голос, сокращая по времени короткие длительности, и, соответственно, увеличивая продолжительность длинных.

Партия левой руки звучит ритмически более стабильно и артикуляционно ясно. Но и в ней ощущается общая направленность композиции к кульминационным точкам. Общность двух полифонических пластов музыкальной ткани обнаруживается в такте 18. Здесь пианист расширяет музыкальное время в обоих голосах, объединяя их в едином метроритме. Дальнейший материал Прелюдии – это своего рода, «доигрыш». Скрябин-пианист останавливается «в задумчивости» в такте 23 на тонике. Затем движение лениво возобновляется, но

звучность истаивает на *pianissimo*.

В Прелюдии ор. 11 [1] 14 проявились свойства, уже известные нам по предыдущим примерам, а именно: стремление выстроить композицию произведения за счет темпоритмических средств выразительности. Композитор начинает играть Прелюдию еще сдержанней, постепенно ускоряя движение. Ускорение неизменно связано с увеличением динамики. Таким образом Скрябин-исполнитель успешно обходит технические трудности, связанные с плотной аккордовой фактурой.

«Раздвигая» музыкальное пространство до внушительных размеров в репризном разделе, он, тем не менее, не уплотняет фактуру в партии левой руки. Скрябину-композитору это не нужно, так как Скрябин-пианист выработал свои приемы создания кульминации – темпоритмические и динамические. При исполнении он все же пропускает некоторые звуки в многозвучных аккордах. Динамика здесь не имеет больших градаций, хотя и подчиняется неизменному закону: ее нарастание связано с ускорением темпа, и наоборот, замедленное «любование» звучанием обычно сопровождает *pianissimo*. То есть основным выразительным приемом остается агогическая свобода, изменения темпоритма.

Тема Прелюдии ор. 22 H-dur сама по себе достаточно сложна в ритмическом отношении. Первый же звук «dis» как бы «повисает» в воздухе у Скрябина-пианиста. В последующей паузе благодаря тонкому использованию педали остается лишь «тень» звука. Возникает эффект, который Е. Зингер, очень удачно, на наш взгляд, называет «растушевкой контуров»[2, *106*]. Мы применили бы здесь понятия из теории живописи – валеры и рефлексы, то есть постепенное «истаивание» одного цветового фона и постепенный переход к другому. При повторении тона «dis» у Скрябина-пианиста вспыхивает другая яркая краска, которой он тоже хочет «насладиться» подольше. Две точки после четвертной ноты растягиваются во времени, шестнадцатая же едва слышна. Ритмические увеличения основных звуков мелодии, «любование» ими, сохраняются на протяжении всей прелюдии.

Поэмы ор. 32 [1] 1 и [1] 2 в определенной степени являются аналогами первой и второй частей Четвертой сонаты. Поэтому первая Поэма по содержанию невольно воспринимается подобием первой части Четвертой сонаты: в ней как бы формируется цель, к которой затем начинается активное движение (вторая Поэма и, соответственно, вторая часть Четвертой сонаты). Рождение «творческого импульса» в бесконечном «космическом» пространстве в исполнении Скрябина-пианиста воплощается с помощью временных отклонений, причем иногда довольно значительных. Появление едва ли не каждого звука в музыкальном пространстве вызывает его пристальное внимание, «облюбовывание». Время на несколько мгновений останавливается, и «космос» исследуется не в горизонтальном, а как бы в вертикальном «срезе».

Мазурку ор. 40 [1] 2 в исполнении А.Скрябина можно определить как мазурку-поэму: агогические отклонения и импровизационный характер исполнения снимают «танцевальность» как жанровый признак произведения. Скрябинская «полетность» специфично модифицируется в ритмоформулу мазурки с ее традиционным акцентированием слабых долей. Основной интонационный материал этого произведения построен на типичном для композитора движении вверх, коротких мотивах-«взлетах». Скрябин-пианист подчеркивает эту устремленность «вперед и вверх», ускоряя движение к третьей доле и тем самым акцентируя ее. С тем же ускорением исполняется и следующий двухтактовый мотив. Любопытное явление можно наблюдать в тактах 4–8 в связи с исполнением полифонической фактуры. Мотивы-«взлеты» играются композитором также нервно, импульсивно, как и в первых тактах. Зато новая тема, появившаяся в среднем голосе, звучит ритмически более строго и подчеркнуто артикулируется.

Таким образом, проблема полифонического расслоения фактуры решается здесь исполнителем через различия в темпоритмическом движении голосов. В последних двух тактах периода музыкальное время значительно замедляется, компенсируя предыдущие «порывы». Перенесенная на две октавы выше тема во втором периоде звучит у Скрябина очень хрупко. Смена гармонии вызывает небольшое агогическое отклонение. Практически каждый такт теперь идет в собственном времени. Но капризность первого четырехтакта второго периода сменяется стабильным замедлением при подходе к среднему разделу произведения.

В среднем разделе Мазурки Скрябин-пианист подчеркивает деление музыкальной мысли на четырехтакты. Стремительное движение фразы от «gis» большой октавы к «e» второй вызывает про-

тивоположный нисходящий ход. Тема здесь дробится, но наличие уверенной сильной первой доли и акцент на второй придает ей танцевальность. Интересно, что Скрябин при исполнении акцента использует не артикуляционный прием, а сокращает музыкальное время перед акцентируемой долей и удлиняет ее саму. Помимо манипуляций с музыкальным временем наблюдается частое повторение исполнительского приема, связанного с динамикой: ускоряемые фразы почти всегда сопровождает небольшое *crescendo*. Хотелось бы обратить внимание на характерное для Скрябина-композитора и исполнителя развертывания во времени гармонически сложного аккорда – так завершается средний раздел Мазурки.

Реприза нотирована как точное повторение экспозиции, но исполняется Скрябиным по-другому. Кажется, что вся музыкальная информация исчерпана в предыдущих двух разделах, и исполнитель торопится доиграть репризу. Возникает ощущение, что она короче экспозиции, хотя формально это не соответствует истине. Реприза, таким образом, динамизируется, но не композитором, а исполнителем.

«Желание» ор. 57 ¹ 1 – одно из поздних сочинений Скрябина. Здесь он уже не проставляет знаки при ключе, не дает ремарок, обычно щедро указывающих на характер сочинения. Композитор довольствуется названием, избирая в качестве основных выразительных средств гармонию, фактуру и композиционное построение фраз.

Скрябин динамично (хотя и на *pianissimo*) играет первый мотив, импульс которого для развития слишком мал. Мотив как бы «растворяется» в пространстве, но напряжение сохраняется за счет возникающей «нервной» паузы. Пауза «подталкивает» следующую, уже более длинную фразу. Порыв «вперед» становится осознанным. Оказывается, что «e» второй октавы было только первой завоеванной высотой. Следующей вершиной становится «f», «ges» и, наконец, «c» третьей октавы. Здесь Скрябин-исполнитель подчеркивает нарастающее напряжение разложенным в большом временном пространстве гармоническим созвучием. Пианист не боится дать значительную временную оттяжку – желание достичь вершины от этого только возрастает. При этом возникающий новый голос в среднем регистре пианист подает как совершенно самостоятельное явление, не связанное с гармоническим комплексом: новый тематический фрагмент вступает чуть позже, когда уже звучит весь аккорд. Таким образом, «контрдвижение» вниз становится зримым и серьезным препятствием для утверждения главной вершины «c».

Следующий секвенционный «откат» вниз Скрябин играет в чуть более быстром движении, чтобы приблизить новое восхождение. А очередная вершина – «f» третьей октавы исполняется с небольшой оттяжкой во времени. Охват пространства становится все более значительным и, наконец, достигает кульминационных масштабов в трех финальных тактах пьесы.

Логика темповых колебаний в некоторой степени зависит от технических возможностей Скрябина-пианиста. Иногда ощущается желание исполнителя ускорить темп, но небольшая растяжка руки, наоборот, заставляет его сдерживать движение в сложных эпизодах. Правда, иногда Скрябин во имя движения жертвует некоторыми звуками и играет фактуру неполностью (т. 12–13). Эти постоянные агогические изменения придают пьесе необходимый характер томления, неустойчивости, неопределенности.

Прямая связь между композитором и пианистом обнаруживается в **импровизационном характере** скрябинского пианизма. Б. Асафьев пишет: «скрябинское исполнение всегда было субъективнейшей, одухотворенной импровизацией» [7, *46*]. Ему вторит М. Неменова-Лунц: «одухотворенность буквально каждой ноты, неподдельная поэтичность, изысканный вкус создавали всякий раз впечатление вновь рождающихся под его пальцами произведений» [7, *47*]. При этом большинство исследователей указывают на сочетание импровизационного характера исполнения и способности строго соблюдать форму, что свидетельствует о «вторжении» в исполнительское искусство композиторского типа мышления.

Импровизационность как особенность исполнительского стиля предполагает особое ощущение времени, что ведет к заметным темпо-ритмическим колебаниям, то есть к **агогике.** Скрябинскую агогику считали столь существенной, что иногда характеризовали ее понятием «аритмия». Впрочем, С. Скребков провел ряд экспериментов с метрономом на примере Поэмы ор. 32 ¹ 1 и Этюда ор. 8 ¹ 12 и пришел к выводу, что, хотя метроном колеблется от ♩=80 до ♩=115, «среднеарифметический» темп совпадает с метрономом, проставленным композитором [6]. По мнению С. Хентовой, «агогику Скрябина можно определить как единство двух противоположных моментов: максимальных

отклонений в отдельных тактах и неизменного среднего темпа в больших смысловых отрезках» [7, *51*].

Фиксированное скрябинское изложение в нотах не дает полного представления об истинном звучании «скрябинского фортепиано». Это относится и к его многочисленным *rubato*, о характере которых можно судить по воспоминаниям современников и на основе анализа сохранившихся авторских записей. «Замечательной и вполне отчетливо проявляющейся закономерностью агогики скрябинского исполнения является наличие чрезвычайно строгого метрического «каркаса», с равномерной пульсацией, от которого делаются необыкновенно большие отклонения. Скрябин непрерывно играет в остро выраженном *tempo rubato*. Однако все эти резкие ускорения и замедления точно и на сравнительно близком расстоянии компенсирует друг друга, и в итоге устанавливается медленная, но строго равномерная метрическая пульсация, пронизывающая исполнение всего произведения от начала до конца» [6, *213*].

На наш взгляд, подобное *rubato* связано с более оживленным исполнением коротких восходящих мотивов, которые как бы пытаются «вырваться» из-под власти музыкальной материи, «взлететь над ней». Нарушая мерный ход времени, они рождают ощущение «порыва». Спокойный «шаг» превращается в «полет». Такого рода полетность, по свидетельству современников, была основной чертой скрябинской игры.

Абсолютно верно наблюдение Е. Зингер, касающиеся агогических отклонений в моментах полифонических сгущений **фактуры**. «Агогическое „не вместе“ здесь необходимо, оно подчеркнет временную и тембральную автономию отдельных линий, дает им выпуклую характеристику» [2, *108*]. А. Скрябин решает проблему многоплановой фактуры не путем тембральной окраски каждого из пластов, а с помощью их ритмических несовпадений. Вступление нового голоса становится заметным, благодаря тому, что он «выбивается» из метроритма, чуть задерживаясь, или наоборот, опережает общее движение.

С исполнительской агогикой Скрябина связаны особенности **ритма** в его сочинениях. Для Скрябина-исполнителя была характерна чрезвычайная пластичность ритма, которую современники сравнивали с переменчивым пульсом. Исследователи отмечают, что одним из часто повторяющихся приемов является превращение плавного ритма в пунктирный [2, *107*]. Этот эффект мы можем наблюдать в исполнении Скрябиным Прелюдий ор. 11 [1] 1 и 2 и других сочинений. Данный прием придает мелодике характер декламационности. Интересно, что Этюд ор. 8 [1] 12 Скрябин играет медленнее, чем другие исполнители (у композитора были небольшие руки, и сыграть такую фактуру без погрешностей чрезвычайно трудно). Но впечатление напряженности, пафоса, экспрессии, остается очень сильным, так как Скрябин-пианист подчеркивает пунктирность ритма даже в тех местах, где она отсутствует в нотной записи, например, в партии левой руки.

Особенности исполнительского стиля Скрябина находят отражение и во взаимодействии композитора с музыкальным пространством и временем. Следовательно, здесь мы касаемся проблемы влияния исполнительства на драматургию и композицию произведений. Е. Зингер справедливо замечает, что иногда агогические отклонения у Скрябина связаны с желанием «придать значительность отдельному звуку или мотиву и не только дослушать мысль, но и пережить духовную реакцию на произнесенное»[2, *107*]. Отсюда – неожиданные «зависания» звуков в пространстве. Скрябин не боялся остаться «один на один» со временем.

Любопытно, что по свидетельству современников, исполнение Скрябиным собственных миниатюр казалось не таким коротким, как у других пианистов. Скрябин «расширял» протяженность времени за счет «зон молчания», включая эту «зону» в звуковую протяженность произведения: звук дематериализовывался в музыкальное время. «Зоны молчания», «звучащая тишина», разумеется, не могут получить точное отражение в нотированном авторском тексте. Здесь инициатива принадлежит исполнителю. Именно он композиционно выстраивает музыкальный материал, определяет его драматургическое развитие.

Скрябинский пианизм оказывается определяющим при авторских обозначениях **динамики.** Мы уже отмечали, что, болезнь руки не позволила композитору в полной мере овладеть блестящим виртуозным стилем исполнительства, предполагающим, как правило, звучное сочное *forte*. Но и до и после болезни Скрябин не любит большую силу звучания. В ранний период это, по-видимому, было связано с лирическим «шопеновским» восприятием инструмента; в поздний – с символистским

стремлением к «дематерилизации» звучания. Фортепианное *forte* Скрябина и, скажем, Рахманинова были несравнимы. Любопытный факт приводит С. Хентова: в первоначальной редакции Этюда ор 8 [1] 12 *ff* было обозначено лишь за 3 такта до финала, а последние два аккорда вообще исполнялись на *piano*. Лишь впоследствии Скрябин поставил *ff* и *fff* на протяжении последних 22 тактов.

Рецензент Гр. Прокофьев интересно рассуждает об особенностях скрябинского звука: «Это пленяющее «что-то» составляется из массы элементов, среди которых одно из главных мест занимает очарование скрябинского исполнения. Тому, кто искушен богатством фортепианных звуковых возможностей, игра Скрябина кажется однотонной в своем островатом, звенящем *mezzo piano*. Массивных звучностей фортепиано под пальцами Скрябин не дает, это – правда, но сама по себе скрябинская звучность очаровательна. И самое главное, эта звучность изумительно подходит к скрябинскому письму, к скрябинским настроениям. А тут еще у Скрябина наблюдается удивительный секрет: эти эфирные звуки обладают способностью не распыляться в зале. К этому не забудьте прибавить, что Скрябин – волшебник педализации, что он в этой области достиг результатов необыкновенных. Далее, в состав того, чем Скрябин пленяет аудиторию входит как важнейший элемент оттенок неизменной импровизации в его исполнении. Разбив оковы строгого ритма, Скрябин создает свой ритм всякий раз заново, и от этого его исполнение получает аромат особой свежести»[5, *307–308*].

Немаловажная роль принадлежит выразительным возможностям скрябинской **педализации.** Е. Зингер отмечает необычайный эффект: под воздействием педали звук, уже извлеченный, менял свою окраску. К открытиям Скрябина исследователь относит педаль, продолжающую вибрацию трели после того, как пальцы уже перестали двигаться; постепенное уменьшение дозировки – от педали продолжительной до прекращения ее действия – создает эффект предельного истончения; повисающие в воздухе «вихри и брызги»; заполнение педальными отзвуками музыкального пространства в паузах [2, *106–107*].

Необходимость создать определенный художественный образ, который уже был найден А. Скрябиным-пианистом за роялем, подвигло композитора на изобретение нетрадиционной терминологии. В приведенных нами примерах термины указывают на способы фортепианного исполнения и в то же время обозначают выразительные приемы, а в ряде случаев играют некоторую роль в драматургическом процессе. В частности, такие обозначения как «*precipite*» (торопливый), «*de plus en plus entrainant*» (все более и более увлекаясь) определяют драматургию произведения.

То же можно сказать и о значении авторских ремарок. Назовем наиболее характерные, появление которых было бы невозможно при отсутствии исполнительской «половины» творчества Александра Николаевича:

- *vagaménte* – «неопределенно», «смутно»;
- *volando* – «полетно»;
- *comme des éclairs* – «как молнии»;
- *en delire* – «как бы в бреду»;
- *murmure* – «ворча, журча».

Любопытное явление мы можем наблюдать в цикле Прелюдий ор. 74. Композитор не везде проставляет темпы, заменяя их образными ремарками: «*douloureux dechirant*» (мучительно, душераздирающе); «*tres lent, contemplative*» (очень медленно, созерцая); «*lent, vaque, indecis*» (медленно, расплывчато, нерешительно); «*fier, belliqueux*» (надменно, воинственно). В подавляющем большинстве случаев, являясь первым исполнителем собственных сочинений, А. Скрябин в ремарках исходил из личных пианистических ощущений. Отсюда такие определения как «*murmur*» (бормоча), «*carrezzando*» (лаская) и т. п.

Все перечисленные нами особенности исполнительского стиля А. Скрябина в той или иной степени нашли отражение в нотном тексте сочинений зрелого и позднего периода. «Музыкальные образы Скрябина настолько живы и изменчивы, что их невозможно точно передать в нотах, – так одна из учениц Скрябина вспоминает об отношении самого композитора к нотной записи, – исполнение самого Скрябина отличалось изумительной тонкостью нюансов. Нотная запись оказывалась несовершенной для передачи всех оттенков, капризных изменений темпов и надлежащей звучности. Многое приходилось читать между строк, да и сам музыкальный текст часто варьировался автором» [1, *109*].

Тем не менее, нотная запись произведений Скрябина усложнялась и со временем все больше отражала характерные черты его исполнительского стиля. С другой стороны, закрепление этих черт

в исполнительском творчестве Скрябина и в сознании слушателей позволяли делать нотную запись более абстрактной (хотя и не менее сложной).

Таким образом, характерные исполнительские приемы «раннего» Скрябина отчасти обусловили своеобразие образной сферы поздних сочинений композитора, оказали влияние на некоторые средства выразительности (как морфологические, так и композиционные) и существенно повлияли на специфику нотного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бекман-Щербина Е.* Об исполнении фортепианных сочинений Скрябина // Пианисты рассказывают. Вып. 1. М., 1979.
2. *Зингер Е.* К проблеме исполнения фортепианных произведений А. Н. Скрябина // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск, 2002.
3. *Мильштейн Я.* К. Н. Игумнов. М., 1975.
4. *Неменова-Лунц М.* Отрывки из воспоминаний о Скрябине // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. М., 1965.
5. *Павчинский С.* Из истории интерпретации произведений Скрябина // Музыкальное исполнительство. М., 1972.
6. *Скребков С.* Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина // А. Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти. М., 1940.
7. *Хентова С.* Заметки о Скрябине-пианисте // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М., 1962.
8. *Чинаев В.* Из традиций в будущее. Исполнительское искусство Скрябина в свете художественных тенденций конца XIX – начала XX веков // Исполнительские и педагогические традиции Московской консерватории. М., 1993.

Г. Хорошайло

ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ДЛЯ ХОРА A CAPPELLA В ТВОРЧЕСТВЕ А. МИХАЙЛОВА: ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ И ПЕРИОДИЗАЦИИ

Авенир Васильевич Михайлов – выдающийся отечественный хоровой дирижер XX века (1914–1983), заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Ленинградской консерватории. Вся творческая жизнь Авенира Васильевича была связана с хоровыми и вокально-оркестровыми коллективами Ленинграда, художественным руководителем и главным хормейстером которых он являлся в разные годы. На протяжении более чем трех десятилетий А. Михайлов создавал обработки народных песен для возглавляемых им коллективов: Ансамбля пограничных войск Ленинградского военного округа, хора Ленинградского радио, оркестра русских народных инструментов им. В. Андреева, Театра оперы и балета им. С. Кирова, Ленинградской академической капеллы им. М. Глинки, хора студентов консерватории. Наряду с хоровыми обработками, принадлежащими перу А. Свешникова, А. Егорова, О. Коловского, В. Соколова, А. Юрлова, И. Полтавцева, сочинения Авенира Васильевича внесли заметный вклад в развитие данной жанровой сферы на протяжении 1940–1970-х годов.

При всей широте репертуарных интересов А. Михайлова, его внимание привлекали прежде всего русские народные песни. Обработки последних, выполненные Авениром Васильевичем, обогатили отечественный хоровой репертуар. Творческие принципы А. Михайлова в этой области изначально определялись профессиональной школой, пройденной под руководством консерваторских наставников – В. Степанова и Н. Михайлова, а также интенсивным плодотворным общением с русским классическим наследием в стенах Кировского театра (достаточно напомнить об имевших большой резонанс постановках опер «Хованщина», «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова) и Ленинградской консерватории (здесь основу репертуара, используемого А. Михайловым в педагогической практике, составляли произведения С. Танеева, М. Мусоргского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского). Вот почему преданность народной песне – «в ней Михайлов исповедовался, ей доверял... свои глубоко скрываемые думы, чувства» [5, *148*] – была неотделима для дирижера от традиций русской хоровой классики.

Отбирая фольклорные первоисточники на предварительной стадии работы, Авенир Васильевич ориентировался на художественные принципы, сложившиеся в отечественной хоровой музыке второй половины XIX века. Во-первых, А. Михайлов создавал концертные обработки, адресованные самой широкой аудитории, а потому стремился к максимальному использованию выразительных возможностей хорового письма. Во-вторых, своеобразным «фундаментом» этих обработок неизменно являлась классическая мажорно-минорная система, в связи с чем А. Михайлов, которому вообще была свойственна обостренная «стилистическая чуткость», избегал народных напевов архаического происхождения (например, старинного крестьянского фольклора). Внимание дирижера преимущественно привлекали городские песни XVIII–XX столетий, а также авторские массовые песни, ставшие народными, поскольку в ладовом и интонационном мышлении указанного круга источников отчетливо просматривались черты, родственные классическому мажоро-минору. В-третьих, наряду с непосредственным изучением фольклорных расшифровок (в частности, на протяжении ряда лет А. Михайлов плодотворно сотрудничал с этнографом и фольклористом Н. Котиковой), дирижер нередко обращался к народным песням, прошедшим «предварительную редакцию» (от сборников В. Трутовского и Н. Львова–И. Прача до современной антологии «Песни народов мира», датированной 1955–1957 годами).

Общее число обработок А. Михайлова (для вокального ансамбля, для голоса в сопровождении фортепиано, для женского, мужского или смешанного хора a cappella, для различных хоровых составов в сопровождении фортепиано или оркестра народных инструментов и т. д.) по самым приблизительным оценкам превышает тысячу. Разумеется, не все в упомянутом обширном наследии мож-

но считать художественно равноценным. Сегодня представляется неоспоримым тот факт, что высшие творческие достижения А. Михайлова связаны, в первую очередь, с обработками a cappella. Не случайно при жизни Авенира Васильевича именно эти обработки получили широкую известность, войдя в репертуар целого ряда отечественных хоровых коллективов. Показательно и другое: в 1950–1970-е годы около двадцати из числа названных обработок были опубликованы ленинградскими и московскими издательствами. Впрочем, большая часть обработок a cappella и поныне хранится в фондах библиотек Санкт-Петербургской консерватории, Академической певческой капеллы Санкт-Петербурга, Телерадиокомпании «Петербург», а также у частных лиц – по преимуществу учеников и коллег Авенира Васильевича[1]. В указанных фондах автору этих строк удалось обнаружить 51 обработку для хора a cappella. При этом есть основания полагать, что местонахождение определенной части михайловского наследия до настоящего времени не установлено, а следовательно, поиск должен быть продолжен.

Для обработок А. Михайлова в целом характерна доминирующая роль классических традиций, преимущественная опора на хоровое наследие русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков (прежде всего «Могучей кучки» и А. Лядова), трактовавших фольклорный первоисточник как основу для создания лаконичной хоровой пьесы (нередко миниатюры), театрализованной «сценки» оперного типа или, в отдельных случаях, – масштабного произведения с чертами сквозного развития, элементами сонатности и т. д. При этом всем перечисленным типам «классической обработки» было присуще «…стремление композитора… взяв за основу народную мелодию и текст песни в целом, сохранить в своем произведении стиль, жанр, содержание и музыкальную форму песенного первоисточника…» [3, *57*].

Обработки первого типа могут быть обозначены как хоровые миниатюры. Они характеризуются активным вариационным обновлением фольклорного материала в сочетании с лаконичностью и компактностью изложения, что влечет за собой отбор сравнительно кратких напевов и поэтических текстов, либо целенаправленное купирование и перекомпоновку последних. Присущая миниатюре интенсивность композиционных процессов проявляется в динамизации традиционной куплетно-строфической формы (как правило, при помощи темброво-регистрового, фактурного, громкостно-динамического параметров), обнаруживающей черты динамизированной трехчастности и даже сквозного развития. К числу обработок – хоровых «миниатю» в творчестве А. Михайлова относятся такие произведения, как «Лирические припевки», «Кукует кукушечка», «Шел Ванюша долиною», «Ауа», «На улице дождь», «Мне все равно», «Уж ты воля», «Наше озеро».

Другому типу обработок – театрализованным «сценкам» – свойственно многогранное преломление традиций отечественной оперной классики, что выражается в опоре на сценические приемы оперно-хорового письма. Обращение к соответствующему фольклорному первоисточнику влечет за собой дальнейшее распределение строф или частей между отдельными исполнителями или их группами, дифференциацию хоровых партий, в композиционном аспекте – взаимодействие сквозного развития и разнообразно трактуемых контрастов. Назовем, в частности, обработки А. Михайлова «В полном разгаре страда деревенская», «Во лесочке комарочков много уродилось», «Говорил-то мне», «Я ходил к вам», «Девушки поют», «Песня ловичанских девушек», «Качельные припевки».

Третий тип – масштабные произведения с существенной ролью сквозного развития, что обуславливается возрастающей ролью авторского начала в «диалоге» с фольклорным текстом. Композиционная логика упомянутых обработок, в значительной мере диктуемая жанровой природой первоисточника (былины, молодецкие песни либо «героический эпос» времен гражданской войны), практически суммирует принципы строения обработок-«миниатюр» и «театральных сценок», нередко достигая нового качества – сонатности. К этому типу можно отнести обработки «Во лузях» и «По реченьке утенушка плавала». Именно в указанных обработках, по нашему мнению, обнаруживается «водораздел» между преемственностью в развитии классических традиций и присущей XX веку новаторской тенденцией в сфере хоровой обработки a cappella.

Характерным примером воздействия названной тенденции является четвертый тип обработок А.

---

[1] Приношу искреннюю признательность за помощь, оказанную мне профессором Санкт-Петербургской консерватории Т. Хитровой, петербургским дирижерам А. Штейнлухту, К. Никитину, В. Мачке, библиографу библиотеки Телерадиокомпании «Петербург» Е. Ошевенской, директору библиотеки Академической певческой капеллы И. Григорьевой в поиске рукописей обработок А. Михайлова.

Михайлова – «фантазии на темы» народных (или массовых) песен с подчеркнутым главенством авторского начала. В подобных произведениях заимствуемый первоисточник многообразно преломляется автором: наряду с целенаправленным отбором и комбинированием фрагментов поэтического текста, столь же свободно развиваются, порой взаимодействуя друг с другом, и напевы, остающиеся в рамках избранной стилистики. Таковы, в частности, михайловские обработки «Красное знамя», «Варшавянка».

Как же эволюционировал стиль хоровых обработок А. Михайлова на протяжении 1940–1950-х годов? Рассмотрение его хорового наследия позволяет предложить следующую периодизацию:

1. Первый этап (с 1943 по 1949 годы) характеризуется подавляющим численным перевесом обработок для хора с сопровождением оркестра русских народных инструментов. На протяжении семи лет упомянутых пьес создано более 80, в то время как область пения *a cappella* только осваивалась дирижером (7 обработок, преимущественно несложных, ориентированных на исполнительские возможности самодеятельных и близких к ним коллективов).

2. Несколько иная картина складывается в 1950–1960 годы: количество обработок для хора a cappella возрастает более чем в 5 раз (37 наименований) при увеличении числа вокально-оркестровых партитур менее чем вдвое (148 обработок).

3. Наконец, в течение 1961–1980 годов наблюдается спад творческой активности А. Михайлова: 1961–1970 годы – 18 обработок *a cappella* и 31 – для хора в сопровождении оркестра народных инструментов, 1971–1980 годы – соответственно 11 и 2. Учитывая названную общую тенденцию и в целом единую стилистику партитур, принадлежащих этому двадцатилетию, мы полагаем допустимым рассматривать 60–70-е годы как целостный период творчества А. Михайлова.

В качественном аспекте упомянутые периоды можно определить следующим образом: *ранний*, *зрелый* и *поздний* периоды.

Определяя значение ранних хоровых обработок А. Михайлова в контексте его творческой эволюции, следует указать на своеобразный сплав органично преломляемых черт традиционализма и ярко индивидуальных художественных исканий – сочетание, которое станет главной отличительной чертой стиля Мастера в последующие годы. Так, в рамках хоровой обработки А. Михайлов умело использует принципы сквозного композиционного развития, опираясь на творческие достижения отечественных мастеров конца XIX – первой трети XX веков (в первую очередь – С. Рахманинова, А. Кастальского, А. Гречанинова, А. Никольского). Речь идет о группировке куплетных построений, объединяемых в более масштабные разделы посредством целенаправленных, логически выстроенных драматургических нагнетаний и спадов; доминирующей роли ладотональных, громкостно-динамических, темброво-регистровых приемов в процессе развития; «оркестральной» трактовке ритмических соотношений *soli–tutti* и контрастно-полифонических эффектов.

Для рассматриваемого периода характерно последовательное освоение молодым дирижером выразительных ресурсов смешанного хора a cappella в сочетании с опорой на логику взаимодействия различных элементов вокально-оркестрового целого. Подход к первоисточнику характеризуется отбором только тех приемов и выразительных средств, которые представляются дирижеру органически близкими природе хорового пения и сохраняющими преемственную связь с традициями отечественной хоровой классики.

Особое место в ряду обработок 40-х годов занимает масштабная хоровая пьеса на тему русской народной песни «Во лузях». Эта обработка отличается от остальных не только протяженностью, но и концертным размахом, стремлением максимально насытить хоровую ткань виртуозными приемами. Подобная трактовка широко известной плясовой песни, в общем-то, не вызывает удивления; к примеру, тот же первоисточник в начале 50-х годов обработал А. Егоров, продемонстрировав незаурядную изобретательность в тонально-гармоническом, фактурном и темброво-регистровом варьировании народной песни. Однако при сопоставлении двух обработок (не только хронологически близких, но и принадлежащих мастерам одной хоровой школы) обнаруживается принципиальное различие авторских подходов. Представляется, что оно проистекает из решения А. Михайлова воспользоваться записью другого варианта «Во лузях», прошедшего «предварительную редакцию» А. Лядова (см. [2, *255–256*]). В своей обработке А. Михайлов сохранил практически все важнейшие особенности данной редакции (за исключением замены метрической единицы: вместо размера $^{3}/_{2}$ использован $^{6}/_{4}$).

По-видимому, А. Михайлов не обошел вниманием и блестящую обработку этого напева, осуществленную А. Лядовым в «Восьми русских народных песнях» для оркестра, ор. 58 ([1] 8 – «Хороводная»). Наше предположение основывается на целом ряде очевидных параллелей между обработками А. Михайлова и А. Лядова. Во-первых, примечательно само использование одного и того же варианта напева, весьма подходящего для инструментальной, но представляющего немалые трудности для вокальной обработки. Не случайно такой опытнейший мастер, как А. Егоров, обратился к другой, более распевной версии «Во лузях». Во-вторых, уже «откорректированная» часть последней стала для А. Михайлова, аналогично А. Лядову, отправной точкой в создании развернутого «вариационного цикла» с соответствующими ладотональными, фактурными, гармоническими, громкостно-динамическими и т. п. «метаморфозами».

Вот почему дирижер обратился к более пространному варианту поэтического текста (по сравнению с публикацией в сборнике А. Лядова), отличающемуся законченностью сюжета и обилием красочных деталей. В-третьих, для названных обработок характерна ведущая роль ладотонального варьирования с опорой на терцовые соотношения тональностей. При этом, несмотря на достаточную удаленность друг от друга лядовского C-dur и михайловского A-dur, круг тональных «красок», используемых в обеих обработках, практически совпадает: G, C, Es, H – у А. Лядова; F, C, G, H – у А. Михайлова. В-четвертых, А. Михайлову свойственны «оркестральный» подход к громкостно-динамическим сопоставлениям, ритмическим соотношениям *soli* и аккомпанирующих голосов (в «контрапунктическом» духе), активное использование имитационно-полифонических приемов, что присутствует и в партитуре А. Лядова.

В рассматриваемой хоровой обработке тринадцать куплетов первоисточника группируются в четыре больших раздела с отчетливо выраженными чертами сквозного динамизированного развития в каждом из них. При этом ключевым объединяющим средством становится тональное единство; нарастание внутри разделов достигается при помощи фактурных, ритмических и гармонических приемов, а взаимодействуют друг с другом указанные разделы благодаря ярким тональным контрастам:

В начальном разделе экспонируется главная тональность A-dur. На протяжении первого и второго куплетов драматургический «темп» выдерживается благодаря сопоставлениям двух контрастных элементов: распевного «зачина» сопрано и альтов в двудольном метре и хорового «ответа» в трехдольном. Внутреннее нарастание приводит к первой кульминации (третий куплет), обозначенной громкостно-динамически (*f*), фактурно (поочередное вступление голосов), ритмически (характерное акцентирование долей такта в партиях теноров и басов). Второй раздел открывается терцовым тональным «сдвигом» (F-dur); развитие здесь протекает аналогично предыдущему разделу, однако прибавлен и новый выразительный эффект – темброво-регистровый (солирующая функция басов).

В третьем разделе достигается собой качественно новая ступень композиционного процесса: здесь впервые тональные сопоставления дополняются модуляционным движением (восьмой куплет начинается в C-dur, а заканчивается в G-dur). При этом все ранее использованные приемы сохраняются и даже приобретают большую масштабность (в частности, характерная «ямбическая» пульсация в сопровождающих голосах сменяется более протяженными танцевальными ритмоформулами). Так осуществляется подготовка заключительной кульминации, совпадающей с началом последнего, четвертого раздела. Представляется закономерным, что значимость этой кульминации подчеркнута тональными и тесситурными средствами – провозглашаемый H-dur воспринимается как итог длительного восхождения (F – A – C – G – H), а начальный звук *gis*[2] у сопрано является самой высокой «вершиной-источником» во всей песне. В образно-содержательном отношении данная «краска», несомненно, связана с наиболее важными словами текста: «Не отдай меня за старого замуж». После того, как эти слова произнесены, сразу же восстанавливается основная тональность A-dur, а развитие приобретает ярко выраженные черты «финального ускорения». Синтаксическое «сжатие» (три куплета словесного текста «помещаются» в рамках расширенной музыкальной «строфы» – двенадцать тактов вместо начальных шести) дополняется учащенной пульсацией (в последних девяти тактах отсутствуют четвертные длительности) и динамическим спадом, доходящим до *pp* («эффект удаления»). Таким образом, А. Михайлов умело использует в рамках хоровой обработки принципы сквозного композиционного развития.

Характерные черты обработок А. Михайлова, датируемых 50-ми годами, явственно перекликаются со специфическими тенденциями развития соответствующего жанрового направления в отечественной музыке для хора a cappella указанного десятилетия. По справедливому замечанию И. Степановой, «в 50-е годы область хоровой музыки была мало затронута языковыми поисками... Возрождение традиций дореволюционной отечественной хоровой культуры, давшееся с таким трудом, особенно способствовало сохранению академического стиля, в рамках которого композиторы добивались творческих успехов» [4, *312*]. Доминированием традиционализма, как пишет Ю. Паисов, закономерно предопределялось и появление ряда «...высокохудожественных образцов хоровой обработки народной песни, завершающих в русской советской музыке длинный ряд обработок классического типа» [3, *57*].

Основополагающая роль индивидуально преломляемых традиций отечественной классики прослеживается и в перечисленных выше обработках А. Михайлова. Так, в сфере обработки – хоровой «миниатюры» – михайловские сочинения могут рассматриваться как очевидное продолжение линии А. Кастальского – Г. Лобачева – А. Свешникова[2]. Прежде всего, А. Михайлов остается приверженцем лаконичных композиционных решений в области «малой формы», сочетающихся с подчеркнутой ясностью и компактностью хорового изложения. С другой стороны, в рассматриваемых обработках – хоровых «миниатюрах», созданных А. Михайловым на протяжении 50-х годов, наблюдается стремление к тщательному отбору используемых музыкально-выразительных средств, довольно жесткому самоограничению, которое способствует концентрированному художественному воздействию определенных приемов и способов развития. При этом варьирование напева заимствуемого фольклорного первоисточника осуществляется крайне осторожно, что опять-таки подтверждает «классическую» ориентацию автора упомянутых обработок. Показательно и претворение вышеперечисленных принципов в тех случаях, когда А. Михайлов обращается к народным песням стран или этносов, чей фольклор по своим типологическим признакам очевидно «дистанцируется» от русской песенности (индейская «Ауа», немецкая «Мне все равно», карельская «Наше озеро»).

В равной мере опора на классические традиции присуща и «театрализованным» обработкам А. Михайлова. Для упомянутых произведений характерна та же целенаправленная избирательность в применении различных элементов театрализации (вопреки напрашивающемуся предположению о воздействии на творческий процесс в данной сфере собственно музыкально-театральной практики: ведь в 1950–1961 годах он руководил хором Кировского театра). Ни «тотальная» изобразительность, охватывающая всю композицию хоровой обработки, ни детализированная и масштабно претворяемая персонификация, обусловленная конкретным замыслом, ни «жанрово-характеристическое варьирование» (вплоть до «жанровой модуляции»), с впечатляющим размахом используемое, к примеру, А. Александровым и получившее развитие в обработках О. Коловского, не свойственны михайловским произведениям названной группы. Благодаря этому возникает естественная параллель между ними и рядом «театрализованных» обработок А. Никольского (в особенности – с известной обработкой русской народной песни «Утенушка луговая»). Если А. Никольский акцентирует «театральный потенциал» первоисточника, то А. Михайлов его ненавязчиво «оттеняет», заботясь по преимуществу о композиционной упорядоченности пьесы и экспрессивной направленности конкретного приема или эффекта.

Отдельного упоминания в ряду произведений рассматриваемого периода заслуживает обработка революционной песни «Красное знамя» (слова Г. Кржижановского). С одной стороны, здесь обнаруживаются специфические черты, присущие хоровым миниатюрам: лаконичность композиции (48 т.), ясная структурная очерченность (два куплета с четко отграниченными запевом и припевом), взвешенный отбор драматургически действенных выразительных средств, способствующих более

[2] В связи с этим представляется уместным еще раз напомнить о личных профессионально-творческих контактах между А. Михайловым и А. Свешниковым на рубеже 30–40-х годов. Как отмечает В. Ильин, художественные принципы А. Свешникова – руководителя Ленинградской академической капеллы – «…находили практическое воплощение в формировании соответствующего его взглядам репертуара… Его самобытному артистическому облику ближе всего была русская музыка. Центральное место в репертуаре заняли хоровая песня и хоровая миниатюра без сопровождения… Расширению репертуара капеллы способствовали многочисленные обработки… русских народных песен» [1, *47*]. Несомненно, процесс активного освоения А. Свешниковым отечественной народно-песенной сокровищницы, достигший особого размаха в ленинградский период, вызывал самую заинтересованную реакцию со стороны А. Михайлова – хормейстера Ленинградской капеллы в 1940–1941 годах.

глубокому эмоциональному восприятию слушателем этой музыки. С другой стороны, выбор отдельных выразительных средств достаточно необычен для обработок – хоровых «миниатюр». Показательна динамизация, осуществляемая А. Михайловым при помощи тональной разомкнутости пьесы (1 куплет – As, 2 куплет – F), что придает развитию должную устремленность и позволяет провести параллель между «Красным знаменем» и рядом масштабных обработок «сквозного типа». Далее, запев 2 куплета (т. 25–34) образует яркий контраст и с предшествующим, и с последующим изложением, несмотря на сохранение важнейших параметров напева-первоисточника: интонационного рельефа, метроритмической пульсации, гармонического плана и т. д. Достигается же отмеченный контраст впечатляюще просто: на протяжении 10 тактов, о которых идет речь, исходная мелодия (звучащая у теноров и басов) контрапунктически соединяется с тематизмом двух других революционных песен – «Интернационала» и «Смело, товарищи, в ногу» (см. соответственно т. 25–32, 33–34). Таким образом, смена фактурного изложения (от «песенного» гомофонно-гармонического склада с обилием унисонов и октавных удвоений – к контрастно-полифоническому письму) сопровождается подчеркнутым обновлением тематического материала. Благодаря этому «Красное знамя» в известной степени сближается с обработками-«фантазиями» на народные темы.

В столь своеобразном замысле позволительно усматривать взаимодействие двух тенденций: «симфонических» устремлений, присущих самому А. Михайлову в 40-е годы и получивших импульс к развитию благодаря знакомству с новаторскими сочинениями Шостаковича («Десять поэм» на стихи русских революционных поэтов, Одиннадцатая симфония «1905 год»); во-вторых, утвердившейся благодаря А. Александрову масштабно-драматической трактовки революционных песен, повлекшей за собой, помимо всего прочего, и внедрение элементов сквозного интонационно-тематического развития (в обработках А. Александрова «Не вейтесь чайки», «Расстрел коммунаров»). Указанное внутрижанровое «ответвление» в творчестве А. Михайлова, наметившееся в 50-е годы, получило более активное развитие на протяжении следующего десятилетия, подтвердив тем самым несомненную преемственность между обозначенными периодами и, в известной мере, явившись реакцией на присущий отечественной хоровой музыке 60-х годов постепенный отход от «классической доминанты» в сфере обработки a cappella.

На протяжении позднего периода обработки – хоровые «миниатюры» и театрализованные «сценки» занимают ведущее место в михайловском творчестве. Обработки – хоровые «миниатюры» («По небу по синему», «Дума о Ленине», «Как на дубе»), несмотря на жанровые различия используемых фольклорных первоисточников, имеют сходную структуру: четыре куплета, группируемые подобно динамизированной репризной трехчастной форме. Тем самым сохраняется единая композиционная схема, что свидетельствует о приверженности А. Михайлова к своего рода структурной «типизации». Вместе с тем, указанная схема интерпретируется автором на редкость изобретательно, обнаруживая многогранность драматургических вариантов и подходов к трактовке музыкально-выразительных средств. Заслуживает внимания и другое: в каждой из упомянутых пьес присутствуют изобразительные элементы, тщательно соразмеряемые с конкретным художественным замыслом. Данное обстоятельство представляется особенно характерным в связи с незначительным удельным весом «театрализованных» обработок в михайловском наследии 1960–1970-х годов.

К числу наиболее интересных сочинений упомянутой группы принадлежат «Качельные припевки» (Ленинградской области), первоисточник которых был заимствован из современных народно-песенных образцов[3]. Как отмечалось выше, игровая природа частушек, припевок или «страданий» естественно влечет за собой стремление композиторов так или иначе «инсценировать» подобную песню в рамках хоровой обработки. Черты «театрализации» прослеживаются и в «Качельных припевках», однако А. Михайлов изначально ограничивается лишь двумя-тремя соответствующими приемами, тем самым придавая композиционному развертыванию указанной «сценки» необходимую целенаправленность и упорядоченность. Так, характерное для припевок «артистическое состязание» женского и мужского полухорий в рассматриваемом случае способствует сквозной полифонизации музыкальной ткани: попеременные вступления упомянутых групп (нередко до окончания предыдущего куплета) в драматургическом плане воссоздают эффект «разноголосицы» (девчата и парни пытаются «перехватить инициативу» по

[3] Названная песня была записана фольклорной экспедицией Ленинградской консерватории в 1963 году.

ходу исполнения), в композиционном же размыкают границы куплетно-строфических построений, благодаря чему успешно преодолевается инерция слушательского восприятия. А глиссандирующие «взлеты» и «падения» (зачастую на междометиях-выкриках «О-ох!», «И-эх!» и др.) не только пластически-зримо изображают само «качельное действо», но и выполняют функцию связок между куплетами, разрушая «частушечную квадратность» и оттеняя присущую рассматриваемому жанру импровизационность.

Кроме того, взаимодействие упомянутых «театральных» приемов оказывает существенное влияние на композицию «Качельных припевок» в целом. «Обрамляющие» 1 и 5 куплеты («экспозиция» и «реприза») отличаются структурной упорядоченностью, приближающейся к квадратности (соответственно 4+5 и 4+6), ладотональной устойчивостью, точно воспроизводимым интонационным «рельефом» первоисточника, громкостно-динамической стабильностью (*p – pp*). Напротив, куплеты 2–4 («развивающая середина») характеризуются большей протяженностью (благодаря наличию вступлений и заключений), структурной разомкнутостью (вышеупомянутые «наложения» граней смежных куплетов – см. т. 22–23, 34–36), гармонической неустойчивостью (красочные политональные созвучия, возникающие в результате «преждевременных» или «запаздывающих» вступлений хоровых групп), подчеркнутой многоплановостью громкостно-динамического «рельефа» (от *pp* до *f*).

Таким образом, в «Качельных припевках» складывается подобие динамизированной трехчастной репризной формы, аналогичной михайловским же обработкам – хоровым «миниатюрам» (с той лишь разницей, что театрализованная «сценка» включает в себя 5 куплетов, а не 4). Столь очевидное сближение двух упомянутых групп обработок, наметившееся в творчестве А. Михайлова 60–70-х годов, сопровождается столь же явной кристаллизацией устойчиво-индивидуального «облика» соответствующей структурно-композиционной схемы (при отчетливом дифференцировании – вплоть до полярной противоположности – конкретных драматургических решений). Подобное «единство многообразия» и сопряженное с ним осознанное самоограничение в выборе музыкально-выразительных средств можно считать наиболее характерной чертой поздних сочинений А. Михайлова.

Наряду с этим, однако, сохраняется интерес и к новаторским тенденциям в рассматриваемой сфере, о чем свидетельствует весьма примечательная партитура – обработка революционной песни «Варшавянка» для смешанного хора. Здесь, подобно обработке «Красное знамя», о которой говорилось выше, автором вводится «контрапунктирующая» тема другой революционной песни – «Смело, товарищи, в ногу». Следует подчеркнуть, что в данном случае упомянутое художественное решение мотивируется не только музыкальными факторами (интонационно-тематическими, метроритмическими, гармоническими «перекличками» двух песен), но и драматургическим замыслом. Жанровая природа первоисточника – свойственная «Варшавянке» ярко выраженная маршевость – обусловливает использование автором театрально-изобразительного «эффекта приближения и удаления», реализуемого на фактурном, темброво-регистровом и громкостно-динамическом уровнях (нарастание от унисона теноров и басов *ppp* к шестиголосному *tutti* на *ff* в высокой части диапазона сменяется аналогичным спадом). Вот почему введение автором «контрапунктирующей» мелодии «Смело, товарищи, в ногу», где маршевое начало выражено с не меньшей отчетливостью, воспринимается как закономерный итог предшествующего нагнетания и кульминация всей обработки. А в тот момент, когда грозная «поступь» начинает мало-помалу затихать, упомянутый «контрапункт» излагается повторно и уступает место основному напеву. Отмеченная трактовка «двухтемной» композиционной схемы с чертами сквозного развития представляется в образно-драматургическом плане весьма убедительной, что позволяет отнести рассматриваемое произведение к числу бесспорных достижений автора в данной жанровой сфере.

В целом михайловское наследие 60–70-х годов не поддается однозначной оценке. Общее снижение творческой активности, возрастающее количество «самоповторов» (переложений для других составов или новых редакций обработок прежних лет) сочетается в этот период с появлением безусловно оригинальных произведений, несущих на себе печать композиционной зрелости и подчеркнуто индивидуализированного преломления классических традиций. Именно в 60–70-е годы окончательно кристаллизуются наметившиеся ранее принципы михайловской трактовки обработок – хоровых «миниатюр», театрализованных «сценок»,

масштабных сочинений с элементами сквозного развития; присущая же А. Михайлову изобретательность в отборе и взаимодействии музыкально-выразительных средств «уравновешивается» мудрой экономией звуковых «красок», особой лаконичностью высказывания. Названные тенденции заслуживают более подробного рассмотрения: в данный период развертывается плодотворная деятельность на поприще хоровой обработки молодых дирижеров – учеников А. Михайлова (Б. Ляшко, Ю. Васильев, В. Мачке), деятельность, обнаруживающая несомненно преемственные черты с художественными устремлениями самого Мастера.

Художественным исканиям А. Михайлова отнюдь не препятствовала приверженность «классическому» направлению. Новаторство и оригинальность этих исканий предопределялись их синтезирующей направленностью, что способствовало ощутимому сближению обработок – хоровых «миниатюр» с театрализованными «сценками», масштабных композиций, наделенных чертами сквозного развития, – с «фантазиями» на темы народных песен. Для самого А. Михайлова упомянутый процесс объективного сближения перечисленных внутрижанровых групп являлся закономерной составляющей эволюции авторского стиля. Вместе с тем, важнейшие особенности данного процесса корреспондировали некоторым существенным тенденциям отечественного хорового искусства второй половины XX столетия. Вот почему именно в «пространстве диалога» с классической традицией и формировались преемственные связи между обработками А. Михайлова и мастеров последующего поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ильин В.* Очерки истории русской хоровой культуры первой половины XX века. СПб., 2003.
2. *Лядов А.* Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано. М., 1959.
3. *Паисов Ю.* Современная русская хоровая музыка. 1945–1980: Исследование. М., 1991.
4. *Степанова И.* Кантатно-ораториальное и хоровое творчество // История современной отечественной музыки: Учеб. пособие. Вып. 3: 1960–1990. М., 2001.
5. *Хитрова Т.* Один из немногих // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: В 2 кн. Кн.2. Изд. 2-е, доп. Л., 1988.

В. Давыдова

ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И АРФЫ: ОТ МОЦАРТА К ДЕНИСОВУ

Флейта в ансамбле – тема, открывающая сегодня широкий простор для размышления. Она может изучаться в самых различных ракурсах: с точки зрения исторической эволюции жанровых моделей, освоения техники ансамблевого письма, преломления традиции и новаторских черт в стиле, языке и т. д. В XX веке в условиях повышенного интереса композиторов к феномену тембра, их внимание направлено на поиски новых, подчас весьма оригинальных тембровых сочетаний. Примерами могут служить тембровые «сплавы» баяна с виолончелью и контрабасом, клавесина и ударных, валторны и органа и т. д. Уникальными решениями стали сочетания флейты с тубой и фортепиано (Г. Уствольская. Композиция «Dona nobis pacem»), с гитарой и виолончелью (В. Суслин. Трио-соната), с фортепиано и ударными (С. Слонимский. «Recitativ, aria e rondo», Э. Денисов. «Силуэты»), с альтом и фортепиано (Е. Фирсова. «Медитация в японском саду»), а также альтовой флейты и вибрафона (Э. Денисов. Дуэт «Перед закатом»), флейты и органа (С. Дмитриев. Зн@мение времени»).

Среди многообразия альянсов флейты с другими инструментами один представляется особенно изысканным и рафинированным – ее дуэт с арфой, – ансамбль, обладающий собственной жанровой спецификой, устойчивыми чертами, сложившимися на протяжении трех веков (XVIII–XX) и нашедшими широкое преломление в камерной и симфонической музыке. Это обстоятельство позволяет отнести его к константному типу ансамбля (по И. Польской), отличающемуся «постоянством и стабильностью исполнительского состава и четко выраженными органологическими, функциональными, темброво-фоническими, семантическими, коммуникативно-ролевыми… свойствами» [1, *71*]. Пройдя через столетия, это сочетание и ныне не утратило своей свежести, естественно вписалось в процесс поиска новых колористических решений и потому заслуживает специального рассмотрения.

Что же послужило основанием для объединения в один ансамбль столь разных по своей природе инструментов? Вспомним, что флейта (носитель дионисийского начала) в греческой мифологии составляла активную оппозицию струнным инструментам. Как отмечал В. Иванов, борьба инструментов, «определившая целую эпоху в религии и культурной жизни Греции и закончившаяся примирением, ознаменовала собою эру новой, гармонически устроенной и уравновешенной Эллады, породила все мифы о состязаниях с Аполлоном и Музами» [17, *310*].

В истории появления на свет флейты и арфы, относящихся к самым старинным инструментам, в естественности их звучаний «близких самой природе» [20, *187*], а также в сопутствующих этой истории многочисленных деталях мы находим немало общего.

Так, арфа возникла из простого лука – орудия убийства. Флейта, как человечески одушевленный и страдающий образ, ассоциируется с известным в фольклоре мотивом убийства пастуха, превращающегося в тростник, издающий при дуновении ветра жалобные звуки[1]. Мотив насильственной смерти пронизывает и версии возникновения флейты в эпосе южно-американских индейцев: «Первые флейты были сделаны из отца–анаконды Похепино: змея подожгли, его тело раскалилось добела, а потом взорвалось. И сразу же на месте кострища стала расти пальма, крона которой достигла неба. Из этой пальмы сделали флейты и горны. На них играют во время праздника, а когда праздник заканчивается, музыкальные инструменты прячут в воде. Там они вновь превращаются в анаконд, достигают великой реки Амазонки и спускаются к Вратам Вод, краю Вселенной» [7, *21*]. Другой вариант – это миф о мальчиках, непослушание которых нарушало распорядок жизни племени, в результате чего их «пожрал отец–анаконда Похепино. После этого, напившись и накурившись, Похе-пино ослабел, его начало рвать. Тут-то он и отрыгнул кости проглоченных мальчиков. Это были первые в мире музыкальные инструменты, трубы и флейты, „кости солнца“, как мы их называем» [там же, *22*].

[1] Глубинный смысл названия цикла А. Ахматовой «Тростник» (в других изданиях – «Ива») раскрывается в дневниковых записях Л. Чуковской: «Анна Андреевна рассказала мне одну восточную легенду: о том, как две сестры убили младшую на берегу реки. Убийство им удалось скрыть. Но на месте пролитой крови вырос тростник; весной пастух срезал дудочку, дунул в нее – и тростник запел песню о тайном злодействе» [22, *150*].

Оба инструмента высоко ценились в королевских и аристократических кругах. Немало страниц написано о Фридрихе II (Великом), бравшем уроки у лучшего флейтиста XVIII века И. Кванца и сочинившем несколько концертов и сонат для любимого инструмента. Известно также, что его старшая сестра Анна Амалия подарила брату несколько флейтовых опусов. К инструменту были неравнодушны французский герцог Де Гин[2] и русский князь П. Репнин. На арфе играли Шарль Орлеанский и его мать Валентина Висконти, шотландцы Джеймс I и его внук Джеймс III, английские короли Генрих V и Генрих VIII, реформатор протестантской церкви Мартин Лютер, дочь герцога Де Гин, жена Павла I Мария Федоровна и их дочери, жена Александра I Елизавета Александровна.

Оба инструмента являются *атрибутами божественных существ.* Так, флейта, принадлежа Пану и Гермесу, сатиру Марсию и пастуху Аргусу, будучи инструментом евангельских волхвов, в индийской мифологии символизирует также бога Кришну, который почитался не только как божество любви, но и как прекрасный пастух. Играющий на флейте Бог под священным деревом[3] «подтверждает связь мифологем древа и музицирования, звуки которого охватывают „весь мир“» [4, *10*].

Арфа ассоциируется с библейским царем Давидом – легендарным автором псалмов. На картинах его часто изображали пастухом, играющим на арфе[4]. Такая трактовка библейского сюжета сближает царя Давида с Орфеем, приручавшим животных своей игрой на лире. Арфа также является атрибутом кельтского бога огня Дагда, чья игра на арфе в начале мира вызывала смену времен года. В то же время арфа, обвитая плющом, служила олицетворением единства вина и музыки и символизировала торжество Вакха.

Символика каждого из инструментов весьма неоднозначна. Так, арфа, рассматриваемая как *мост между небом и землей*, мистическая лестница и символ циклического развития мира, иногда представляется в роли *носителя напряжения и страдания* [16]. В то же время она может служить *символом мировой гармонии* и гармонического единства неба и земли. Пастушеский (пасторальный) инструмент флейта, являясь фаллической и *мужественной по форме*, при этом необычайно *женственна и пронзительна* по светлому, «серебряному» (и, следовательно, лунному) колориту. Иногда она ассоциируется *с тревогой и крайними проявлениями эмоций*. У китайцев флейта – эмблема Хан Зиянгцу, одного из восьми гениев или бессмертных даосизма, – символизирует *гармонию*. В греко-римской традиции она воспринималась как *средство обольщения и возбуждения эмоций*. А в индуизме звук флейты Кришны ассоциировался с вибрацией космической энергии, был «голосом вечности, зовущим обитателей времени» [16].

Нетрудно заметить, что при всем разбросе символических значений оба инструмента рассматриваются как символ *мировой гармонии.*

Общим в семантике их звучания оказывается и способность их к *усыплению и завораживанию*. К примеру, в знаменитой легенде о Гамельнском Крысолове бродячий музыкант избавляет город от наводнивших его крыс, выманив их звуками флейты и утопив затем в реке Везер[5]; в популярной сказке о Гарри Поттере арфа усыпляет Пушка. Словом, голоса этих инструментов словно созданы, чтобы дополнять друг друга: «*струящаяся, летуче истекающая* мелодия *флейты*... дотрагивающаяся до арфы как до ветки после дождя, качнет ее легонько, заставляя осыпаться прохладными капельками-дождинками звуков… И прозрачные росинки мелодии опадают со струн *нежной вздыхающей арфы*, но подхваченные дуновением *флейты*, улетают, растворяясь в ее зовущем *извивчато-тонком пении*...» [11].

Кроме традиционных жанров (концертная пьеса, соната, концерт) ансамблевое сочетание флейты с арфой нашло преломление также в оперных и симфонических партитурах. Так, например, их дуэт привносит особый колорит в музыку антракта к III действию оперы Ж. Бизе «Кармен»; в опере С. Слонимского «Мария Стюарт» их совместное звучание «не только воссоздает хрупкий, ренессансный облик королевы, но и приоткрывает внутреннюю жизнь ее души – беззащитность,

---

[2] Андриен Луи де Гин (Guines) – посланник Франции в Лондоне, отозванный в 1776 году вместе со своим секретарем во Францию. Пользовался особой благосклонностью у королевы Франции. Знакомство с ним во Франции В. Моцарта должно было, по мнению отца композитора, сыграть решающую роль в судьбе сына. Де Гин – любитель музыки, прекрасно играющий на флейте. Именно от него Моцарт получил заказ написать двойной концерт для флейты и арфы (на арфе играла дочь герцога).

[3] Отражение этого мотива находим в живописи Николая и Святослава Рерихов (Н. Рерих. Кришна. Весна в Кулу. 1929–1930. США. Музей Н. Рериха; С. Рерих. Серия «Священная флейта». 1955, 1968. Музей Искусства народов Востока. Москва).

[4] Неизвестный богемский мастер XVII века. Царь Давид, играющий на арфе. Роспись корпуса клавесина. Прага. Национальный музей.

[5] Этот сюжет нашел воплощение в Концерте-фантазии для флейты и оркестра «Повелитель крыс» Дж. Корильяно, а также в Концерте для флейты, чтеца и струнных С. Фроста.

неизъяснимую печаль» [5, *133*]; в его же «Мастере и Маргарите» дуэт инструментов дополняет трепетное и возвышенное соло Маргариты, оплакивающей сгоревшую рукопись Мастера. В симфонической музыке сочетание этих тембров применяется в среднем эпизоде «Облаков» К. Дебюсси (арфа дублирует флейту), Д. Шостакович использует ансамбль двух флейт и арфы в III части Пятой симфонии (ц. 79), дуэт флейты-пикколо и арфы на фоне струнных – во II части Шестой симфонии (ц. 51), три низких флейты и высокая арфа сопровождают солирующий бас-кларнет во II части Седьмой симфонии (ц. 97). Стремясь к воссозданию эффекта смешения красок, Э. Денисов в первых тактах «Живописи» соединяет речитатив низкой флейты и пассажи арфы с флажолетами скрипки.

В XX веке в ансамбль флейты и арфы нередко вплетаются другие инструментальные и вокальные голоса. В предложенной ниже хронологии нашли отражение наиболее известные и входящие в исполнительскую практику сочинения, в том числе и различные жанровые версии классического типа рассматриваемого ансамбля.

XVIII век – Я. Крумпхольц[6]. Дуэты для флейты и арфы.

Л. Боккерини. Сонаты для арфы и флейты.

1778 – В. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром.

1793 – Ф. Петрини[7]. Дуэт для флейты и арфы, ор. 30.

1799 – Л. Бетховен. Сюита для флейты и арфы.

1806 – Л. Шпор. Концертные сонаты, ор. 113 .

30-е годы XIX века – Г. Доницетти. Соната для флейты и арфы.

XIX век – А. Доплер[8]. Дуэты для флейты и арфы.

Г. Берлиоз. Трио для 2 флейт и арфы, ор. 25.

1906 – М. Равель. Интродукция и аллегро для арфы, струнного квартета, флейты и кларнета.

1907 – М. Равель. Вокализ в форме Хабанеры для флейты и арфы (2-я редакция).

1915–1916 – К. Дебюсси. Соната для флейты, арфы и альта.

1953–1954 – И. Стравинский. «Русские песни» для голоса, флейты, арфы и гитары (2-я редакция).

1971 – Э. Денисов. Канон памяти И. Стравинского для флейты, кларнета и арфы.

1975 – Д. Смирнов. Соната для флейты и арфы.

1979 – Д. Смирнов. «Времена года» для голоса, флейты, альта и арфы на стихи У. Блейка.

К. Волков. Концерт для 4-х арф, флейты, гобоя, струнного оркестра.

80-е – В. Рубин. Концерт для солистки, хора, арфы и флейты.

Ц. Бресген[9]. Серенада для флейты, валторны in F и арфы.

1980 – С. Губайдулина. «Сад радости и печали». Трио для флейты, альта и арфы.

Н. Сидельников. «Сычуаньские элегии» («Мысли о самом себе») для смешанного хора, флейты, арфыи вибрафона.

1983 – Э. Денисов. Соната для флейты и арфы.

1986 – Б. Тищенко. «Брату». Для сопрано, флейты и арфы на ст. М. Лермонтова.

1989 – Т. Такемитцу[10]. «Путь к морю». Для флейты, альта и арфы.

1990 – Е. Фирсова. «Одиссея» для флейты, валторны, трехструнных, арфы и ударных.

М. Меерович. Концерт для флейты, арфы и камерного оркестра.

В. Казенин. Концерт для флейты, арфы и камерного оркестра.

1991 – С. Слонимский. Симфония «Аполлон и Марсий» для солирующих флейты и арфы.

1992 – Е. Фирсова. «Отзвуки» для флейты, гитары (или арфы).

Т. Такемитцу. «И я знал, что это был ветер» для флейты, альта и арфы.

1993 – Э. Нунес. «Versus» для флейты и арфы (премьера в Москве).

1994 – Ф. Дружинин. Квартет для флейты, альта, арфы и сопрано на слова Гете.

1995 – Э. Денисов. Концерт для флейты и арфы с оркестром.

1997 – Т. Чудова. Концерт для флейты, гобоя и арфы

---

[6] Ян Баптист Крумпхольц (1742–1790) – виртуоз-арфист, внесший существенный вклад в усовершенствование арфы. Автор «Школы игры на арфе», 8 концертов для арфы с оркестром, множества камерно-инструментальных ансамблей, в том числе для арфы и флейты.

[7] Франц (Франсуа) Петрини (1774–1819) – композитор, педагог. Один из продолжателей известной в Германии династии арфистов. Сознательную часть жизни прожил во Франции, где написал большинство оркестровых и камерных сочинений. Дуэт первоначально задуман для двух арф. По просьбе издательства композитор сочинил версию для солирующего голоса (флейты или скрипки) и арфы.

[8] Альберт Франц Доплер (1821–1883) – австрийский флейтист, дирижер, композитор.

[9] Цезар Бресген (1913–1988) – австрийский композитор немецкого происхождения.

[10] Тору Такемитцу (1931–1995) – японский композитор, автор огромного количества камерных сочинений. Среди них особой популярностью на Западе пользуются произведения для флейты: концерты, сонаты, камерные ансамбли.

с оркестром.

1998 – Т. Смирнова. «Портреты» для флейты, арфы и виолончели.

Е. Фирсова. «Аромат отсутствия», ор. 88 на стихи О. Прокофьева для голоса (баса), флейты и арфы.

С. Зорюкова. Концерт-симфония для трех флейт, струнного оркестра, валторны, арфы, челесты, рояля и ударных.

2002 – Ж. Крас. Сюита для флейты и арфы (премьера в Москве).

Квинтет для флейты, альта, скрипки, виолончели и арфы.

Ж. Франсуа. «Пять детей пикколо» для флейты и арфы (премьера в Москве).

Список композиторов, использующих ансамблевые свойства флейты и арфы в XX веке, также можно расширить именами бразильца Э. Вила-Лобоса (Инструментальный квинтет для флейты, скрипки, альта, виолончели и арфы), шведа Г. де Фрумерса («Пасторальная сюита» для флейты, струнного оркестра и арфы), немцев Е. Шталя (Ноктюрн для флейты, скрипки, виолончели и арфы, ор. 66), К. Вюстхоффа (Ноктюрн для флейты, альта и арфы).

Нельзя не заметить, что очевидную немногочисленность интересующего нас ансамбля в XVIII–XIX столетиях щедро компенсирует XX век с его интенсивными экспериментами в области стиля, жанра, формы, техники композиции, инструментария и языковой культуры. Авторами некоторых произведений являются сами исполнители, внесшие существенный вклад в усовершенствование и развитие инструментов. Среди них назовем арфистов Я. Крумпхольца и Ф. Петрини, флейтиста А. Доплера.

Некоторые сочинения писались по заказу или же их создание было инспирировано высоким мастерством известных исполнителей. Хрестоматийным примером является Двойной концерт Моцарта, созданный по заказу флейтиста Герцога де Гино и его дочери – арфистки. По предложению ансамбля Pyramide (Австрия) Д. Смирнов сочинил вторую версию пьесы «Тени в свете» для флейты, гобоя, арфы и трио струнных. Двойной концерт Э. Денисова заказан к 100-летию издательства «Dullaudot»[11]. Непременными условиями заказа были использование такого же инструментального состава, что и в моцартовском сочинении, а также исполнение обоих концертов в одной программе.

Неудивительно, что процесс сочинения нередко напрямую зависел от семантики инструментов. В звучании флейты, одухотворенном необычайной поэтичностью и таинственностью, авторам несомненно слышалось дуновение ветра, легкая и плавная «льющесть». Арфа, вызывающая смену времен года, инструмент ангельских концертов, способна также издавать иные звуки – звуки тоски, печали, напряжения и страдания. В этом значении она ассоциируется с образом душевных мук и смерти (вспомним в этой связи фрагмент картины Босха «Сад земных наслаждений» с изображением человеческой фигуры, распятой на струнах арфы).

Неосуществленный замысел Концерта Т. Такемитцу возник под впечатлением скульптуры Миро «Луна и Солнце» (соответственно должны были называться обе части концерта – ассоциации с «лунным свечением» флейты и «солнечным сиянием» арфы неизбежны). Его же Трио «И я знал, что это был ветер» навеяно поэзией Эмили Дикинсон. В качестве названия композитор использовал строчку из ее стихотворения и пояснил, что «в основе сюжета… лежат уподобившиеся ветрам проявления души или бессознательного разума, чьи дуновения, словно ветер, незримо пронизывают человеческое сознание» [6]. Цикл «Времена года» Д. Смирнова стал его первым музыкальным обращением к творчеству Уильяма Блейка[12] – а именно, к книге «Поэтические наброски», которая начиналась следующими строками:

Весна, росой ресниц *блесни с небес*
Сквозь голубые окна утра, брось
Взгляд ангела на запад – остров наш
Всем хором прославляет твой приход...

Трио «Аромат отсутствия» Е. Фирсовой написано на текст одноименной книги поэта О. Прокофьева и посвящено его памяти. В ее стихотворных строках словно зашифрованы «звуковые портреты» избранных композитором тембров:

Я сотрусь как рисунок,
Как узел распутаюсь.
Слова разойдутся
По своим делам.
Взамен не то что ничего,
А ветер будет дуть слегка,
И звезда лучиться.
Жизни осталась куча минут,
Объемистых пухлых минут.
Однако *исход неминуем:*
Свечку задуют,
Страхом засудят,
Забвеньем обидят,
Страшнее – разбудят
И скажут:
«Ты не был –

[11] Из бесед Денисова с Шульгиным: «Немного странно получилось, что заказали именно такое сочинение. У меня иногда бывает так, что вот мне очень хочется написать что-то, и потом мне вдруг дают заказ на такое сочинение – какое-то чудо» [23, *412*].

[12] Д. Смирновым создано 14 произведений, связанных с творчеством английского поэта и художника.

Будь».

Некоторые произведения создавались как дань памяти предшественникам. Так, Канон памяти И. Стравинского сочинен Э. Денисовым[13] в год кончины великого мастера (1971), что нашло отражение в эмоциональном настрое музыки с доминированием скорбно-элегического характера, в преобладании «интонации-вздоха», в избранной форме канона, в символике трио с «прозрачностью и холодностью звучания двух тонких духовых линий… обрамленных легким фоном арфы-лиры» [21, *120*]. В явные противоречия с самим собой Денисов вступает относительно высказываний о своем двойном концерте для флейты и арфы с оркестром. Утверждавший, что «прямых аллюзий с концертом Моцарта нет», он, тем не менее, неоднократно признавался в безграничной любви к его музыке и, в частности, к двойному концерту: «Я очень люблю концерт Моцарта, и меня всегда удивляло, что после него никто не писал для такого состава» [2, *190*][14].

Трио «И я знал, что это был ветер» Т. Такемитцу напоминает о Сонате его кумира К. Дебюсси не только использованием такого же инструментального состава, но и прямым цитированием музыкального материала (темы альта из I части).

И все же основными связующими звеньями между произведениями, разделенными двухвековой дистанцией, являются *инструментальный состав и жанр*. В приведенной ниже схеме выделены основатели жанровых моделей (для ансамбля флейты и арфы) Концертной пьесы, Сонаты, Концерта,

Симфонии, а также их последователи.

Созданные в XX веке сочинения для флейты и арфы являются по существу носителями информации, которую в разное время запечатлевает тот или иной жанр. Жанр, таким образом, «помнит сам себя» [14, *104*] и, следовательно, его компоненты (включая состав исполнителей), как «специфические смысловые сокровища… оказываются материалом фиксации и запоминаются… и сами выступают как блоки и винтики механизма памяти» [там же].

Остановимся на жанре дуэтной Сонаты, занимающей немаловажное место в современной отечественной музыке, становясь для ряда композиторов средоточием заметных достижений в области индивидуальной стилистики, а также ареной реализации «чуткого инструментального диалога» [1, *221*]. Вспомним, что типичными чертами этого жанра в эпоху классицизма стали равноправие и концертность высказывания инструментов, камерность обстановки, рассчитанной на небольшой круг слушателей, преобладание лирической образной сферы, неопределенность количества частей, сложившиеся типы формообразования, развития и т. д. Так, Дуэт Ф. Петрини (1793) стилистически представляет классическую эру ее зрелости: первая часть (Allegro) написана в сонатной форме в духе Гайдна и Моцарта (в главной теме слышатся намеки на арию Керубино из «Свадьбы Фигаро»). Следующее за ней Rondo основано на чередовании жанрового рефрена с двумя контрастными эпизодами.

Концертная соната ор. 113, Es-dur Л. Шпора, созданная им в 1806 году, трехчастна: *Allegro brilliante – Adagio – Allegretto*. В музыке сонаты преобладают жизнерадостность и приподнятость общего тона, мелодическая щедрость, искрометное остроумие. Восхищает яркое, эффектное сонатное *Allegro* I части с типичной двойной экспозицией, пленительная кантилена — дуэт флейты и арфы во II части. Бравурен сверкающий финал, где используется блестящая пассажная техника и головокружительная инструментальная колоратура. «Концертность», объявленная автором в названии, оправдана за счет поистине презентабельного концертного диалога двух равноправных инструментов, развитой самостоятельной партии каждого из них, виртуозности, импровизационности в развитии.

Традиционно трактованной композитором флейте (в крайних частях цикла как легкий и искрящийся блеском инструмент, в медленной – пронизанный особой, светлой и проникновенной лирикой) вторит арфа, явно доминирующая в партитуре: ей поручаются сольные фрагменты – своего рода небольшие каденции. Кроме того, партия арфы необычайно сложна, виртуозна, фактурно усложнена. Образный мир ее «высказываний» до-

[13] Это сочинение – один из многочисленных в XX веке образцов «жанра мемориала» (термин М. Лобановой), олицетворяющего «память в культуре» [13, *159*].

[14] Последнее утверждение ошибочно: до Э. Денисова названный инструментальный состав повторили М. Меерович, В. Казенин, С. Слонимский.

пускает большой спектр состояний: от пафосной героики до утонченной лирики. В музыке Концертной сонаты Л. Шпора явно «прочитывается» идея трехчастного моцартовского Концерта, в котором оба инструмента ведут самостоятельное тематическое развитие, их развернутые яркие монологи органично перерастают в диалоги согласия и гармонии.

Традиции Л. Шпора в предложенной им трактовке инструментов были отчасти продолжены К. Дебюсси, Соната которого по первоначальному замыслу должна была войти в цикл из шести сонат – своего рода дань памяти и почитания его великих предшественников – Ф. Куперена и Ж. Рамо. Известно, что сольным тембрам в музыке Дебюсси принадлежит почетное место (вспомним чувственную флейту «Фавна», угрюмый тембр английского рожка в «Облаках», хоральные трезвучия трех труб из Мистерии «Мученичество Св. Себастьяна», грациозное соло кларнета из II части симфонических эскизов «Море»). В Сонате, которую Дебюсси находил «ужасно грустной» [9, *38*], композитор стремится к тембрально-семантическому воплощению различных эмоциональных состояний: флейта здесь воспринимается «как образ природы, альт – ее душевной мягкости, арфа – световой прозрачности» [10, *249*].

Проводя аналогии с последователями К. Дебюсси в XX веке, вспомним, что основным источником вдохновения, например, для японского композитора Т. Такемитцу был мир природы, олицетворенный именно в звучании флейты, которую он боготворил. Изумительно красиво ее соло в самом начале произведения «Я слышал сон воды», стимулом для создания которого послужила написанная аборигенами западной Австралии картина «Спящая вода». В уже упомянутом Трио «И я знал, что это был ветер» идея сна ассоциируется уже не с водой, а с движением воздуха. Интересна и показательна в связи с этими аллегориями сказка В. Линевой «Морские сады арф и флейт», где «флейтам для жизни не так уж много надо: немного светлого *воздуха*… зеленого *ветра* и синих цветов. Флейты можно трогать губами, и от этого растет сад *сладостных звуков*»; а на арфах «можно играть только плавниками… плавать между струнами – просто необыкновенное занятие!» [12].

Возвращаясь к Сонате Дебюсси, отметим, что в трехчастном цикле первая часть, «Пастораль», вызывает явные ассоциации с идиллическими мотивами французской живописи XVIII века, вторая, «Интерлюдия», необыкновенно поэтична и словно воссоздает атмосферу «Сирен» из его оркестровых «Ноктюрнов». Собственно же «сонатной» частью является финал, где разработка сведена к минимуму, а в репризе появляется реминисценция из первой части. Таким образом, он является смысловой вершиной и кульминацией всего цикла.

В отечественной музыке весьма показательными в претворении традиций и новаторства являются Сонаты Д. Смирнова и Э. Денисова. После премьеры Сонаты Д. Смирнова 6 октября 1975 года в Москве (исполнители А. Поплавский – флейта и В. Савина – арфа) А. Шнитке заметил: «Никто не пишет больше подобно этому, но, однако, Вы преуспели. В наше время… такая строгость стиля звучит немного старомодно» [18]. Лирическая одночастная композиция Д. Смирнова (истоки ее можно найти в одночастных конструкциях сонат Д. Скарлатти, а также романтиков) представляет собой попытку, по словам автора, «утвердить архитектонику величайшей сонатной формы в новых современных условиях»[15]. На самом деле здесь структурно выделены разделы сонатной формы: экспозиция (ц. 1–2) с изложением контрастных главной и побочной тем; разработка (ц. 3–5) с преимущественным развитием материала побочной темы и реприза (от ц. 6), где побочная тема транспонируется на полутон вверх, тем самым ее первые два звука es-d (в обратной последовательности) совпадают с началом главной темы в экспозиции. Таким образом, композитором соблюден основной тональный принцип сонатной формы (транспозиция побочной темы в «тонику», которой служит здесь тон d – скорее минор, чем мажор).

Композиция основывается на серийной технике, где предельно выразительная, с опорой на речевые интонации серия d–es–ges–e–f–b–g–a–as–h–des– с полностью излагается в главной теме (т. 1–16) и звучит в дальнейшем, как правило, в партии флейты, а у арфы дается в сокращенном виде. В побочной теме (ц. 2) серия звучит в обращении: d–cis–b–c–h–fis–a–g–as–f–es–e. В разработке ее отдельные сегменты своеобразными «волнами» следуют друг за другом, нарастая или убывая.

Сосредоточенный монолог в главной теме и пластичность, утонченность женственной побочной темы трактуются композитором как два разных, но дополняющих друг друга образа. По сути, им создан своеобразный «Портрет с женой», что доказывается постоянным «вкраплением» в тема-

[15] Из письма автору статьи.

тизм Сонаты монограмм d–s (Дмитрий Смирнов) и e–f (Елена Фирсова). Интонация d–es означает незримое присутствие их учителя и друга Э. Денисова, часто использовавшего свои музыкальные инициалы в собственном творчестве. А возникающие аллюзии с темой DSCH (партия арфы, т. 9–10) звучат как отклик на смерть Д. Шостаковича, последовавшей в год создания Сонаты.

Звуковой образ сонаты «выписан» преимущественно флейтовыми красками: она здесь и мужественна, и женственна одновременно. Арфа же создает лишь внешний фон. Ее партия тематически несамостоятельна: она либо вторит флейте, либо сопровождает ее традиционными арпеджио или аккордами. Главная тема, рождающаяся из звука d, носит явно «мужской характер»: она степенна, неторопliва, сдержанна. Флейта в низком и среднем регистре звучит необычайно тепло и проникновенно. В кульминации этого монолога любви и нежности настойчиво декламируется звук es – начало авторской монограммы в инверсии, а затем, перед экспонированием побочной темы – монограмма Е. Фирсовой как обращение к любимой жене. Побочная тема – портрет возлюбленной, нарисованный тонко, нежно, хрупко и возвышенно. Флейта здесь звучит в высоком регистре, ее партия ритмически прихотлива, словно создает некий изменчивый и неуловимый женский образ. Он напоминает о себе также в развернутой каденции, решенной в технике пуантилизма.

Большой интерес представляет трактовка главной и побочной тем в репризе. Поначалу возникает впечатление «зеркальности» формы за счет смены фактуры, темпа, регистра в изложении тем (напомним, что в экспозиции имитационное изложение главной темы сосредоточено в низком и среднем регистре в темпе Largo, гомофонный тип экспонирования побочной – в высоком регистре в темпе *Tranquillo*). В репризе каждая из них словно «переодевается в одежду своего спутника»: главная звучит в высоком регистре в темпе *Tranquillo*, побочная – в темпе *Largo*. На самом деле очевидный внешний контраст между темами в экспозиции сглаживается в заключительном разделе формы.

В Сонате Д. Смирнов активно пользуется новыми выразительными приемами игры на инструментах. К примеру, традиционная техника на флейте дополняется четвертитоновой игрой, *glissando*, *frullato*, *bisbigliando*, *slap*. В игре на арфе используется промежуточное положение педали, ударные эффекты (например, удар ладонью). Новые приемы использованы им исключительно для расширения выразительных возможностей инструментов, а также для полноты создания образных сфер.

«Как только я начинаю писать Сонату, у меня сразу получается плохая музыка. Все мои сонаты очень неудачны по музыке. Может, это происходит от моего недоверия к форме, а, может, само название дает мне неверную ориентацию» [15, *21*].

«Мне не надо, по видимому, относиться столь резко ко всем моим „Сонатам“ и другим сочинениям этого типа, а надо смотреть на эти работы как на „Музыку на случай“ – такого рода работ слишком много и у Моцарта» [там же, *74*].

Процитированные автокомментарии Э. Денисова – не более чем свидетельство предельно обостренного чувства самокритики. Практика, к счастью, показывает, что целый ряд сочинений нашел своих исполнителей. Они интересны по художественному замыслу, стилю, архитектонике.

Ансамблевое сочетание флейты и арфы, привлекающее композитора, побудило его к созданию в 1983 году Сонаты, которая стала своеобразной прелюдией к написанному спустя 12 лет двойному концерту[16]. Между этими двумя произведениями, разделенными значительной дистанцией, обнаруживаются некоторые моменты сходства. Оба сочинения посвящены блестящим музыкантам. Соната – сыну Дмитрию, первому исполнителю многих флейтовых сочинений композитора, Концерт – флейтисту А. Адорьяну и арфистке М. Нордман. Оба произведения, написанные в тональности D (одна из любимых Денисовым, символизирующая идею духовности и света), почти целиком выдержаны в динамике «piano» и «pianissimo».

Но есть и важные отличия. В Сонате динамический план и семантика обоих инструментов «работают» на воссоздание камерности, утонченности, прозрачности колорита барочной эпохи. Напротив, в Концерте, написанном после трагических событий в жизни композитора и несущем «тему катастрофы» [3, *88*], все развитие приводит к напряженной кульминации в заключительных тактах произведения, где «„Круг жизни“… прерывается обрушившейся трагедией и смертью» [2, *99*]. Таким образом, изначально трактуя оба солирующих

[16] Он был закончен 12 января 1995 года. Премьера состоялась 6 сентября 1996 года в рамках фестиваля в Безансоне с филармоническим оркестром под управлением Марека Яновского.

инструмента как «легкие и поэтичные», Э. Денисов интуитивно меняет их смысловую нагрузку в финале своего сочинения, обращая свет в тьму, жизнь – в смерть: «В последние мгновения звуки монограммы композитора у главных солистов – e–dis–d – подобны затухающим вспышкам пульса человеческой жизни» [3, *92*]. Образ Смерти, изначально заложенный в символике арфы, здесь «присваивает» себе и звучание флейты. Не является ли подобное осознание смыслового подтекста произведения продолжением позднего мандельштамовского мотива флейты, который сопровождается темой смерти как неизбежности разрушения целостности мира и крушения идеала:

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.
И еще набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный, жалкий век.

А в строках из стихотворения А. Ахматовой «Памяти Михаила Булгакова» явно возникают ассоциации со знаменитым флейтовым соло из «Орфея»:

Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне?

Индивидуальность и единство стиля обоих сочинений Денисова проявляются, в частности, в значительной роли интонации-монограммы, которая, вплетаясь в мотивы, сопряженные с полутоном, становится, наряду с ними, интонационной базой денисовского стиля в целом. Оба сочинения рождаются из звука «a» и разрешаются в «d» как доминанта в тонику. И в двухчастной сонате, и в трехчастном концерте (части идут без перерыва) в финалах возвращается материал первой части, что служит мощным фактором, объединяющим цикл.

Истоки двухчастности денисовской сонаты следует искать в антемах Г. Генделя, в клавирной музыке австрийца И. Альбрехтсбергера и итальянских композиторов XVIII столетия, сонатах В. Моцарта, Л. Бетховена. Их весьма показательными свойствами служила контрастность частей в тематическом, темповом и фактурном отношениях, а также огромная роль имитационной полифонии, используемой не только в процессе развития музыкального материала, но и в качестве важнейшего формообразующего средства. К примеру, И. Альбрехтсбергер часто называл свои двухчастные циклы для камерных ансамблей *Adagio* e *Fuga*, а в музыке итальянца Б. Марчелло сонаты открывались развернутой имитационно-полифонической частью, за которой обычно следовала часть с явно обнаруженной жанровой, танцевальной основой. Во второй четверти XVIII века, когда количество двухчастных сонат стало расти, одна из частей (как правило, первая) была выдержана в сонатной форме.

Драматургия Сонаты Э. Денисова выстраивается по принципу чередования структурно законченных и образно контрастных частей. Степень контрастности проявляется на разных уровнях: темповом, фактурном, ладотональном.

I часть	**II часть**
D-moll – D-dur	D-dur
Tranquillo	Allegro moderato
имитационно-полифоническая	гомофонная, с включением имитационных приемов изложения

Единый звуковысотный материал сочинения формируется из ключевых интонационных формул, которые объединяют материал обеих частей: а) обостренный хроматикой *мотив – аллюзия на инверсию темы «BACH»* (партия арфы, т. 1) и его обращение (партия флейты, т. 3); б) *нисходящий мотив у флейты* (т. 8); в) *тема EDS, а также ее вариант ESD*, которые завершают каждый из микроразделов циклической формы, что способствует ее замкнутости. Кроме того единство сонаты обеспечено интонационными связями главной темы второй и темы первой частей, включением материала из развивающего раздела первой части в разработку и коду второй.

Форма первой части выстраивается из нескольких традиционно для Денисова неравных по масштабу разделов, завершающихся тональным устоем d-D: экспозиция (т. 1–16), контрэкспозиция с элементами развития (т. 17–47), собственно развивающий раздел (т. 48–68) и реприза (от т. 69). Неторопливое и развернутое трехголосное изложение в экспозиции, его разрастание до четырех- и пятиголосия в контрэкспозиции, смена темпа, ритмическое «учащение» в развивающем разделе полностью исчерпывают себя в репризе.

Вторая часть написана в сонатной форме с чертами фантазии, где экспозиция составляет 28 тактов, разработка – 26, реприза разрастается до 38 тактов, а кода имеет внушительные, по сравнению с экспозицией и разработкой размеры – 22 такта. Фантазийный характер развертывания музыки выражен в явных признаках импровизационности музыкального высказывания, фактурно-фигура-

ционном типе тематизма, моноинтонационности – принципа, впрочем, распространяющегося на весь цикл и наследуемого от романтиков. Неожиданные сопоставления контрастирующих разделов, сочетающих гомофонный и имитационный типы изложения, «вторжение» материала предыдущей части в разработку и коду, по сути, выполняющую функцию второй репризы всего цикла, происходят без нарушения композиционной логики. Интонационно близкие главная и побочная партии (они экспонируются в тонико-доминантовом соотношении) отличаются, однако, типом изложения: в побочной явно преобладают имитационные приемы развития. Отсутствие побочной в репризе компенсируется разрастанием масштабов главной темы за счет ее имитационного развития. Кода ассимилирует весь материал сонаты с точки зрения тематизма, его фактурного оформления и утверждения основной тональности.

Свободное обращение с тематическим материалом на протяжении всего цикла, его моноинтонационная природа позволяют говорить о чертах рондальности Сонаты, которую можно представить в схеме:

Таким образом, обращение современных композиторов к ансамблевому сочетанию флейты и арфы находится, в русле возрождения неоклассических традиций. В то же время их сочинения отмечены интенсивными поисками в области языка, формы, жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
2. *Бараш Е.* Концерты Э. Денисова: Дис. … канд. искусствоведения. М., 2000.
3. *Бараш Е.* Тема катастрофы в поздних концертах Денисова // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996): Материалы науч. конф. М., 1999. Науч. труды МГК. Сб. 23.
4. *Гервер Л.* К проблеме «Миф и музыка» // Музыка и миф. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 118. М., 1992.
5. *Девятова О.* «Волшебная флейта» Моцарта и музыкальный театр Сергея Слонимского // Моцарт – XX век: Межвуз. сб. статей. Ростов н/Д, 1993.
6. *Джасте Т.* Мир Тору Такемитцу // http: // hypo.narid.ru
7. *Заруцкая И.* Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян: Дис. … канд. искусствоведения. М., 2000.
8. *Иванов В.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.
9. *Крейн Ю.* Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М., 1966.
10. *Кудряшов Ю.* Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985.
11. *Лаэдель О.* Из японской прозы Шэдиленэй. http: // laedel.chat.ru
12. *Линева В.* Волшебные сказки. http: // www.linkexchange.ru
13. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990.
14. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие. М., 2003.
15. Неизвестный Денисов (Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995). М., 1997.
16. Опыт словаря символов. http: // apress.ru
17. *Польская И.* Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков, 2001.
18. *Смирнов Д.* Комментарии к сочинениям // www.smirnov.fsworld.co.uk
19. Фестиваль «Московская осень»: 1988–1998. М., 1998.
20. *Фрид Г.* Музыка – общение – судьбы: О Московском молодежном музыкальном клубе. Статьи и очерки. М., 1987.
21. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993.
22. *Чуковская Л.* Дневник 50-х гг. // Памяти Анны Ахматовой. Стихи. Письма. Воспоминания. Париж, 1974.
23. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М., 1998.

Публикации

И. Ассур

ВОСПОМИНАНИЯ О С. А. ЖАРОВЕ

Сергей Алексеевич Жаров (1896–1985) одна из замечательных фигур русской эмиграции; его популярность в Европе и Америке была феноменальной. Выпускник Синодального училища, ученик А. К. Кастальского, Н М. Данилина, С. В. Смоленского, П. Г. Чеснокова, продолжатель традиций русской церковно-хоровой школы, выросший в практической деятельности в выдающегося регента, был создателем знаменитого Донского казачьего хора. Несмотря на то, что изданы воспоминания самого Жарова [2; 3; 6, *455–462*], а пишущие о хоре неоднократно обращались к его биографии[1], в опубликованных версиях много противоречивых и далеких от реальности фактов. То же можно сказать и об истории Донского казачьего хора п/у С. А. Жарова[2]. По версии Ю. Хечинова сводный хор был создан по приказу начальника дивизии из лучших певцов полковых хоров к празднику свт. Николая Чудотворца в 1921 г. и предназначался для богослужения [10, *43*]. В начале своей деятельности он базировался в лагере Чилингир, затем вместе с казаками попал на Лемнос, где С. А. Жаров выполнял обязанности регента в предоставленной казакам греческим духовенством церкви. После переезда в Софию, где хор пел в домовой церкви русского посольства, состоялся духовный концерт в соборе Александра Невского [10, *43*; 6, *528*]. Здесь его услышала выдающаяся русская балерина Т. П. Карсавина, оказавшая содействие в организации гастролей хора в Вене и Париже. Успех и известность хора были ошеломляющими. Донские казаки составляли основную массу певчих лишь в начале его деятельности; связь с Доном сохранялась благодаря имени, немногочисленным песням армейского репертуара и тому, что во всех его составах пели выходцы с Дона и их потомки[3].

Исполнительский стиль хора выпускник Синодального училища А. П. Смирнов характеризовал как «настоящую подлинную синодальную манеру» [6, *502*], а казакам-эмигрантам он напоминал пение Войскового хора: «Поразительная дисциплина звука, то мощное, стихийно захватывающее наслоение, то едва слышимое пиано – неожиданностью чередования поражало венцев <…> Казалось, что сидишь в Новочеркасске и слышишь пение дорогих станичников, доведенное до виртуозности» [7, *423*].

Предлагаемый читателям материал представляет собой обработанную для печати расшифровку аудиозаписи беседы музыковеда С. Г. Зверевой с Иваном Владимировичем Ассуром[4], бывшим певчим и солистом двух знаменитых казачьих хоров – Платовского[5] и Донского казачьего хора п/у С. А. Жарова. Беседа состоялась 12 сентября 1996 г. в один из приездов И. В. Ассура в Москву.

Иван Владимирович Ассур родился в 1929 г. в Германии (г. Обер-Шлезьен – ныне территория Польши), где с 1924 г. работал его отец. Мать – урожденная Нина Михайловна Делекторская – родилась в Нижнем Новгороде. Окончила Институт благородных девиц и Бестужевские курсы. Отец – Владимир Владимирович – родом из Рыбинска, учился в Петербургском университете. В 1940 г. был обвинен в шпионаже и умер в заклю-

---

[1] Например, упоминавшиеся книга Е. Клинского, статья Ю. Хечинова, воспоминания А. П. Смирнова [2; 10; 8, *467–510*, *510–531*].

[2] О хоре писали многочисленные эмигрантские периодические издания («Русская мысль», «Родимый край», «Атаманский вестник» и др.)

[3] В числе участников хора во время шестого трансконтинентального тура значится 15 казаков, выходцев из станиц и хуторов 1-го Донского и Донецкого округов Войска Донского.

[4] Расшифровка, подготовка к публикации, вступительная статья и комментарии Т. С. Рудиченко.

[5] Платовский хор – казачий хор им. атамана М. И. Платова, созданный в 1927 г. в Праге уроженцем ст-цы Цимлянской Войска Донского сотником Николаем Федоровичем Кострюковым – не уступал в популярности жаровскому [1, *279–280*].

в Астрахани. В 1944 г. В. И. Ассур попадает в Германию, а в 1950 – в Америку. С 1997 г. он живет в Латвии, где прошло его детство, и где с 10 лет он пел на клиросе церкви г. Резекне[6].

Воспоминания охватывают сравнительно поздний период деятельности хора (1956–1987). Они представляют интерес, прежде всего потому что, принадлежат профессиональному музыканту, певшему в знаменитом хоре 30 лет. Благодаря точным вопросам музыковеда, И. В. Ассур раскрывает в какой-то мере метод регентской работы С. А. Жарова. К сожалению, за пределами текста остается весьма интересная в этом живом свидетельстве деталь – показ певческой манеры участвовавших в хоре казаков. Рассказанные И. В. Ассуром многочисленные случаи из жизни придают полулегендарной и противоречивой фигуре человечность и неповторимую индивидуальность. Кроме того, рассказчиком впервые сделана сравнительная характеристика творческого направления двух соперничавших хоров – Н. Ф. Кострюкова и С. А. Жарова, а также обнародован факт об имевших место переговорах по вопросу их объединения.

Несмотря на то, что большую часть своей жизни Иван Владимирович прожил за границей, он сохранил прекрасную русскую речь. Готовя текст к публикации, мы стремились максимально бережно передать своеобразие стиля выражения мысли, индивидуальную манеру высказывания.

Редакция альманаха выражает сердечную благодарность И. В. Ассуру, ознакомившемуся с подготовленным материалом и давшему согласие на публикацию, а также С. Г. Зверевой, любезно предоставившей запись интервью и внесшей ряд исправлений в его текст и комментарии[7].

чении

Зв. – Иван Владимирович! Расскажите, пожалуйста, все, что вы знаете о Жарове… все то предание о нем, которое сохранилось в эмиграции.

А. – Предание о Жарове… Вы знаете, мне было лет шесть, и я помню, что мама и папа говорили о жаровском хоре (это, наверное, было в Польше, потому что я жил в Польше, Германии и Латвии): «Вот это такой замечательный хор, просто чудо какое-то». И я никогда не ожидал, что потом впоследствии попаду в этот хор, и еще солистом. В [19]56 году я попал в этот хор (раньше я его слышал и в Карнеги-Холл, и на пластинках) и когда меня Жаров проверял, я ему сказал: «Я не смогу такие сложные вещи петь». А Жаров меня прослушал и говорит: «Ну, принимаю Вас»; а я говорю: «А я смогу все это выучить?», а он мне отвечает: «Не боги горшки обжигают».

И на самом деле, все эти сложные вещи – и Чайковского «Воспоминания», которые аранжировал Шведов[8] (у меня там соло, на пластинках это я пою – мое первое соло на пластинке 1957 г.), и все вещи оказались совсем не трудные, если входишь в них, и если есть такой регент как Жаров, который занимался с нами очень и очень много. Например, до концертов каждый год у нас, по крайней мере, было две недели репетиций 6–7 часов каждый день, но было очень интересно. С ним было очень интересно работать, и я лично люблю, когда именно работают.

Что у Жарова иначе, чем у других регентов и бросилось это мне не только в глаза и в душу, когда я пел первый концерт на пароходе «Ile de Franse» (если мы пели по два концерта, то ездили первым классом). Я пел под многими регентами – Афонский[9], Рот[10], Ледковский[11], но Жаров – это что-то такое особенное. В чем особенность? В том, что Жаров гипнотизирует, вы как под гипнозом, и вы не можете уже без него. Вы будете делать все, что он хочет. И нужно всегда на него смотреть – и на глаза, и на рот, и на руки, и на брови, потому что

---

[6] Биографические сведения об И. В. Ассуре почерпнуты из его интервью, опубликованного в газете «Резекненские вести» от 17 марта 2005 г. (автор материала Т. Константинова).

[7] В настоящее время С. Г. Зверева готовит к выпуску новую серию книг «Русское церковно-певческое Зарубежье» (совместный проект Государственного института искусствознания и Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки). В этой серии хор С. А. Жарова будет представлен обширной подборкой материалов.

[8] Шведов Константин Николаевич (1886–1954)– композитор, работавший в хоре С. А. Жарова.

[9] Афонский Николай Петрович (1892–1971) – регент митрополичьего хора св. Александро-Невского собора в Париже (1925–1947), хора кафедрального Свято- Покровского собора в Нью-Йорке (с 1950) и мужского хора «Капелла» [4].

[10] Рот Георгий Николаевич (1913–1978) два года пел в хоре С. А. Жарова. Был регентом в Сербии, Италии и США.

[11] Речь идет о донском уроженце Ледковском Борисе Михайловиче (1894–1975). Б. М. Ледковский имел духовное (Новочеркасская духовная семинария) и музыкальное (Московская консерватория) образование. На основе хора Донских казаков имени атамана Каледина создал хор Черноморских казаков, с которым начал концертировать в 1938 г. С 1952 по 1975 год возглавлял хор кафедрального собора при Синоде Русской Православной Церкви Заграницей [5; 11].

все это что-то означает. Жаров никогда не махал руками (по совету Рахманинова), чтобы публика рук не видела. Интересно что у Жарова, не как у иных регентов академично – раз, два, три… – он творил на сцене, и каждый раз, каждый концерт, каждая вещь были исполнены иначе, чем в предыдущий (в зависимости от того, как он в данное время эту вещь чувствовал). Так что надо было видеть и чувствовать, что он хочет в данное время. Это отличие от других регентов, и я знаю, что других таких, которые творили бы на сцене – уже нет. Всегда у него были какие-то нюансы, всегда «творения» на сцене. Вот это и отличает его от Афонского, Ледковского, Спасского[12] и т. п.

Как мы знаем, он окончил Синодальное училище, так что он был специалистом по церковной музыке и работал с композиторами – Шведовым, Рахманиновым, которые давали ему какие-либо ценные указания.

Зв. – Сколько лет Вы пели у Жарова?

А. – Я переменно пел. То в Платовском хоре, то у Жарова, 30 лет, в общем.

Зв. – А когда он умер, в каком году?

А. – Умер? Я не помню точно; ну, где-то в [19]85 году[13].

Зв. – То есть, он уже был пожилым человеком?

А. – Ему было почти 90 лет.

Зв. – И он дирижировал до последнего?

А. – Не до последнего… Последний его концерт был где-то в [19]78–[19]79 году, но он уже был очень слаб и последние четыре года, если концерты не были очень важными, то дирижировал кто-то из наших.

Зв. – Вы познакомились в Америке. Как произошло знакомство? Кто вас познакомил?

А. – В то время я уже давал собственные концерты, и пел главные роли в некоторых операх. Русские эмигранты приглашали меня на всевозможные концерты – в пользу инвалидов гражданской войны, сирот… В ту пору мне покровительствовала Ксения Васильевна Деникина (супруга генерала). Как-то раз она пригласила меня выступить на вечере институток в Нью-Йорке – она была их представительницей. На этом вечере присутствовал Жаров. Он подошел ко мне с предложением поступить к нему в хор солистом. Я вначале стал отказываться, что для меня это будет слишком сложно. Он меня испробовал и принял в первый раз – в [19]56 году: у них было турне по Австралии, Японии, Новой Зеландии, и Жаров сказал, что кто-то не поедет. В последнюю минуту человек, который не хотел ехать, все же поехал, и я поступил тогда в Платовский хор, где регентом был Николай Федорович Кострюков. Так что у Жарова я пел с [19]57 года.

Зв. – А какая была Ваша первая программа у Жарова? Запомнилась ли первая репетиция?

А. – Сначала мне было страшно, и я думал: «Вот так, все эти хористы с ним поют, им уже по 50–60 лет, а мне только 26». Я был самым молодым. В общем, они меня приняли неплохо, но потом, когда были концерты, мне надо было много солировать, потому что я был молодой, успех был большой, всегда ко мне подходили молодые дамы за автографами, а те, значит, старики ревновали, конечно. Вот какой-то щенок здесь. Но, несмотря на это, мне нужно было петь за кого-то соло, даже если это был бас, или тенор заболел, немножко выше или ниже; кто будет петь? – Ассур будет петь. Я помню, один раз такое было: заболел я, ангина, не смог петь. Это был такой кошмар, все: «Как же так, вы что, гуляли?» Я говорю: «Я вообще не гуляю, так чтоб уж очень». Помню, и Жаров мне что-то недовольное говорил. Привыкли, что если кто-то заболел, то я заменяю, а тут такое…

Зв. – Итак Вы были солистом, а кто еще?

А. – Да, был такой Бажанов – бас, который пел замечательно все соло духовной музыки. Помню первую вещь, которую мне дал Жаров, именно духовную – «Херувимскую», не помню кого – или Кастальского, или кого-то еще, – и в программе стояло мое имя, а на концерте всегда ее пел Бажанов. Конечно, мне было обидно и больно. Но теперь я вижу, что он пел именно по-церковному.

Зв. – Как имя его было и откуда он родом?

А. – Михаил, я не помню, откуда он родом, но интересно, что когда его услыхал Шаляпин, он сказал: «Вот этот поет лучше, чем я, духовные вещи». Михаил Бажанов – у него был бархатный бас. Были еще Левченко, Березов[14], который еще жив и пел

[12] Речь идет о регенте Петре Васильевиче Спасском (1896–1968), уроженце Дона (хут. Караичев, ст-цы Гундоровской), который 1949 по 1968 г. служил регентом митрополичьего хора в св. Александро-Невском соборе в Париже [9].

[13] С. А. Жаров умер на 89 году жизни в Лейквуде штат Нью-Джерси в октябре 1985 г. [6, *529*].

[14] Фамилии Березова и Левченко имеются в перечне солистов хора, приведенных в программе концерта 31 марта 1950 г. в Royal Albert Hall и парижской 1958 г., хранящихся в фондах Ростовского областного музея краеведения (РОМК. Фонды. [1] 13519/4; 131519/3).

[15] В этом месте записи звучит пение: И. В. Ассур имитирует звучание голоса казака Березова и запевает строевую казачью песню «Слава Платову герою».

казачьи вещи, потому что сам был казак[15]. Пел Белецкий[16] (с Николаем Геддой и Борисом Христовым они напели для записи на пластинку «Бориса Годунова»). Белецкий – тенор – пел Шуйского и юродивого. И, интересно, ему цыганка нагадала, что он умрет в 50 лет, – и на самом деле умер в 50 лет.

Зв. – А сам Жаров, какой был человек?

А. – На сцене он был тиран. Он был маленького роста, на сцене гипнотизировал всех и был царь и бог. А в личной жизни он был очень, очень неуверен в себе. Ни на одном языке кроме русского он не говорил, и даже в ресторан, всегда брал с собой людей высокого роста. У него был очень большой комплекс неполноценности из-за маленького роста. Был такой случай. Он мне говорит: «Иван Владимирович, Вы можете пойти в лавку? Я хочу угрей». Я пошел, купил. «Что Вы мне змей даете?» – угри мелкие были на змей похожи. В Швейцарии там сыр такой особенный. Он меня спрашивает: «Вы же знаете здесь особенный сыр швейцарский? Купите мне, и побольше…» Едем в поезде: «Иван Владимирович, ну вот Вы мне дали сыр. Ну, зачем это было нужно? Теперь моя форма и мои вещи, все провоняло…»

Помню в Марселе… Я был немного хулиган (и теперь такой же) и ему что-то не понравилось на концерте. Он подошел ко мне и как бы исповедует, а публика ждет. Он [стоит] сзади меня (а когда он волнуется, то кашляет) и говорит: «Я не могу так управлять хором – или вы уйдете, или я уйду со сцены». А я говорю: «Знаете что – пошли вместе».

А один раз так было дело: «Вы сейчас же уйдете отсюда, и встанете сзади (в виде наказания); я [больше] не могу дирижировать, когда вижу вас». Во время концерта я, вместо того, чтобы пойти и стать сзади, я перед хором, перед всеми промаршировал и ушел за кулисы. Публика мне аплодировала, а он не знает, что делать.

Зв. – Что Вы такое сделали?

А. – Я не помню, что еще я сделал. Он из-за пустяков придирался: «Вы думаете, что такой у Вас красивый голос из-за этого думаете, я Вас взял? Мне таких голосов не надо».

Зв. – Но его любили?

А. – С ним было очень интересно работать. Он любил людей, которые выделялись голосом, но никогда никого не хвалил. Только раз мне сказал, что еще никто у него не пел так «Стеньку Разина», и Вы будете теперь на каждой пластинке. Но он всегда должен быть главным на сцене. Я помню в Берлине, мы там пели в спорт-холле, там обычно в свое время говорил речи Гитлер. Там около 12 тысяч зрителей, слушателей. Мы обыкновенно там пели концертов семь подряд. Я там пел «Двенадцать разбойников», да и замечательно, молодой еще тогда был – лет 30. Громадный зал – мы пели без всяких микрофонов, без всего. Я слышу свой голос: он обратно идет, он всюду, все заполняет, и после этого – овации, овации. Жаров всегда кланялся один. Солист не имел права кланяться. Так вот, в зале – овация – он выходит, кланяется – овация смолкает. Он уходит – овация с новой силой. Тогда он говорит: «Я знаю, вы подкупили публику, но этот номер вам больше не пройдет». И больше я этого соло с ним не пел никогда. Но до этого все же удалось напеть мне «Двенадцать разбойников» на пластинку.

Зв. – Ну, в общем, он работал под публику?

А. – На сцене всегда должен быть подиум, где стоит дирижер. В знак особого почета в Вене ставился ему подиум, на котором дирижировал сам Бетховен. И как-то его не было, и он бегал по сцене как сумасшедший и тыкал всех хористов камертоном. Однажды, когда забыли поставить подиум, он так бегал по сцене, что упал в оркестр. Вылез оттуда, выкарабкался, встал и улыбается – а публика ему аплодирует. С тех пор он не выходил на сцену, если не было подиума. Никого не бил, не ругался, но мог так поддеть, что человек себя чувствовал ничтожеством. На одной репетиции в Париже, весь хор там был, он говорит: «Вы знаете что, вы мне абсолютно не нужны. Вы навоз, на котором я расту. Лучше уходите. Я пойду под мостами наберу себе лучший хор».

Жаров любил немножко выпить, и ему много не надо было. А у нас были алкоголики, которые после концерта «давали жизни», а утром все синие ходят, шатаются. Я помню, один такой у нас был Луговской, солист, между прочим, Одесской оперы, замечательный бас-баритон, так вот на сцене мы его часто поддерживали, иначе он бы упал прямо тут же. А в зале был доктор один, так вот доктор подбежал за кулисы и говорит: «Он же больной, что с ним такое? Его же нужно отправить в больницу». А мы говорим: «Да ничего, это нормальное его состояние». Но человек этот, солист, жил еще очень долго; мог выпить целую бутылку виски, причем, не глотал, а вливал прямо в горло. Доктор уже давно умер, а тот еще жив. Видно заспиртован.

Зв. – А когда Жаров выпивал, что было?

[16] В перечне солистов значится Белостоцкий.

А. – Ну конечно, он не выпивал до концерта, ну только после, вечером если выпьет – и то в меру. А один раз был интересный случай; мы поем концерт в Германии, в Вюрцбурге. Танцоры за кулисами слушают радио, а там сообщили, что только что убили президента Кеннеди. Мы об этом прямо со сцены объявили публике. Немцы его очень уважали и любили. В публике сначала воцарилась тишина, а потом – охи, вздохи. Все встали, минута молчания. После этого Жаров пошел домой, в отель, а ночью вдруг – крики какие-то в его комнате, что-то там бьется, что-то разбивается и Жаров кричит: «Помогите, помогите». Люди со страхом вошли к нему в комнату – лежит Жаров на полу, в луже крови, задыхается, хрипит и выдавливает: «Меня хотели убить» (как Кеннеди). Полицию вызвали и так далее. Сам лежит, стонет, нос разбит, в комнате все раскинуто, ноты на полу, кровь всюду – бедлам такой. А это – на пятом этаже: «А как же они вошли?!», «Да в окно, – говорит, – влезли». «А как же они – ни лестницы, ничего?» Оказывается, что Жаров сидит в комнате один, выпивает, забыл уже, сколько выпил, подошел к умывальнику, споткнулся и разбил себе нос об умывальник, и кровь хлынула. И он решил эту ситуацию использовать, превратить в трагикомедию, дескать, и на него было покушение, как на Кеннеди. Не мог же он сказать правду (какой был бы стыд и позор. Но номер этот не прошел, мы же его штучки знаем.

Обыкновенно, он выстраивал перед концертом весь хор, обходил, чтобы все пуговицы были, сапоги начищены: «А вы, – говорит, – что, вы на кого похожи, – говорит, – „свадьбу новую справляете“?» Так вот, после этого случая он не мог концертов восемь дирижировать, потому что у него нос был опухший, синий. Ему наложили повязку на нос: он смирненький стал, не ругал никого после этого, пока нос не зажил. Зажил нос, и опять стал свои штучки выделывать.

Зв. – Люди часто от него уходили?

А. – Очень многие уходили, не выдерживали. Уходили в Платовский хор, потом он их звал обратно. Там были очень знаменитые в свое время певцы, которые пели раньше в операх в Париже и с Шаляпиным. Дубровский, Юренев[17], они не смогли выдержать такого унижения, их честолюбие было очень задето. Ушли в Платовский хор, где над ними не издевались, а ценили. С очень теплым чувством вспоминаю Андрея Григорьева, протодьякона еще с царского времени. Он был с квартетом на гастролях в Америке, как раз грянула революция, и он остался. У него был удивительный голос. Я такого голоса в жизни еще не встречал. Замечательной души был человек. Меня он очень любил. Как Жаров ни старался, но переманить его к себе не смог. Так до конца он был верен Николаю Федоровичу и Платовскому хору (я лично переходил несколько раз).

Зв. – Платовский хор был в то время конкурентом?

А. – Ну, в общем, я бы не сказал, потому что Николай Федорович о Жарове очень высокого мнения был. Кострюков был очень видный и интересный мужчина высокого роста. В свое время очень много дамских сердец покорил. Жаров из-за его комплекса неполноценности близких отношений с женщинами боялся (мы его звали Жарик). В то же самое время его рост спас ему жизнь. Да и вообще, благодаря его росту на фоне казаков-великанов он имел громадный успех у публики. Я лично думаю, что в Синодальном училище товарищи над ним часто издевались, и этот комплекс остался у него на всю жизнь.

А Жаров к Кострюкову – все ревновал: «Вот, – говорит, – он все крадет у меня». Когда я после Платовского хора опять поступил к Жарову: «Это что, – говорит, – Николай Федорович подослал шпионить за мной? Шпионить хотите – этот номер, – говорит, – не пройдет, еще не такие пробовали».

Зв. – Они управляли двумя ведущими казачьими хорами?

А. – Платовский хор, он был даже в Китае, в Индии, Японии, Египте, не говоря уже о Северной и Южной Америке. Очень много до войны выступал в Европе. У Кострюкова не было музыкального образования, всегда ему хор подготовлял кто-нибудь из музыкантов (из хора). Но на концертах дирижировал он сам, размахивая руками и кулаками[18]. Во время концертов он любил употреблять мат. Но когда он таким образом нас ругал, то мы радовались и говорили: «Так легко становится сразу на душе». А у Жарова такие были тонкие намеки, что он мог унизить без всякой ругани.

Зв. – А вот экономически на чем эти хоры держались? Кто их финансировал?

А. – Концертами. Во-первых, у них были лучшие

[17] Юренев значится среди солистов парижского концерта 5.01.1958 г. (РОМК. Фонды. [1] 131519/3).

[18] Н. Ф. Кострюков в эмиграции учился в Институте горных инженеров в Праге. Специального музыкального образования не имел и был музыкально одаренным любителем и знатоком казачьей песни [1, *280*].

[19] Импресарио С. А. Жарова в Америке был знаменитый С. Юрок (S. Hurok).

импресарио. У Жарова был до конца импресарио[19], у Кострюкова – нет, так что потом Кострюков сам организовывал все эти концерты, писал письма, был человек очень умный, бизнесмен. Я думаю, что если бы была Россия, то он был бы большим полководцем, потому что именно он вел всю стратегию, знал все, где мы будем петь, где будем ночевать, сколько ехать, по какой дороге и т. д. и т. п. Его мы звали «Владыко». А Жаров в этом отношении, ну ничего не знал, ну простофиля был абсолютный. Сам он ничего не знал и подписывал контракты, на которых зарабатывали импресарио и менеджеры колоссальные деньги. Залы всегда были полны, все билеты были распроданы далеко вперед – не достать. Но, я лично считаю, что Жарову только лишь бы выступить на сцене, а деньги – это не важно было ему, потому что, как я сейчас смотрю, получали мы как обыкновенные американские рабочие, а могли бы во много раз больше. Потому что последние наши концерты – памяти Сергея Алексеевича – (Жарова уже не было) подписывал контракт Николай Гедда, тогда нам платили как следует и мы были в самых лучших отелях, так что это было возможно. А при Жарове отели были такие, что мы часто уходили на частные, чтобы немножечко сэкономить.

Зв. – Как вам платили?

А. – Раз в неделю, независимо [от того], сколько концертов.

Зв. – И у вас была ставка?

А. – Да, была ставка. Но мне было ужасно обидно, что у Жарова была ставка абсолютно для всех одинаковая, и хористов, и солистов. А в Платовском хоре я получал высшую ставку, там по ценности певцов.

Зв. – А сколько примерно ставка в хоре Жарова была?

А. – Смотря какой год. Все зависело от года, потому что инфляция. Вот вначале, когда я поступил (1956) – Кострюков платил долларов 80–100 в неделю (плюс отель). А у Жарова – я не помню уже сколько. А при Н. Гедде получали больше. Это был уже 1986 г., платили 840 долларов в неделю с оплаченным отелем.

Зв. – Ну вы жили только на это, или у вас была еще какая-нибудь работа?

А. – Да, я был профессионал певец, кроме того, особенно летом, когда мы обыкновенно не поем, я начал работать на строительстве – строил дома. У меня есть даже диплом строителя. Впоследствии я построил храм в память Новомучеников и Исповедников Российских. В память моего отца, замученного большевиками.

Зв. – То есть целое лето вы в отпуске?

А. – Не всегда, не всегда. Я помню один год, в который мы пели в Европе, в Америке и три месяца в Японии, так что мы пели 11 месяцев. А в Японии мы пели летом. Там душно, сыро, влажно, потому что там же океан всюду. Но, обыкновенно, летом мы свободны были.

Зв. – Примерно, сколько концертов давали в месяц?

А. – Николай Гедда удивлялся: как мы в день поем по концерту? Иногда, по воскресеньям у нас было по два концерта, очень утомительно. Гедда говорил: «Как Вы можете выдержать? И соло надо петь и тутти». Привыкаешь – ничего. Если знать, как петь, а я же учился всему этому. У меня были учителя итальянцы и русские. У меня даже был учитель который учил самого Беньямино Джильи – Энрико Розатти (Enrico Rozatti). Ему было уже лет 90[20].

Вы вот спрашивали: какая разница между Платовским хором и хором Жарова. Во-первых, я бы сказал, что Жаровский хор более тонкий, рафинированный, – а Платовский – более такой казачий. Но в этом хоре было очень много певцов с хорошими голосами, потому что там, как я уже говорил, больше платили, у него были те, кто чувствовал, что стоит больше.

Николай Федорович Кострюков – регент Платовского хора – был очень высокого мнения о Жарове, что нельзя было сказать о С. А., и о том, как он отзывался о Платовском хоре, потому что у него была ревность, честолюбие, а у Кострюкова такого не было, он был очень объективный, здравомыслящий человек. Интересно, однажды мы где-то остановились (я не помню, в каком это было штате), и случайно эти два хора оказались в одном отеле. И решили Жаров и Кострюков, что, может быть, объединить два хора, с таким условием, что Николай Федорович будет вести дела, так как он очень умный бизнесмен, а Жаров ничего не смыслит, только в музыке, в своем амплуа. Все шло замечательно, почти договорились, чтобы объединить хоры, что Жаров управляет хором, а Кострюков ведет дела, это было бы замечательно. Николай Федорович и говорит: «Знаете что, Сергей Алексеевич, Вы дадите мне хоть раз в неделю управлять хором?», Жаров закричал: «Ни в коем случае! Это я

[20] В Германии И. В. Ассур брал уроки у Максимилиана Серра (певшего когда-то в Ла Скала), в Америке – у Энрике Розатти.

буду управлять и больше никто! Все кончено, я ухожу!» Вот из-за этой амбиции ничего и не вышло.

Как-то раз я спросил: «Ну вот, вы уже в возрасте (ему было уже за 60), Вас не будет, как же хор?» – «Я умру, и хор умрет!»

Зв. – А что случилось с хором, когда он ушел?

А. – Последний концерт, как я уже говорил, был в [19]78–79 годах, потом собирали хор из Европы и Америки, даже там были иностранцы из Франции, из Голландии, по-русски не говорили. Импресарио думал восстановить. Но Жаров уже больше не поехал. В [19]87 году хор абсолютно перестал существовать. А теперешний хор – под управлением Георгия Маргитича (это ученик Жарова). У него и раньше был литургический хор, ему, наверное, лет 45. Никогда он у нас не пел, но Жаров ему передал хор, чтобы он нес знамя Донского хора, что и записано в документах; так хотел сам Жаров. Но вышла осечка, что-то Маргитич добавил или какую-то нотку снял, Жаров это заметил и сказал, что все, нет.

Через несколько лет после смерти Жарова, Ваня Хлипка, который поступил в хор 18 летним (мне уже было 40) и который родился уже в Германии (русский язык знает очень плохо), объявил себя учеником Жарова. Создал хор из профессиональных певцов из Украины и России, под названием «Солисты Донского хора под управлением ученика Сергея Жарова». Я с ними пел месяц. Используя имя Жарова, он стал очень богатым человеком.

Зв. – Иван Владимирович, а говорят, что многие певцы теряли голос у Жарова, кровь горлом шла, потому что Жаров любил, чтобы звук был сочным…

А. – Вы знайте, что это, частично, правда, особенно с тенорами. Об этом говорили многие люди, еще до того как я поступил в хор. Но так как у меня диапазон был две октавы, я заменял часто солистов – бас, тенор, соло немножко ниже, выше, но благодаря тому, что мы пели, вот вы, наверное слыхали, в какой высокой тесситуре поют тенора, почти уже фальцетом; и для того, чтобы был больший эффект, особенно он поднимал тон, когда мы выступали в больших городах, таких как Лондон; давал тон камертоном и не знал, какой он дает. Все это от волнения. Вот, помню, на одном важном концерте он мне дал такой тон, что сам испугался и машет мне, чтобы я прекратил свое соло, я ему подмигиваю, ничего, вытяну. А то бы ему пришлось во время пения останавливать хор и давать тон заново. Например, Кострюков давал тон дудочкой, а Жаров камертоном и произвольно. Потом он уже не мог этого делать и говорил: «Ну, возьмите, возьмите за меня». Но при мне не было ни потери крови, ничего такого. Может быть, я думаю, это преувеличение.

Зв. – На записях слышно, что Жаров любил эффектные контрасты форте и пиано.

А.– У него было и форте и пиано, он мог на этом играть. Иногда он творил на сцене и предупреждал: публика знает, что в этом месте мы будем петь форте, а мы возьмем и их обманем, и в этом месте споем пиано.

Зв. – Форте очень иногда крикливое.

А. – Да, бывало такое, и я считаю это потому, что тон очень высокий, а это единственный хор, который поет более чем в трех октавах, кроме конечно, смешанного, который поет в таком диапазоне.

Зв. – А сколько человек примерно было в хоре?

А. – До войны – человек 35[21], а в мое время – 25–26 всего.

Зв. – А какие были партии?

А. – Октава, второй бас, первый бас, баритон, второй тенор, первый тенор, фальцетисты. Иногда баритоны тоже делились и вот эти самые октависты, которых добыть очень трудно

Зв. – Сколько октавистов было?

А. – Двое, трое октавистов. Брали все, кто мог.

Зв. – Были какие-то знаменитые октавы, которых пытались получить хоры в эмиграции?

А. – Да, конечно, при мне, в Платовском хоре был Нил Рева. В Жаровском – Шандровский, и, конечно, Павел Михалик. В свое время он был у Платова. У Жарова он был до самого конца. Я ему говорил: «Ты имей в виду, если будешь петь в хоре, потеряешь октаву». Я не знаю, кто у него был раньше, до меня, а потом еще было человека два, но самый известный был этот Павел Михалик. (Из фальцетистов непревзойденным был Василий Васильевич Болотин. На пластинках Вы его всегда услышите, скажем, в «Однозвучно [звенит колокольчик]»).

Зв. – Это не он ли читает ектенью на одной из пластинок звероподобным таким рыком?

А. – Вот это он и был. У него было одно: он уже

---

[21] Состав хора Жарова – 36 человек – соответствовал численности донского Войскового хора (штаты войсковых певческих и музыкантских хоров по Положению 1872 г.). В РОМК хранится программа шестого трансконтинентального тура (РОМК. Фонды. [1] 131519/4), в которой перечислен персональный состав хора с указанием места рождения.

родился в Америке, был на корейской войне, был контужен, так что с ним было опасно, особенно когда он был пьян – к нему не подходи. А когда он не пил, был даже симпатичный, хороший, всегда с Жаровым ходил, так как был высокого роста, своего рода телохранитель.

Зв. – А как Жаров репетировал? Долгие репетиции были?

А. – Ну, в общем, он проигрывал все на рояле, умел это хорошо, у всех были ноты, и он говорил – давайте вы, потом вы, потом квартет и т. д. «Ну, что вы сделали, а эта нота какая, как не стыдно... Подумаешь – певцы». Прочищал даже меня: «Вот как Вы поете „Эй, ухнем“?» – обыкновенно там малая терция, а у него там полтона для гармонии в партии, а я думаю: что такое... Так что меня он мучил минут пять, пока я понял.

Зв. – Партии проверял?

А. – Да, квартет – а ну, спойте вы, вы, вы и т. д. Интересно то, что в первые годы у него всегда был козел отпущения кто-то, всегда, и он ездил на таком долгое время. Особенно, если он новичок и с хорошим голосом. В первые годы даже и я попал. Но последние годы он ко мне не придирался, был со мною вежлив, я даже удивлялся, все улыбается, все хорошо. А вот раз «нашла коса на камень». Долгое время в хоре пел очень талантливый во всех отношениях солист-баритон князь Георгий Кейкуатов. Жаров над ним начал издеваться. Как раз в это время приехал в Германию сын князя, здоровый детина, капитан отборных частей Американской армии «Зеленые береты». Сын предупредил Жарова, чтобы он отца более не унижал, но Жаров его не послушал. Тогда сын в полной военной форме пришел после концерта в ресторан, где Жаров ужинал после концерта, взял его одной рукой «за грудки» и поднял на воздух. Сергей Алексеевич дрыгает в воздухе ногами и вопит. Это при всей немецкой публике. Ну, конечно, князю пришлось перейти к Кострюкову. У меня имеется замечательный шарж, нарисованный князем – Жаров дирижирует, а на полу тень Наполеона. В журнале «Отчизна» за [19]91 год была статья обо мне, и там этот шарж.

Зв. – У него были любимые композиторы или произведения?

А. –Я думаю, что были. Например, я у него спрашиваю: «Нужно же обновить репертуар», а он: «Ну что вы мне предложите Иван Владимирович?» – «Мы не поем „Кукушечку“». Он здесь же в поезде сделал аранжировку[22], и мы начали петь. Я не знаю, любимые композиторы… Ну, Чайковский, или то, что делал Шведов, Глинку мы пели «Жизнь за царя». Я не думаю, чтобы у него был какой-то особенно любимый композитор, потому что мы пели все – и Архангельского, и Кастальского, и Бортнянского, и Гречанинова, и Римского-Корсакова.

Зв. – В хоре было два направления: духовное и народное?

А. – Три отделения: первое – духовное, второе – большая вещь, вот скажем «Ярмарка» Шведова, или «справка»[23] о Чайковском – то, что исполнялось симфоническим оркестром пел хор, – очень эффектная вещь. Четыре вещи, в каждой я пел соло. Потом «Жизнь за царя» – это тоже Шведов делал для мужского хора; «справка» о Донском казачьем хоре, его история: мировая война, революция, гражданская война, «вечная память» и концертная деятельность хора. Очень интересное произведение Шведова. Потом казачьи военные, светские песни и танцы; третье отделение, где они звучали , кончалось бесконечными бисами. В самом конце исполняли гимн Бортнянского «Коль славен [наш Господь в Сионе]» (очень любят немцы, даже сами поют в кирхах).

Платовский хор, он интересен тем, что у него танцоров семь выступало, а у Жарова только два. В Платовском хоре мы меняли рубашки – белые, синие, красные. У Жарова – как была форма – черная гимнастерка и синие шаровары с красными лампасами. А у Кострюкова фуражки были, нужно было подпудриться, и подмазаться, чтобы со сцены лучше выглядеть. У Жарова этого не было, были папахи – иногда носили, только, если мы выступали на телевидении, в фильмах. Нельзя было даже в очках выступать, а потом, благодаря мне, разрешили. Я ему сказал, что не вижу всех его тонкостей дирижирования (ужимки и прыжки). Все это я видел, но мне хотелось видеть девочек в публике получше.

Зв. – Духовную музыку пели особым звуком?

А. – Ну, конечно, иной звук, иной тембр, в зависимости от того, какая вещь. Вы же не можете петь народные как церковные. Казачий [звук] – более грубый, и солисты совсем иные, Березов, как я говорил, а церковные хорошо исполнял Бажанов. Чайковского вы же не можете [петь] открытыми голосами, как частушки самарские или какие-нибудь вещи бабьими голосами.

Зв. – А когда вы пели из литургии, из евхаристического канона, то возгласы священника подавал

[22] В записи напевает произведение.

[23] И. В. Ассур справкой называет попурри.

кто-нибудь?

А. – На записи это есть, а на концерте, конечно, этого не было. Ектеньи конечно были Гречанинова и т. д. Возгласы были только на записи. Мы напели специальные пластинки, которые финансировал князь Друцкой. Это специально для людей, которые живут далеко от храма. На записи возгласы давали священник и дьякон.

Зв. – К какой церкви принадлежал Жаров?

А. – Я лично думаю, что Жаров не принадлежал ни к какой, он всегда был склонен к американской митрополии. Он не отличался набожностью и религиозностью. Я у него, помню, спросил: «Вы в Бога-то верите?», потому что иногда даже, казалось, как он себя вел в воскресенье. Утром в Берлине хочу пойти в церковь – нет, он устраивает репетицию. Так вот: «А в Бога-то верите?», а он говорит: «Ну, этим попам не очень верю».

Зв. – А Кострюков?

А. – Кострюков тоже был не очень набожным, но ходил в церковь, делал свое дело. У него в хоре почти что монахи были. Но чтобы в хоре речь была о вере, о евангелии, такого не было. Но атеистами они не были.

Зв. – Хор Жарова пел в церкви?

А. – Иногда мы пели в церкви, но мало. Где-то открывался женский монастырь, и нас специально пригласили петь литургию. А так – нет. Но если мы где-то останавливались, то хористы сами по желанию ходили петь за богослужением.

Зв. – А вот с Геддой, что за история? Как они нашли друг друга?

А. – Не очень это долгая история. У Гедды отец (приемный, Устинов) в первые годы пел у Жарова, потом был регентом в Лейпциге в храме памяти 1812 года. Гедде было 6 лет, когда он впервые услышал хор. Ему очень понравилось, и он всю жизнь мечтал петь с этим хором. И всегда, когда у нас были концерты, и если он был в этом городе, шел на наши концерты и всегда был в таком восторге. Но при Жарове ему петь не удалось; у него вечно были записи, оперы. А после, когда Жаров умер, Гедда решил в его память петь в этом хоре 40 концертов. Пел только соло. У меня есть запись на видео, и я бы мог вам его продемонстрировать, как мы пели в Баден-Бадене с Геддой, очень интересно.

Зв. – А что Вы слышали о биографии Жарова?

А. – Сергей Алексеевич Жаров родился в 1895 году в маленьком уездном городе Костромской губернии – Макарьеве. Этого он никогда не говорил. В крайнем случае, он говорил, что родился в Костроме. Ну, Кострома же на Волге, а Дон – это не очень-то и близко, ну, в общем, на Западе не знают, где Дон, где Кострома, это еще сходило ему с рук. Когда ему было 7 лет (он сирота), какой-то губернский начальник, благодаря своим связям, Жарова отправил в Синодальное училище. Туда принимали мальчиков-сирот, кому деться некуда, так что он туда поступил. В 1917 году он окончил училище, как раз была революция, и, как мы знаем, гражданская война. Он уже был регентом и поехал обратно в свой Макарьев и год еще был регентом в соборе. Его насильно взяли в Красную армию. Как мы знаем, Белая армия была добровольческая, а в Красную при Троцком брали насильно. Конечно, этого нет в его биографии, но это так на самом деле, то, что я знаю из верных источников. Его отправили на фронт. Долго он там не был и попал в плен к казакам донским. Большинство комиссаров казаки рубили, и его хотели, но кто-то сказал: «Ну, чего пацана трогаешь, это же мальчишка». Жаров же был маленького роста, и таким образом сохранил себе жизнь, и его взяли в эту казачью дивизию, к тем, кто его взял в плен. Там он был пулеметчиком, и говорят, что неплохим. Иногда Жаров так говорил: «Ну что вы мне говорите, а вы знаете, я аэроплан сбил». Кроме того, в гражданскую войну он организовал хор из казаков, это было в году не знаю точно в 1919 или что-то в этом роде. Потом после крушения белого движения, они были эвакуированы при Врангеле. Попали на остров Лемнос. Есть было почти что нечего, голодали, болели тифом и многие умирали. Там у Жарова тоже был хор, и пели они в церкви, потому что всегда, где бы ни были русские в эмиграции, всегда первым делом они организуют храм. Все это описано, я дал материал родственникам и в музей им. Глинки. Потом весь этот казачий хор попал в Софию. Пели они в знаменитом соборе Александра Невского, а также в церкви русского посольства. Там было голодно, и они вынуждены были еще где-то работать. Тогда они решили поехать во Францию, там была возможность работать на автомобильных заводах Рено. Поехали через Вену. Каким-то образом австрийцы узнали, что хор какой-то, а они были в иноземных «мундирах» – кто в сапогах, кто в онучах, и какой-то человек и говорит: «Я вам устрою концерт здесь, в Вене». Они говорят: «Нет, мы не можем, мы не одеты». Но они надели какие-то будто бы сапоги, на самом деле это они сами сделали бутафорию, они

их сделали из бумаги, чтобы вид был приличный, и кажется, они пели в зале при дворце Габсбургов. Но интересно, что для рекламы пустили в газету, что, мол, приехали в Вену казаки, это те казаки-дикари, которые поедают малых детей. А австрийцы очень боялись казаков еще с войны: чуть что – в панике. И конечно венцы сбежались, чтобы посмотреть на этих дикарей. Когда они услыхали это дивное пение – Вена была покорена. Это было 4 июля 1923 года. Они, конечно, не попали на заводы. С тех пор и началось триумфальное шествие по миру. Я еще вышлю этот материал – альбом целый, который был сделан в 30-м году, восемь лет после основания хора. Там описывается почти все, какой громадный успех они имели. Пели у короля Англии и румынской королевы, у Марии Федоровны в Дании (впоследствии они пели и при дворе японского императора), и вообще там описано много всевозможных интересных вещей, какой успех был за эти восемь лет. Вот это вкратце, как этот хор зарождался, а остальное посмотрите в материалах в музее или же у родственников Жарова. Самое интересное идет в начале в альманахе – где начальный успех, а потом рутина – успех, успех. Там же Жаров пишет о своем впечатлении, как они давали концерт в Латвии и потом их туда не пустили, потому что такой был грандиозный успех; население русское тысячами встречало их и носило на руках; это не понравилось латышам, потому что в это же самое время министр какой-то приехал, и все не знали, кого это так встречали, оказывается тысячи и тысячи встречали хор Жарова, а не министра. Было очень обидно латышам. Больше туда хор не пустили. То же самое было в Польше, потому что там был Пилсудский, ненавидевший русских, и туда их больше не пустил. Это все там описывается. А в Латвии русские купцы их одаривали, поили, кормили. Когда я вернусь в Америку, я все это вышлю, а пока это есть у Владимира Ивановича Гречихина, родственника Жарова. Кроме того, я вышлю рецензии за 10 лет, оригиналы, так как в архив Веры Владимировны, урожденной Бехтеревой, случайно попали эти рецензии. Зная, что я хочу помочь музею Жаровского хора, она мне их переслала.

И еще несколько интересных случаев.

Как-то раз, после концерта, репортер спрашивает Жарова: «Как вы себя чувствуете будучи таким знаменитым? – Очень плохо… характер испортился».

Жаров очень много читал. Особенно его интересовала личность Наполеона. О нем он прочел все, что было возможно. Наполеон – была его любимая тема, о нем он мог рассказывать часами. И вот, в Париже подходит к Жарову репортер газеты «Фигаро» для интервью. Сергей Алексеевич обратился ко мне, чтобы я дал интервью. Я, конечно, сообщил о страсти Жарова к Наполеону. И сказал, что они по росту подходят и как Наполеон завоевал полмира, так и Жаров завоевал весь мир.

На следующий день вышла газета. Некоторые хористы уже читали и доложили Жарову. И меня предупредили, что мне достанется «на орехи». Появляется Сергей Алексеевич, молча подходит ко мне и жмет руку. Хористы только разинули рты.

На последнем концерте в Вене Жаров нам заявил: «В Вене я начал, в Вене я и закончу». Наглотался каких-то таблеток, смотрит на всех уже потусторонним взглядом. И вот последний концерт в Вене в самом престижном историческом зале Вены – Konzert Saal. Жарову поставили подиум Бетховена. Первое отделение – духовное, все нормально. На втором он уже начал подготавливаться к смерти. К третьему он не выходил долгое время – пил чай, публика начала волноваться. Наконец он вышел на сцену (на сцене там были очень большие ступени для симфонического оркестра), вот он на этих то ступенях и разыграл свой последний смертельный выход. Спотыкался, падал, катился по ступеням и опять карабкался на них. Вы можете себе представить, что происходило в переполненном зале на три тысячи человек? Ко мне подходит управляющий, весь бледный, трясется, уже около 12 ночи, а концерт должен был закончиться после десяти. А завтра утром должен быть какой-то другой концерт и зал нужно для этого прибрать, и рабочие ждут.

И на этот раз номер ему не прошел. Пришлось ему умереть 6 лет спустя, и не на сцене, а в больнице, и не в Вене, а в Америке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казачий словарь-справочник. Т. 2. / Сост. Г. Губарев, ред.-изд. А. Скрылов. Репринт. воспроизведение изд. 1968 г. М., 1992.
2. *Клинский Е.* Сергей Жаров и Донской казачий хор. Берлин, 1931.
3. *Клинский Е.* Главы из воспоминаний // Российская музыкальная газета. 1997. ¹ 7–8.
4. *Ковалевский П.* Н. П. Афонский // Русская мысль. 1971. ¹ 2844.
5. *Ледковская М.* Борис Михайлович Ледковский. 1894–1975. Рукопись.
6. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Дневники. Воспоминания. Письма / Сост., вступ. ст. и комментарии С. Зверевой, А. Наумова, М. Рахмановой. М. 1998.
7. *Русский.* Из Австрии [1927] // Трагедия казачества: Сб. / Ред.-сост. Л. Барыкина. М., 1994.
8. Смирнов А. П. // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Дневники. Воспоминания. Письма / Сост., вступ. ст. и комментарии С. Зверевой, А. Наумова, М. Рахмановой. М. 1998.
9. *Спасский Н.* Петр Васильевич Спасский (1896–1968) // Русская мысль. 1999. ¹ 4253.
10. *Хечинов Ю.* С хором по жизни // Муз. жизнь. 1996. ¹ 1.
11. *Хохульников К.* Оборванная песня. Регент Б. М. Ледковский // Станица. Общеказачья газета. ¹ 1 (34), январь, 2001.

Публикация ***Т. Рудиченко***

А. Зданович
ЗАПИСКИ ПЕВЦА

Александр Павлович Зданович (1902–1982) в 1928–1936 гг. учился в Ленинградской консерватории по классу вокала профессора И. С. Томарса, затем – профессора Л. М. Образцова (сценический псевдоним, настоящая фамилия – Шапфирин). Серьезное влияние на творческое становление певца оказали также педагог по классу камерного пения профессор М. А. Бихтер и И. В. Ершов, который руководил в те годы созданной им Оперной студией Ленинградской консерватории и с которым молодой артист готовил свои первые оперные партии.

Солист Ленинградского театра Музыкальной комедии (1936–1940, 1946–1947), Куйбышевского оперного (1940–1946), Музыкальной комедии в Киеве (1947–1950). Исполнял партии Онегина, Фигаро (Россини), Валентина, Грязного, Мизгиря, Томского, Каленика («Майская ночь»), Эскамильо, Жермона, Тонио, роли в спектаклях оперетты.

С 1950 года на педагогической работе: 1950–1958 – Саратовская консерватория, 1958–1967 – Новосибирская, 1967–1982 – Ростовский государственный музыкально-педагогический институт (с 1992 Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова). Организовал кафедру сольного пения и руководил ею с 1967 по 1977. В 1953 защитил кандидатскую диссертацию «Вопросы воспитания певца и его голоса». С 1977 профессор.

Автор книги «Вопросы вокальной методики» (М., 1965), ряда статей, возникших на стыке методики преподавания вокала с психологией и физиологией. Разработал оригинальный способ классификации певческих голосов.

Среди воспитанников Здановича – народный артист СССР В. Егудин, народные артисты России Б. Мазун, А. Ненадовский, народная артистка Украины С. Добронравова, заслуженные артисты России Н. Афанасьева, Н. Майборода, В. Мостицкий, А. Озеров, заслуженный артист Украины А. Басалаев, заслуженный артист Молдавии В. Васильев, солисты оперных театров и концертных организаций, педагоги училищ и вузов.

В уцелевшей части его личного архива хранится неоконченная рукопись «Записки певца» – исписанные от руки, шариковой ручкой, синей и черной пастой, шестнадцать из восемнадцати листов школьной тетради в клетку. Этот автобиографический текст, охватывающий только период детства и юности, создавался в 1977 году. В настоящей публикации опущено Предисловие, в котором рассказывается о праздновании 75-летнего юбилея А. Здановича, послужившем толчком к началу работы над воспоминаниями. Юбилейный вечер состоялся 19 октября. В концерте участвовали ученики юбиляра (многие из перечисленных выше и другие), его друг со студенческих лет народный артист СССР, трижды лауреат Государственных премий, солист Большого театра Алексей Иванов. В этом Предисловии, в частности, цитируется оглашенное на вечере поздравительное письмо известного оперного режиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного артиста БССР С. Штейна:

«Я был молод и неистово влюблен в оперный театр. Влюбленность эта определялась окружением, конкретными людьми, среди которых одной из самых ярких и талантливых фигур был Александр Павлович Зданович – ведущий драматический баритон Куйбышевской оперы.

Перед моими глазами до сих пор – высокий, стройный артист, всегда подтянутый, с гордо победоносной осанкой, сверкающий особой мужественной красотой, которую подчеркивали волны изумительно белых волос; артист яркого темперамента, с летящим свободно над любой плотностью оркестра голосом, энергия и сила которого пронзительно попадала в эмоциональное восприятие слушателя. Мизгирь в «Снегурочке», Эскамильо в «Кармен», Риголетто, ряд ролей в спектаклях оперетты, концертные программы – во всем был самобытный, праздничный, почти ликующий талант.

Тогда мне, начинающему режиссеру, один из актеров, подарив свое фото, написал как напутствие: «Бойся бездарного окружения». Вспоминая эту фразу, думаю об Александре Павловиче, ибо его неугомонная, широкая, талантливая натура подчеркивала мудрейшее предостережение актера.

Через много лет, будучи уже профессиональным режиссером, я вновь встретился с Александром Павловичем, и мне показалось, что он нисколько не изменился, и я опять вспомнил: «Бойся бездарного окружения». Смертельную для творчества опасность на этот раз опровергали его ученики, и прежде всего – Нина Афанасьева и Валерий Егудин. В них обоих что-то «Здановическое» – яркий, широкий, размашистый талант. <…>

Сегодня Вам, дорогой Александр Павлович, 75 лет. Завидую тем, кто сейчас общается с Вами. Я от всей души желаю Вам, дорогой профессор, здоровья, красоты, энергии, мудрости и неиссякаемой молодости.

Всегда Ваш Семен Штейн».

Крупный методист и исследователь, А. Зданович не ограничивается своим жизнеописанием, размышляет о тайне появления у человека певческого голоса – тайне, о которой невольно задумываются все певцы и любители вокала.

Текст подвергнут незначительной редакторской правке, правописание везде приведено в соответствие с современными нормами.

Глава I

Родился я на Дальнем Востоке на маленькой железнодорожной станции Уссурийской железной дороги в семье машиниста водокачки.

Как известно, в начале XX века в стране не было радиовещания, не было телевидения, и я в свои детские годы не имел понятия, что такое пение, не считая того, что мать моя иногда за хозяйственными делами напевала что-то на украинском языке. От своего отца я никогда не слышал ни одного певческого тона. Если к этому добавить, что концертная жизнь на Дальнем Востоке в то время не существовала, и я не мог слушать пение или игру на каком-либо музыкальном инструменте, то можно себе представить мальчика, то есть меня, лишенного представления о музыке вообще и пении в частности.

Природа Уссурийского края была необычайно богатой. Дремучие леса, полные рыбы реки, начиная от форели и кончая кетой, не говоря уж о карасях, сазанах и прочих породах. Поляны, густо усеянные шампиньонами и белыми грибами, дикий виноград в лесу, тучи фазанов и диких уток над озерами. Словом, детство мое протекало на лоне дикой, но богатой фауны и флоры. Такое окружение воспитало у меня чувство любви к природе и одухотворенное познание действительности. Предоставленная отцом и матерью свобода общения с природой сказалась на формировании моего характера, свободолюбивого и до некоторой степени наивного. А отсутствие стрессовых состояний, семейных драм и т. п. воспитало характер спокойный, мягкий, всегда охваченный лиризмом и поэтическим настроением.

Как произошло то, что родился я не где-нибудь, а на Дальнем Востоке? Каким образом родители мои оказались в Приморском крае, в самой восточной части необъятной России?

Отец мой, Павел Иванович Зданович бы мобилизован в армию в г. Харькове, где он работал токарем на паровозостроительном заводе. В конце XIX века было принято мобилизованным в европейской части России отбывать воинскую повинность в Сибири или на Дальнем Востоке и наоборот. Отслужив положенный срок в железнодорожном батальоне, отец поступил на работу машинистом водокачки на станции Вяземская Уссурийской железной дороги и познакомился в соседнем селе с молодой крестьянкой Пелагеей Сидоровной Савчук.

Пелагея Сидоровна, ставшая моей матерью, приехала со своей семьей из деревни под городом Белая Церковь на Украине. Семья моей матери перебралась на Дальний восток по существующему в то время положению, направленному на заселение Сибири и Дальнего Востока. В таких случаях семьям давали довольно значительные подъемные и землю для поселения и обработки. Перевозились семьи морем – от Одессы до Владивостока. На пароходах такого дальнего рейса ехало много туристов, купцов и лиц других сословий – то ли по делам, то ли из любви к путешествию[1].

Не могу обойти молчанием случай, который в семье Савчук сыграл большую роль, а мне в зрелом возрасте объяснил появление у меня незаурядного певческого голоса. Как-то в каюты четвертого класса пришел помощник капитана с целью выяснить, кто из девушек так хорошо поет. В этом «повинна» была моя будущая мама, которая часто на палубе распевала украинские песни. Помощник капитана объяснил, что пассажиры первого класса очень просят девушку, так хорошо поющую, подняться к ним в музыкальный салон и спеть несколько песен. Поля, как тогда звали мою мать, поднялась в салон вместе со своим братом, хорошо играющим на баяне. По рассказу матери, ее импровизированное выступление, сначала робкое, а потом уверенное, привело присутствующих в восторг. Один из слушателей произнес небольшую речь, смысл которой приводил к тому, что за доставленное удовольствие нужно девушку отблагодарить. Узнав, что она из семьи переселенцев, он взял соломенную шляпу (дело было под Сингапуром) и предложил собравшейся в салоне публике отблагодарить девушку деньгами. Как она рассказывала, денег ей собрали столько, что, приехав на место, семья купила на них корову, двух лошадей и

[1] Заселение безлюдного Дальнего Востока было актом российской правительственной политики, направленной на сохранение за собой огромной территории. Стихийное заселение началось в середине XIX века, еще до того как эти земли официально отошли к России (1860), но массовый и планомерный характер приобрело в 1880–1890-е годы (родители А. П. Зановича поселились там не позднее1900–1901), продолжаясь и далее, в годы столыпинских реформ. По предложению генерал-губернатора Восточной Сибири Д. Г. Анучина правительство организовало переброску крестьян морем за казенный счет. В 1882 году был принят закон «О казеннокоштном переселении в Южно-Уссурийский край», согласно которому из европейской России ежегодно должны были переселяться морем за счет казны 250 семей крестьян. Всего в Южно-Уссурийский край морем было перевезено более 55 тыс. человек (см. [1, *97*; 2, *66*]).

некоторый сельскохозяйственный инвентарь. О том, что из моей матери можно было воспитать профессиональную певицу, никто в ее семье не помышлял. Все члены семьи были неграмотны и не придавали никакого значения природному дарованию семнадцатилетней девушки.

Когда же один из присутствующих на импровизированном вечере сказал девушке, что ей нужно учиться, она ответила: «Тю, де ж там? Коли б мы мали гроши, щоб поихать у Киев, та вчитыся там, а тут бачите, куды мы идимо. Та ще надо було думать, выйде з менэ шо-нэбудь. Та у нас, биля Билои Церкви так гарно спивають, ще лучше мене, и нихто о цим и не балакае».

Теперь, когда я стал певцом, а потом и педагогом, когда пришлось размышлять об условиях, формирующих певцов, и сталкиваться с различными точками зрения на появление, так сказать, феноменов, выделяющихся богатыми голосовыми данными, для меня стало совершенно очевидным, что певческий голос передается по наследству. Безусловно, есть и другие причины этому явлению. Так, например, в Италии, на Украине мягкий климат, и это якобы способствует тому, что там рождалось значительно больше певцов, чем в Сибири. Общеизвестно, что в Якутской автономной республике, несмотря на громадную территорию, не было зафиксировано ни одного человека хотя бы с посредственным певческим голосом. Видимо, суровый климат в Сибири этому не способствует.

Другие утверждают, что дело вовсе не в климатических условиях. В доказательство ссылаются на народы Испании, Греции и другие, живущие в благоприятных климатических условиях, но не дающие сколько-нибудь заметных певцов. Правда, на южных широтах выдающиеся певцы иногда появляются, как, например гречанка Каллас, или испанцы Гайяре, Кабалье, но это носит исключительный характер и не может служить правилом.

Некоторые говорят, что разговорный язык может способствовать появлению в народе хороших певцов. Сторонники такой точки зрения указывают на итальянцев, украинцев, иногда болгар. Однако это также не решает вопроса целиком, если даже принять во внимание особенности национальных темпераментов. Кроме того, можно сказать, что испанский язык не менее певуч, нежели итальянский или украинский.

Конечно, фонетику языка, благоприятные климатические условия нельзя сбрасывать со счетов. Что же здесь можно считать решающим условием? Эмпирики исключают напрочь очень важный фактор – анатомо-физиологическое устройство голосового аппарата. Мне же думается, что гармоническое устройство звукообразующего органа является основным условием, способствующим появлению хороших певцов. Что такое устройство может передаваться по наследству, не может вызвать возражений. В этом, собственно, и заключается вопрос. Возьмем для примера Италию, где наибольшее число от природы поставленных голосов и вообще множество великолепных певцов и певиц. Разве не может служить иллюстрацией к этому тезису такие феномены как Маттиа Баттистини, Титта Руффо, не получившие систематического образования, но занимавшие первые места в плеяде выдающихся певцов конца XIX – начала XX века! Баттистини, обладавший непревзойденным вокальным мастерством, выдающийся представитель итальянского bel canto, взял несколько уроков у пианистки Джулии Пальмеджани, у которой он пел тенором, и занимался немного у Персикини, который перевел его из тенора в баритоны. В 21 год Баттистини оказался в числе ведущих певцов Римской королевской академической филармонии. <...>

Особо следует отметить легендарного певца Франческо Таманьо. «Его Отелло – чудо», – писал К. Станиславский. Выдающееся явление конца XIX – начала XX века – Аделина Патти, о которой Верди говорил, что она является «певицей необыкновенной, исключением в искусстве». Можно привести громадный список итальянских певцов, шаляпинского периода и нашего времени. Во всяком случае, ни в одной стране, не исключая и Советский Союз, не было и нет такого редкостного обилия блестящих певцов и певиц, как в Италии. Следует еще раз подчеркнуть, что исключения бывают. Таков, например, Шаляпин, не получивший систематического образования, если не считать полугодовых занятий у Д. А. Усатова. Такие феномены появляются раз в столетие благодаря редкому счастливому стечению обстоятельств – анатомо-физиологических данных, творческих достоинств.

Я не ставлю сейчас перед собой задачу проанализировать причины появления выдающихся певческих голосов и проследить пути их становления. Но нельзя не заметить, что наследственность – это природная закономерность. Упрощенным примером могут служить арабские скакуны, орловские

рысаки, холмогорские коровы… У такого высокоорганизованного вида как человек наследственность также явно просматривается. Однако следует оговориться, что наследственность необязательное явление, и далеко не во всех случаях она проявляется. Нельзя определенно сказать, что наследственность можно наблюдать у выдающихся писателей, поэтов, художников, физиков, химиков и т. п. Видимо, наследственность касается в основном анатомо-физиологических особенностей и в крайне редких случаях распространяется на собственно творческие задатки, как например, в семье И. С. Баха.

Я затронул важный, не до конца выясненный вопрос. Мое личное мнение склоняется к тому, что певческий феномен является следствием гармонического соотношения анатомо-физиологических задатков, а потом уже той или иной вокальной школы. Под вокальной школой я подразумеваю совокупность вокально-технических приемов, направленных на формирование голосовой техники. О вокальной школе в широком смысле этого слова я скажу в дальнейшем, а сейчас вернусь к началу моей биографии.

Нужно сказать, что ничего интересного в моем детском периоде не произошло. Следует только отметить, что воспитательные функции моих родителей были крайне ограничены, и я не могу похвастать продуманным и систематическим вниманием к моей юной персоне. На втором году моего существования у меня появилась сестра, через пять лет – брат, а еще через пять – второй. По-видимому, в связи с ростом семьи, внимание моих родителей к детям распылялось, и от младших к старшим постепенно снижалось.

Весьма трудно вспомнить, что было семьдесят, семьдесят пять лет тому назад, поэтому я опускаю период детства, во время которого мы несколько раз меняли свое местожительство. Вспоминается станция Дормидонтовка, где я, будучи шестилетним пареньком, выудил из озера в течение часа двенадцать карасей таких больших, что не мог дотащить их домой и позвал на помощь отца. Богатая природа была тогда на Дальнем Востоке. В связи с этим не могу не вспомнить, как я с отцом ездили на реку Уссури ловить кету. Это было время, когда кета метала икру и шла по реке так густо, что переехать лодкой на противоположный берег было невозможно. Достаточно сказать, что рыбу накалывали на вилы, или цепляли специальными баграми. Тут же на берегу ее потрошили и укладывали в бочки. Икру выбрасывали на землю, так что к концу «рыбной ловли» (если можно так назвать подобный способ добычи) образовывались горы красной икры, напоминающие песчаные дюны.

Пришло время начального обучения, и отец перевелся на станцию Евгеньевка, примыкающей к большому селу Спасское, ныне – Спасск-Дальний. Определили меня в первый класс начальной школы, где у меня сразу возник конфликт на почве религиозной. Дело в том, что отец мой был отъявленным атеистом, и в своей семье мы ничего не знали о Боге. Когда же я рассказал отцу, что перед началом уроков нас (учеников) заставляют петь «Достойно есть», отец вспылил и побежал в школу. Не знал я, чем кончилось его похождение, но в дальнейшем меня освободили от пения молитв и от уроков Закона Божьего, которые вел священник из ближайшей церкви. Только по окончании начальной школы я узнал секрет отчуждения от «веры православной». Секрет этот открыл мне отец, который с торжеством прочитал мне свидетельство об окончании школы, где в графе о вероисповедании черным по белому было написано – «римско-католического вероисповедания». «Здорово я их надул, – говорил, смеясь, отец, – а ты помалкивай, и никаких там богов». Таким образом, я очутился в стане атеистов и являюсь им до сих дней.

Время шло. В Спасске открылась смешанная восьмилетняя гимназия, в которую меня приняли вместе с сестрой Анной. Учение давалось очень легко. Особый интерес я проявлял к языкам, а их было изрядно много. Учили латынь, греческий, французский и английский. Я шагал буквально через класс и в 1919 году сдал [экзамены] экстерном за весь курс восьмиклассной гимназии. Но тут произошло событие, которое стало поворотным пунктом в моей жизни.

Получив удостоверение об окончании гимназии, я, естественно, стал думать о дальнейшей учебе. Ближайшее высшее учебное заведение находилось в Томске (технологический институт), но туда принимали заявления о допуске к экзаменам от лиц, преимущественно окончивших реальное училище. Шансов на поступление, как мне казалось, было мало. Мои колебания пресек мой сверстник Ваня Ляшенко, с которым я дружил с восьмилетнего возраста. Вместе мы ловили рыбу, вместе ходили по грибы и вместе мечтали быть летчиками. А как не мечтать, когда при Спасском гарнизоне находилась Авиашкола Дальнего Востока (так она

тогда называлась), и мы не могли равнодушно смотреть, как в воздухе носились самолеты, тогда еще, правда, примитивные, напоминающие раму или кузнечик.

Мальчишеское сердце екало от восторга, когда самолеты делали в небе замысловатые виражи, а голову сверлила мысль: «Вот бы мне так!» Но карьера летчика была для нас недоступна, так думалось. Фигура летчика представлялась нам окутанной таинственным ореолом. Мы довольствовались только тем, что ежедневно по утрам и перед заходом солнца лежали на краю летного поля и наблюдали, как поднимаются в небо учебные самолеты и восторгались их изящным приземлением.

«И откуда поступают в Авиашколу и учатся в ней эти героические ребята, – часто говаривал Лященко, – кем нужно быть, чтобы удостоиться чести быть курсантом, а в дальнейшем и летчиком?»

«А что, если пойти к начальнику школы, – сказал я, – и попроситься, ну, хотя бы, курсантом в моторный класс!» Что такой существует, мы досконально знали и знали, что там обучаются будущие механики.

«А что же, – сказал Ваня, – чем черт не шутит, когда Бог спит. Пусть механики, там недалеко и до летчика-наблюдателя. Зарекомендуешь себя хорошим механиком, глядишь, и до штурвала допустят».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Скляров Л.* Переселение и землеустройство в Сибири в годы столыпинской аграрной реформы. Л., 1962.

2. *Кабузан В.* Дальневосточный край в XVII – начале XX в. М., 1985.

Публикация и примечания ***А. Селицкого***

А. Михайлов

«КЛЯТВА» ДЛЯ ХОРА A CAPPELLA
(на стихи А. Титова)

Хоровое сочинение Авенира Васильевича Михайлова (1914–1983), отобранное нами для настоящей публикации, создавалось в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941-го Авенир Васильевич встретил в должности художественного руководителя Ансамбля пограничных войск ЛВО, куда был направлен сразу после успешного окончания Ленинградской консерватории в 1940 году. Будучи патриотом родного города и чувствуя особую ответственность за вверенный ему коллектив, А. В. Михайлов остался в блокадном Ленинграде и пережил все тяготы суровых военных лет. Под его руководством Ансамбль развернул интенсивную концертную деятельность. В мае 1943 года, когда этот коллектив отмечал пятилетие со дня основания, «Ленинградская правда» сообщала, что «за время войны он дал свыше 600 концертов для армии, флота, города и области… Ансамбль вырос в крепкий профессиональный коллектив, состоящий из музыкальной, хоровой и танцевальной групп». Народные и старые солдатские песни составляли основу репертуара Ансамбля, но, вместе с тем, коллектив постоянно приглашался для совместного исполнения масштабных сочинений (с симфоническим оркестром и хором радиокомитета, а также с оркестром народных инструментов). Яркий пример – участие в постановке оперы «Иван Сусанин» Глинки (декабрь, 1943 года).

Кроме того, А. В. Михайлов принимал активное участие в создании хора Ленинградского радиокомитета. Назначение Авенира Васильевича в 1943 году на должность художественного руководителя вновь сформированного хора явилось закономерным шагом и способствовало активному освоению молодым коллективом обширного репертуара. Яркими событиями тех лет становились совместные выступления хора Ленинградского радиокомитета с Оркестром русских народных инструментов им. В. Андреева, или Ансамбля пограничных войск ЛВО под руководством А. В. Михайлова. В программах названных концертов звучали такие масштабные сочинения, как кантаты «Весна» С. Рахманинова и «Москва» Чайковского, хоровые сцены из опер «Иван Сусанин» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Царская невеста», «Майская ночь» Римского-Корсакова и др.

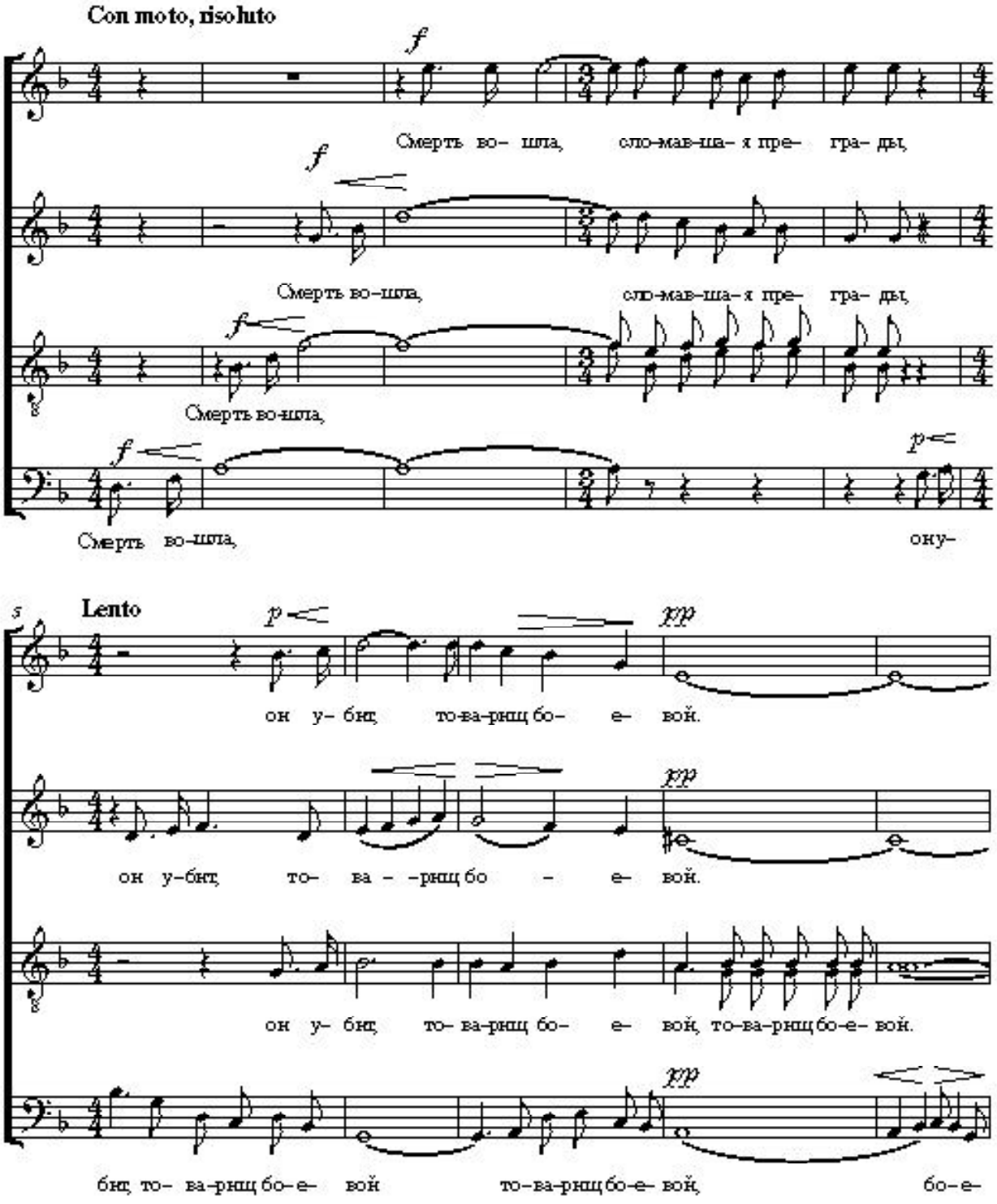
Подвижнический труд дирижера на протяжении военных лет был отмечен орденом Красной звезды, медалями «За доблестный труд в великой отечественной войне», «За победу над Германией» и другими правительственными наградами. Для самого же А. В. Михайлова эти годы неизменно оставались мерилом высокого этического пафоса и вдохновляющего эмоционального воздействия. В 1979 году, беседуя с корреспондентом Ленинградского радио в канун своего 65-летия, Авенир Васильевич вспоминал: «Ничего более сильного за всю мою долгую жизнь музыканта… я не испытывал, как те незабываемые выступления перед ленинградцами, ополченцами, которые должны были идти в бой. Пели мы не голосами, а сердцем, пели болью, верой, надеждой, пели свойственной ленинградцам стойкостью. Дирижируя исполнением, я чувствовал спиной, что сзади меня поднимается то одно, то другое подразделение – поднимается в порыве эмоционального отклика на хор „Клятва“, который пел наш коллектив… Это было очень волнующе… без преувеличения могу сказать, что я… преклонялся перед этими людьми. Никаких аплодисментов не было… Они выслушивали последний номер стоя, звучала команда: „Строиться!“, они шли в бой, а мы, артисты ансамбля, оставались на месте, на этой поляне, на этом лугу и провожали их взглядом…»[1].

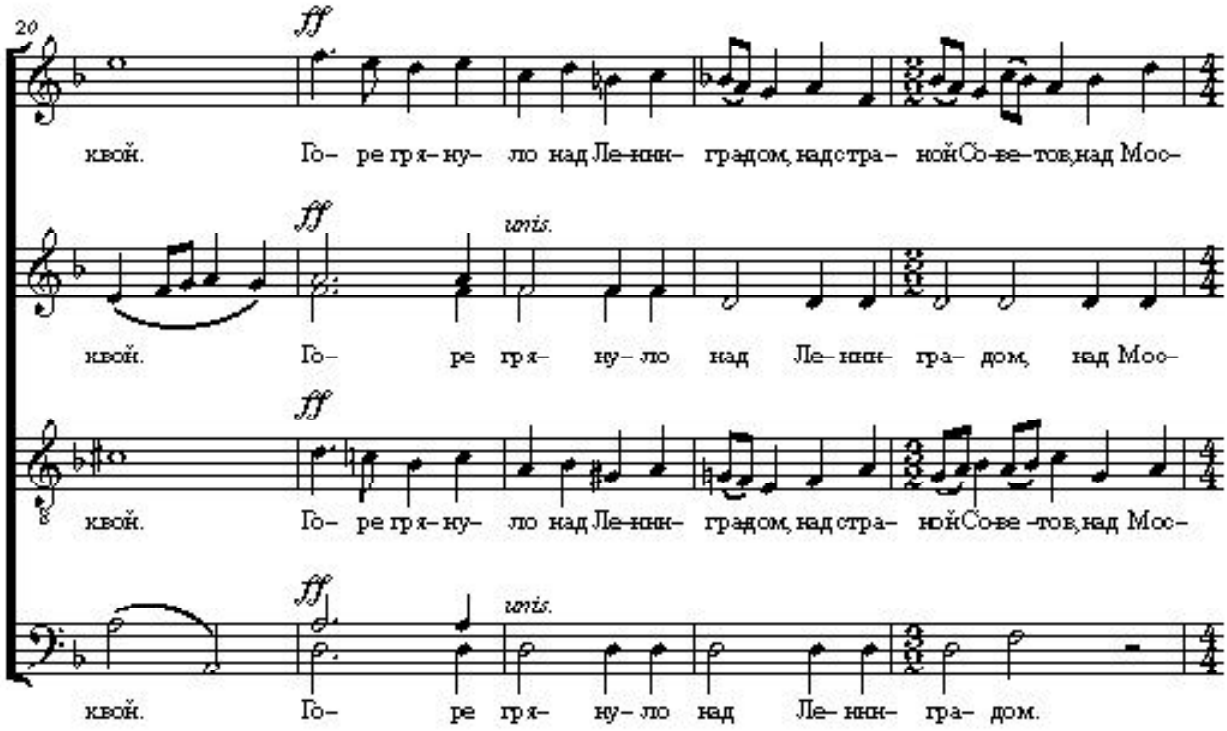
Невзирая на интенсивную исполнительскую деятельность, А. В. Михайлов находил время и силы для создания различных обработок, переложений, аранжировок, а также авторских произведений. Характерным образцом его композиторского творчества военных лет является упомянутый выше хор «Клятва». Данное сочинение, относящееся предположительно к 1942–1943 годам, до сих пор не публиковалось. Неизвестно и местонахождение автографа хоровой партитуры; последняя восстанавливалась нами по отдельным голосам, хранящимся в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории. К сожалению, других авторских произведений А. В. Михайлова, созданных в годы войны, пока обнаружить не удалось. Однако лучшие из михайловских хоровых обработок того времени, как нам представляется, ярко и многогранно отображают характерные особенности индивидуального стиля талантливого мастера.

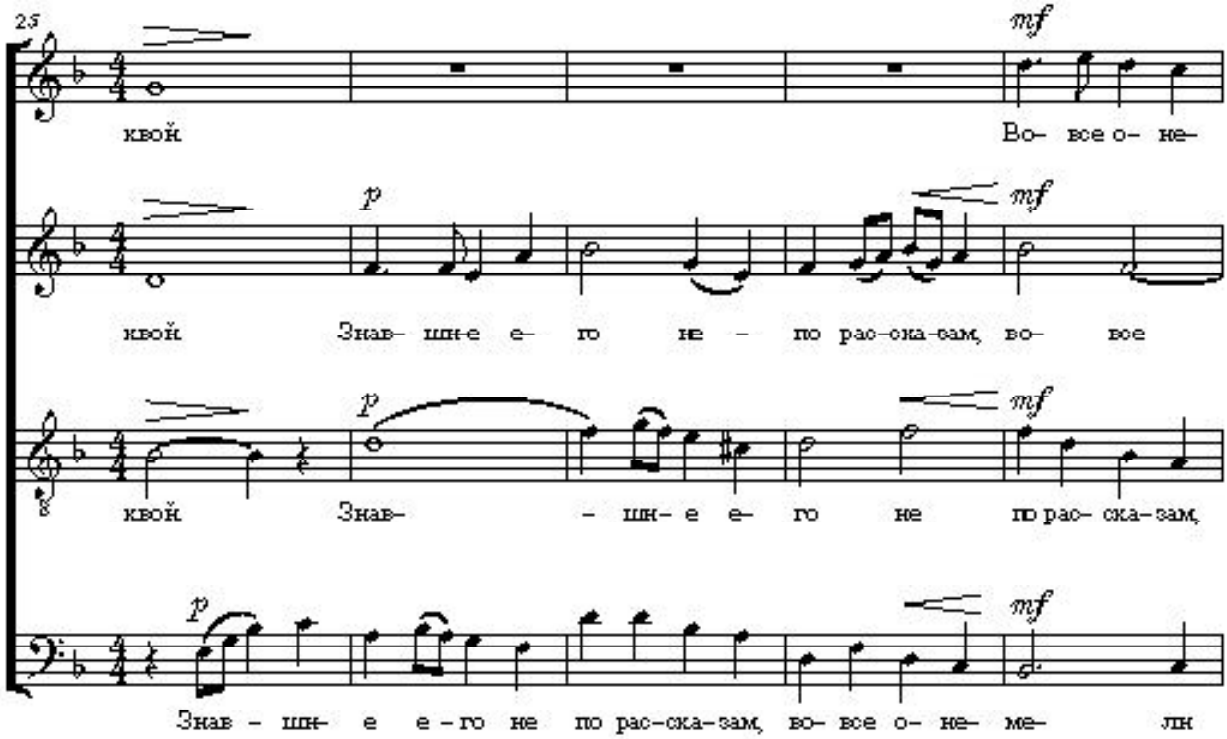
В заключение выражаю искреннюю признательность профессору СПбГК Т. И. Хитровой, петербургским дирижерам А. М. Штейнлухту, К. Н. Никитину, бывшему руководителю Дрезденского мужского хора

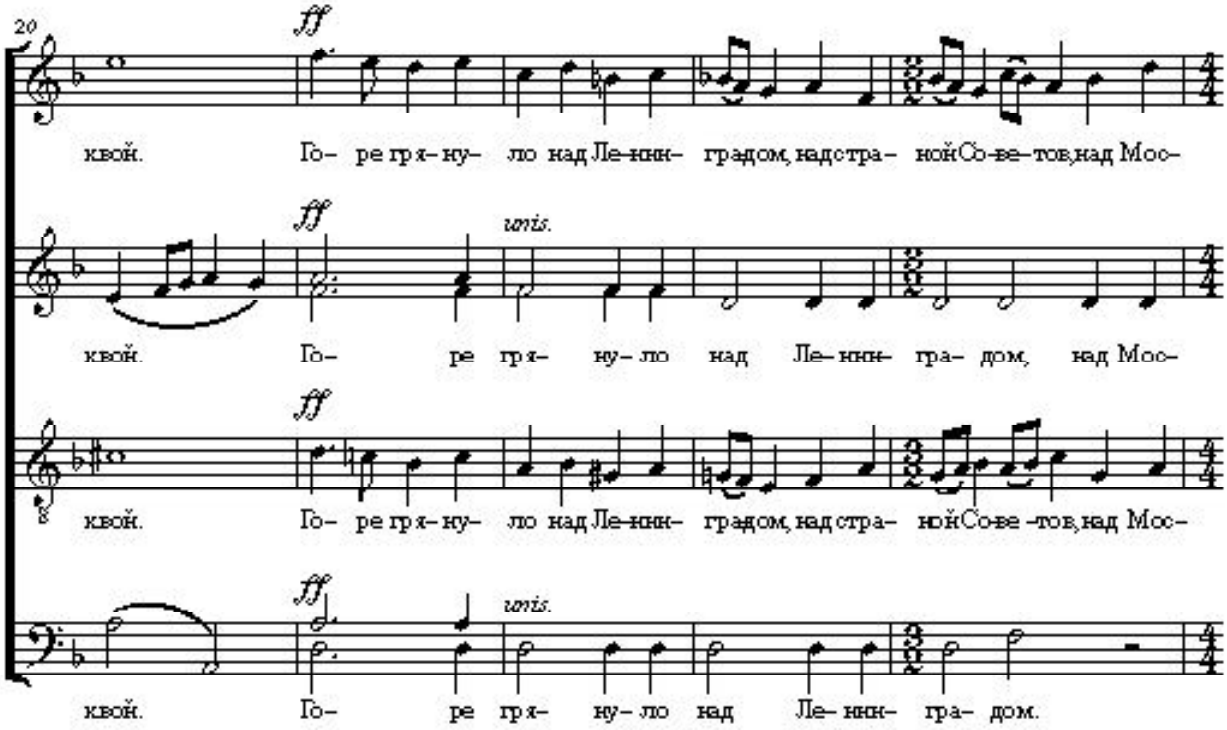
[1] Из радиопередачи «Творческий портрет А. В. Михайлова», прозвучавшей по Ленинградскому радио 16 марта 1979 года.

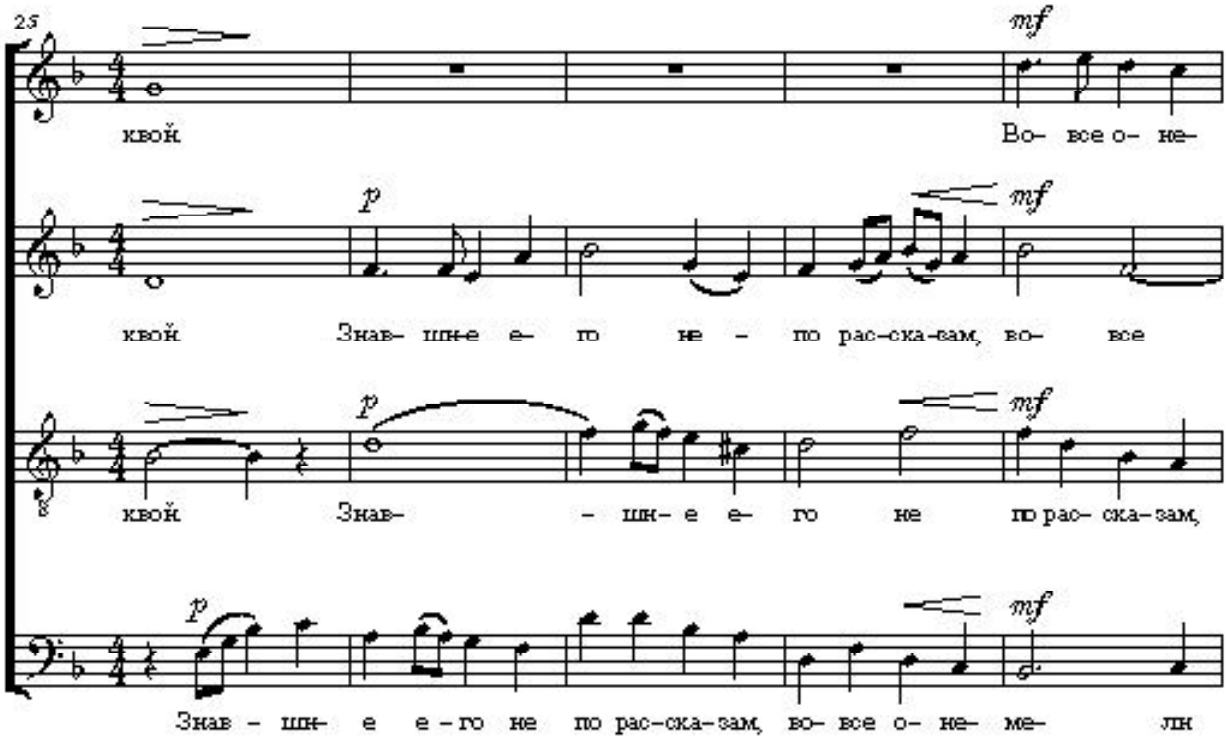
В. Мачке, а также библиотечным работникам Е. В. Ошевенской (телерадиокомпания «Петербург»), И. В. Григорьевой (Санкт-Петербургская Академическая капелла им. М. Глинки), которые оказывали автору этих строк всестороннюю помощь в его разысканьях и представили разнообразные материалы, связанные с творческим наследием А. В. Михайлова. В канун 90-летия замечательного дирижера нельзя не вспомнить и о Елене Григорьевне Михайловой – жене и преданном друге Авенира Васильевича, сохранившей для учеников и последователей его архив и давшей первый импульс к изучению творчества А. В. Михайлова.

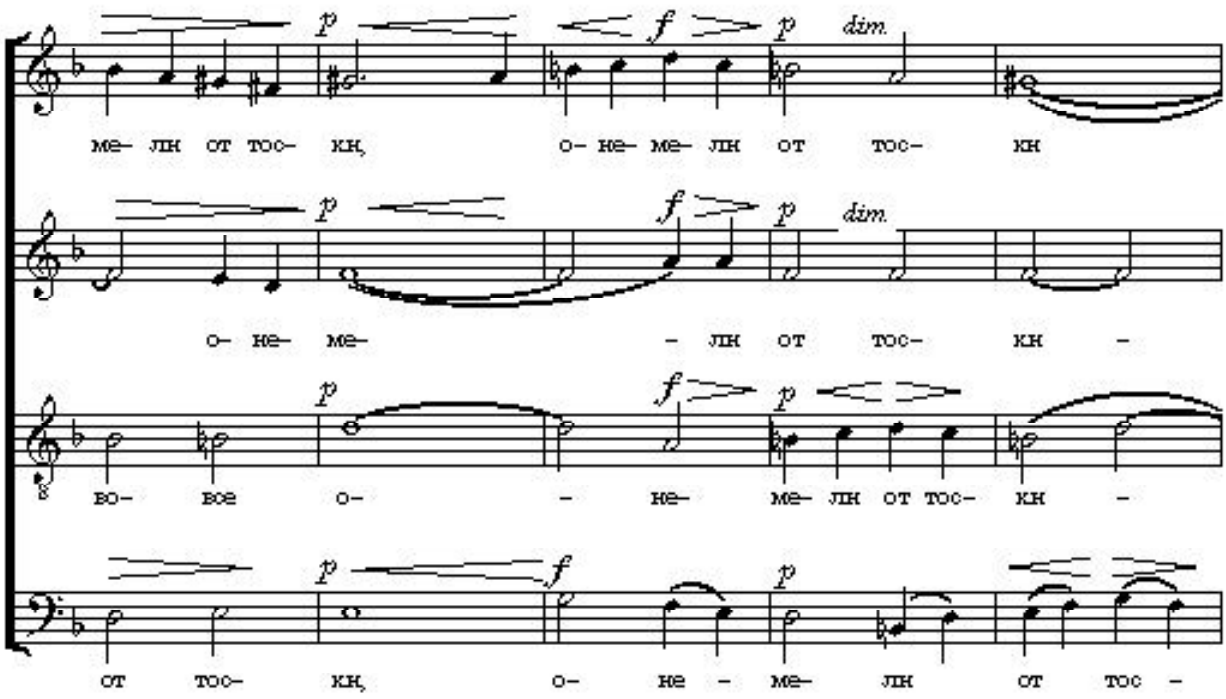


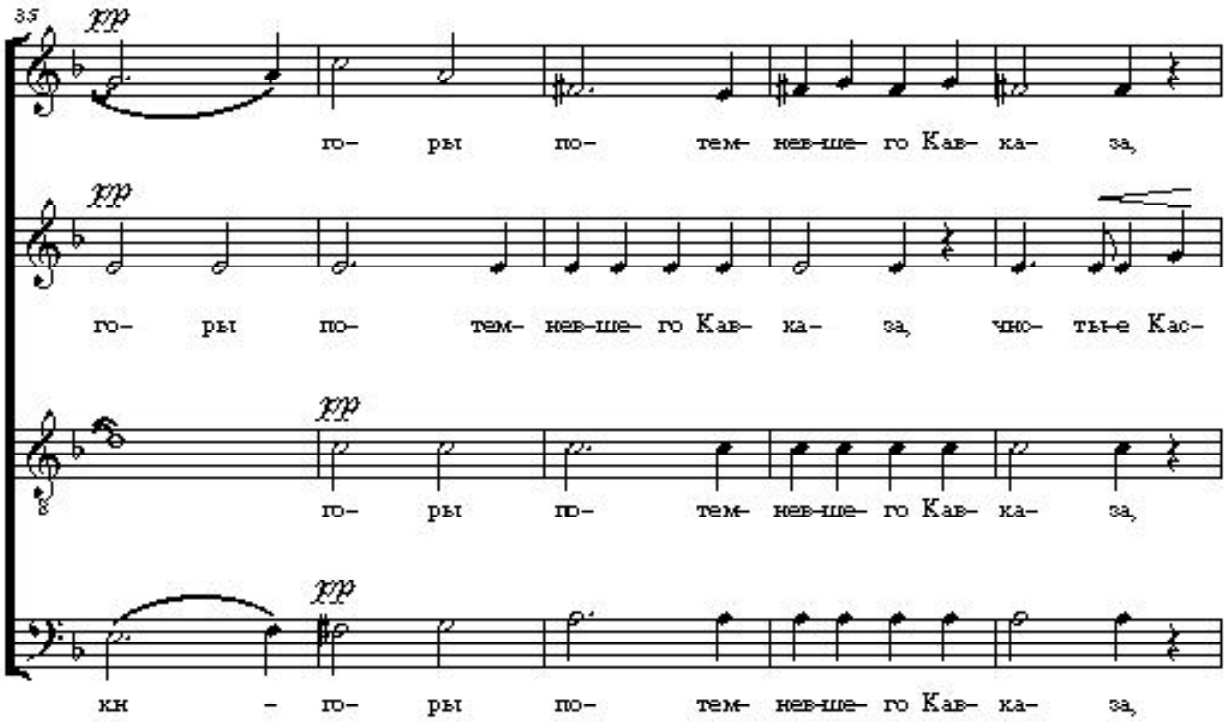

20
ff
квой. Го- ре гря- ну- ло над Ле-нин- градом, над стра- ной Со-ве-тов, над Мос-
ff unis.
квой. Го- ре гря- ну- ло над Ле-нин- гра- дом, над Мос-
ff
квой. Го- ре гря- ну- ло над Ле-нин- градом, над стра- ной Сове-тов, над Мос-
ff unis.
квой. Го- ре гря- ну- ло над Ле-нин- гра- дом.

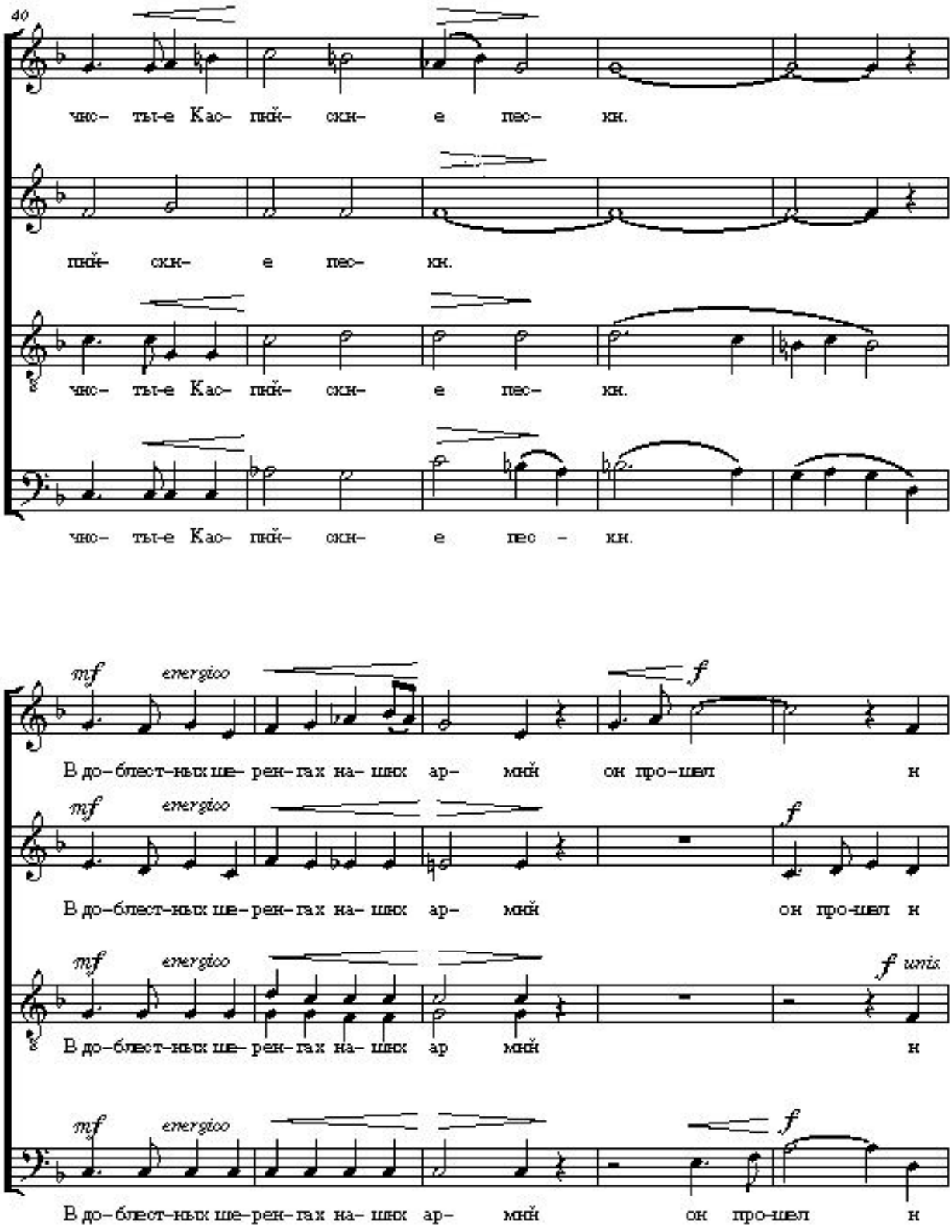

25
mf
квой Во- все о- не-
p mf
квой Знав- ши-е е- го не - по рас-ска-зам, во- все
p mf
квой Знав- - ши- е е- го не по рас- ска-зам,
p mf
Знав - ши- е е-го не по рас-ска-зам, во- все о- не- ме- лн

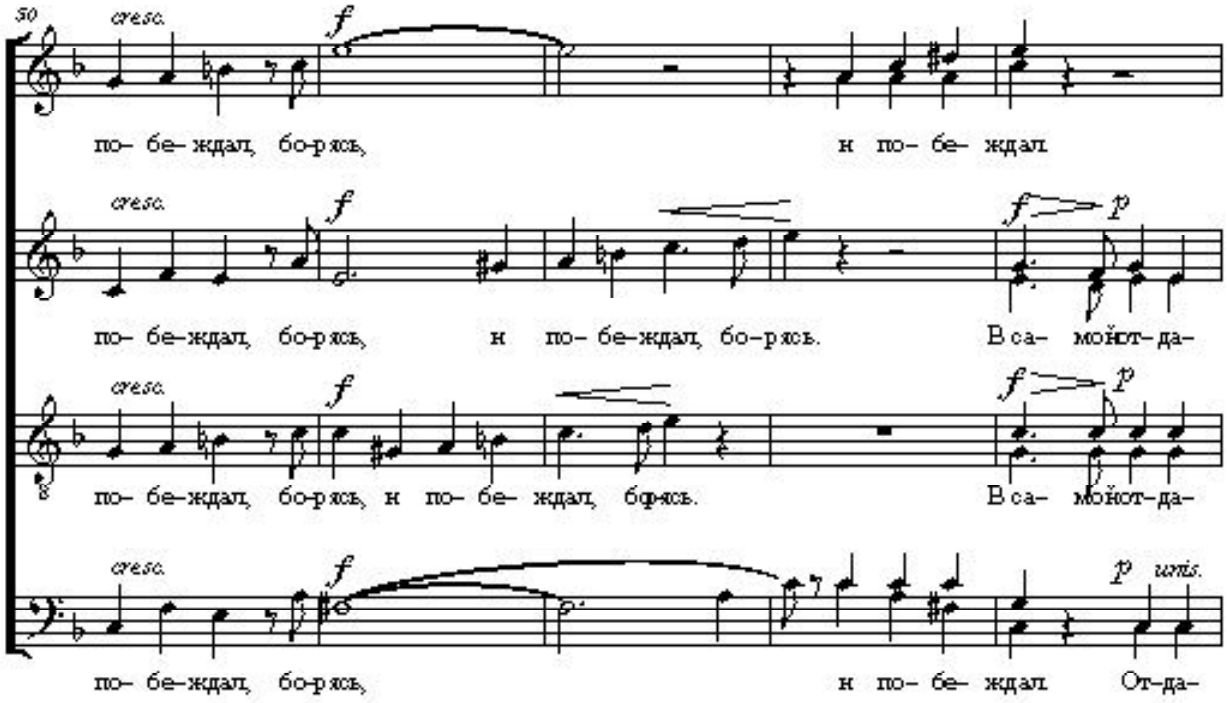

20
ff
квой. Го- ре гря-ну- ло над Ле-нин- градом, над стра- ной Со-ве-тов, над Мос-
ff
unis.
квой. Го- ре гря- ну- ло над Ле-нин- гра- дом, над Мос-
ff
квой. Го- ре гря-ну- ло над Ле-нин- градом, над стра- ной Сове-тов, над Мос-
ff
unis.
квой. Го- ре гря- ну- ло над Ле-нин- гра- дом.

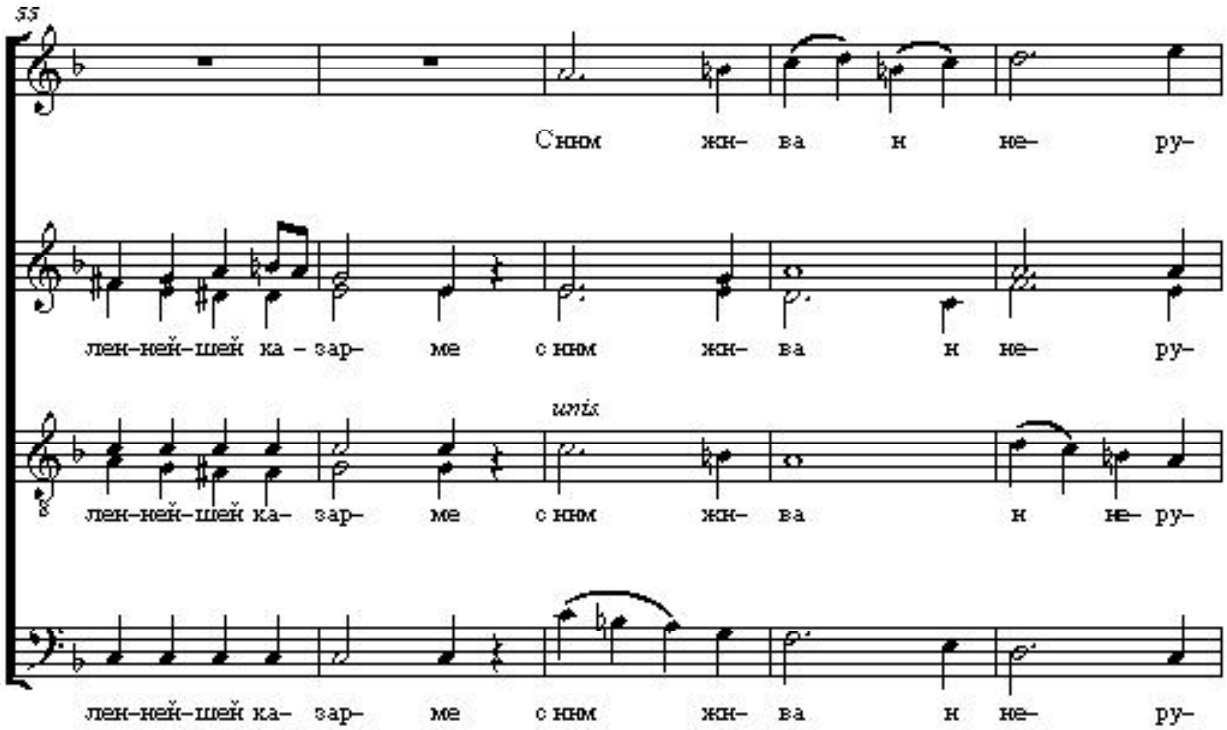

25
mf
квой. Во- все о- не-
p
mf
квой. Знав- шие е- го не - по рас-ска-зам, во- все
p
mf
квой. Знав- - шие е- го не по рас- ска-зам,
p
mf
Знав - шие е - го не по рас-ска-зам, во- все о- не- ме- ли

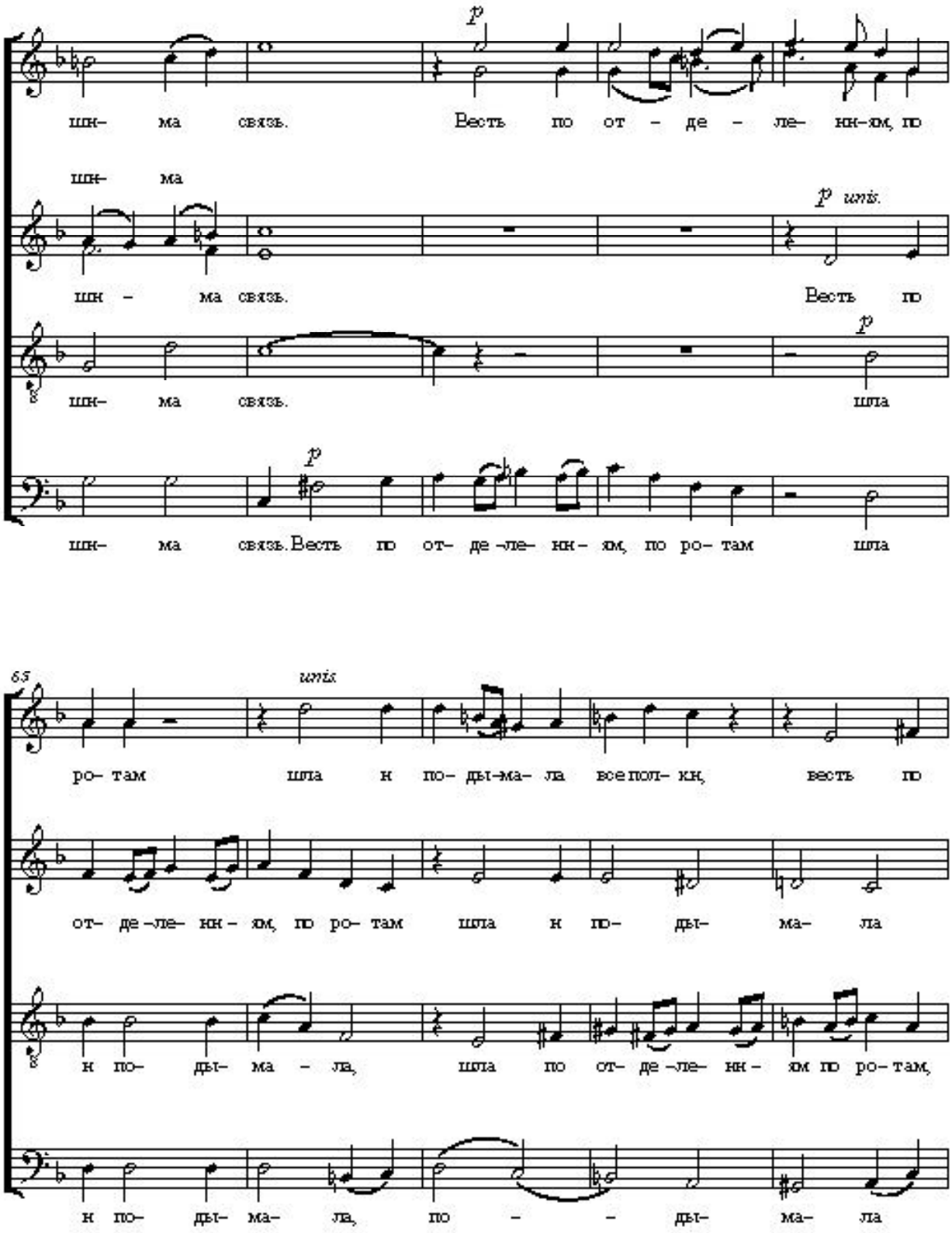

p f p dim.
ме- лин от тос- кн, о- не- ме- лин от тос- кн
p f p dim.
о- не- ме- - лин от тос- кн -
p f p
во- все о- - не- ме- лин от тос- кн -
p f p
от тос- кн, о- не - ме- лин от тос -

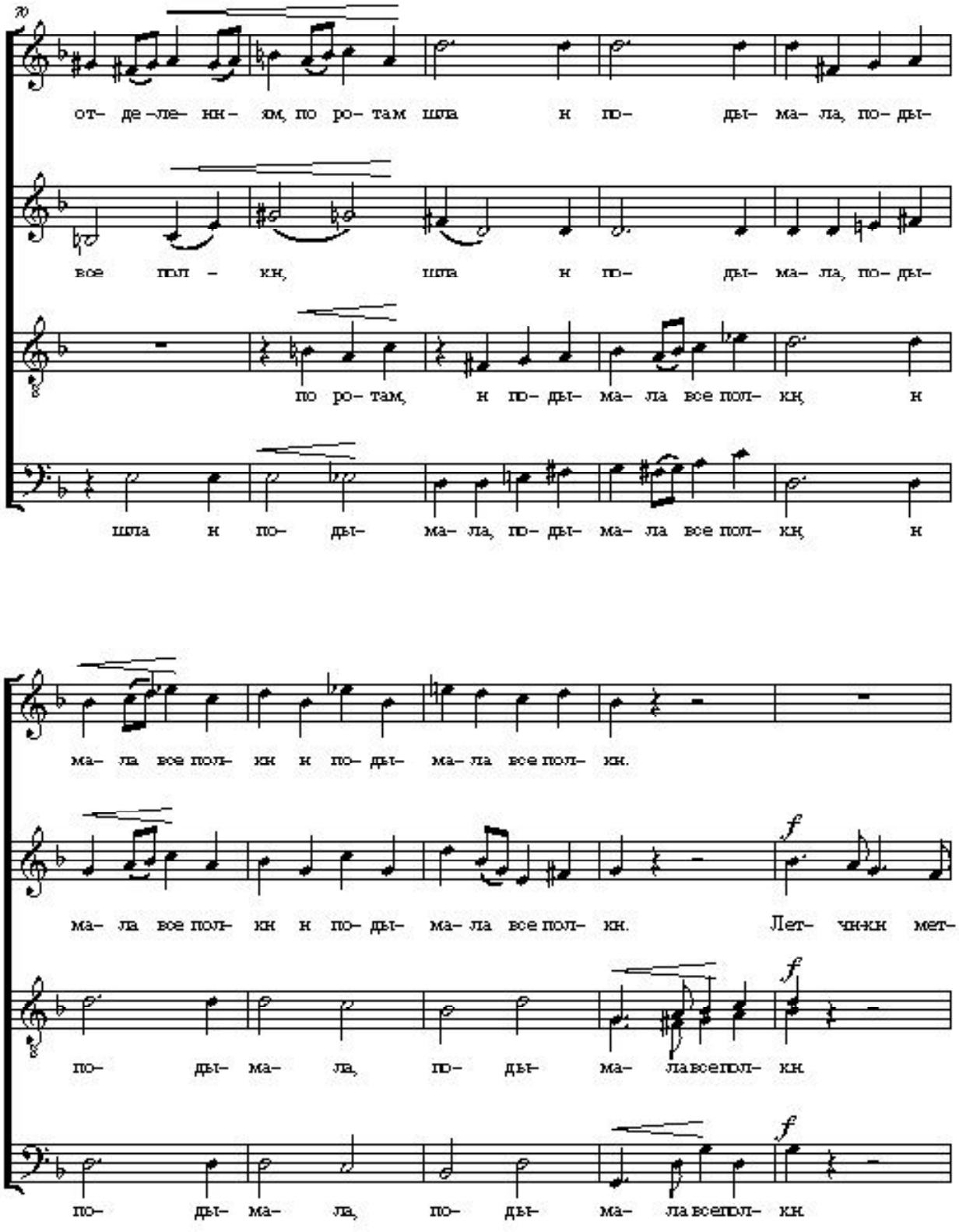

35
ppp
го- ры по- тем- нев-ше- го Кав- ка- за,
ppp
го- ры по- тем- нев-ше- го Кав- ка- за, чис- тых Кас-
ppp
го- ры по- тем- нев-ше- го Кав- ка- за,
ppp
кн - го- ры по- тем- нев-ше- го Кав- ка- за,

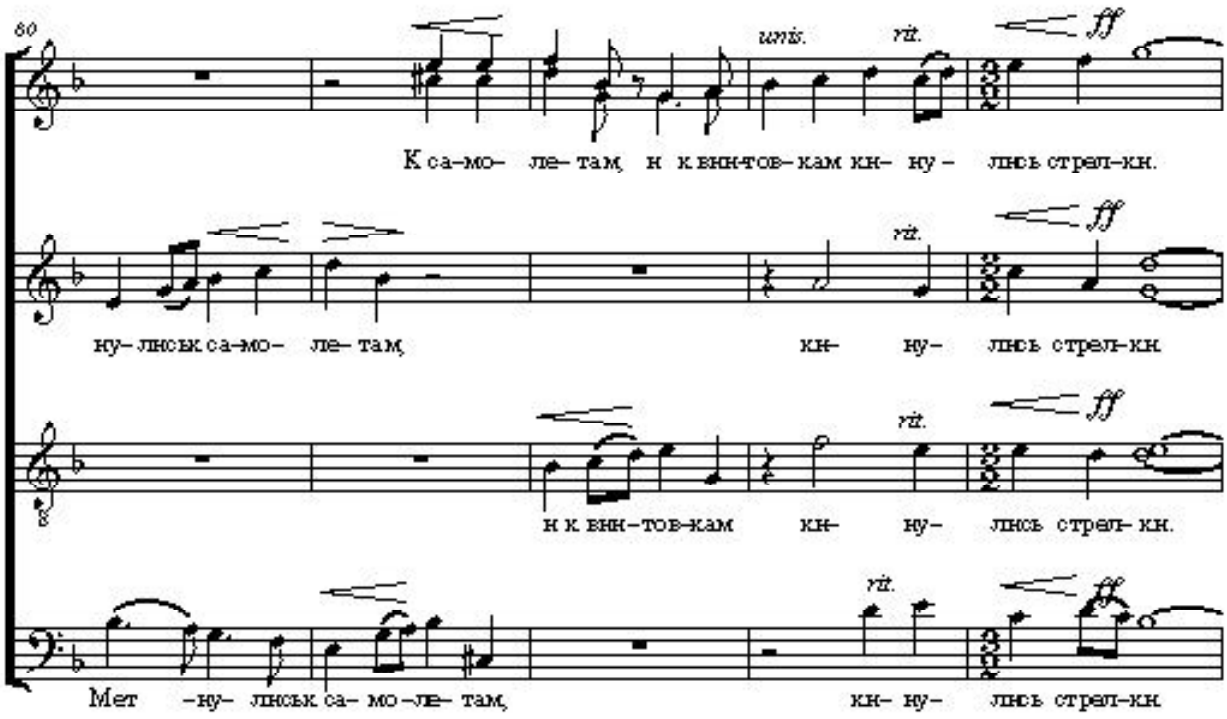

40
чис- ты-е Кас- пий- ски- е пес- ки.
пий- ски- е пес- ки.
чис- ты-е Кас- пий- ски- е пес- ки.
чис- ты-е Кас- пий- ски- е пес - ки.
mf energico
f
В до-блест-ных ше- рен-гах на- ших ар- мий он про-шел и
mf energico
f
В до-блест-ных ше- рен-гах на- ших ар- мий он про-шел и
mf energico
f unis.
В до-блест-ных ше- рен-гах на- ших ар мий и
mf energico
f
В до-блест-ных ше-рен-гах на- ших ар- мий он про-шел и

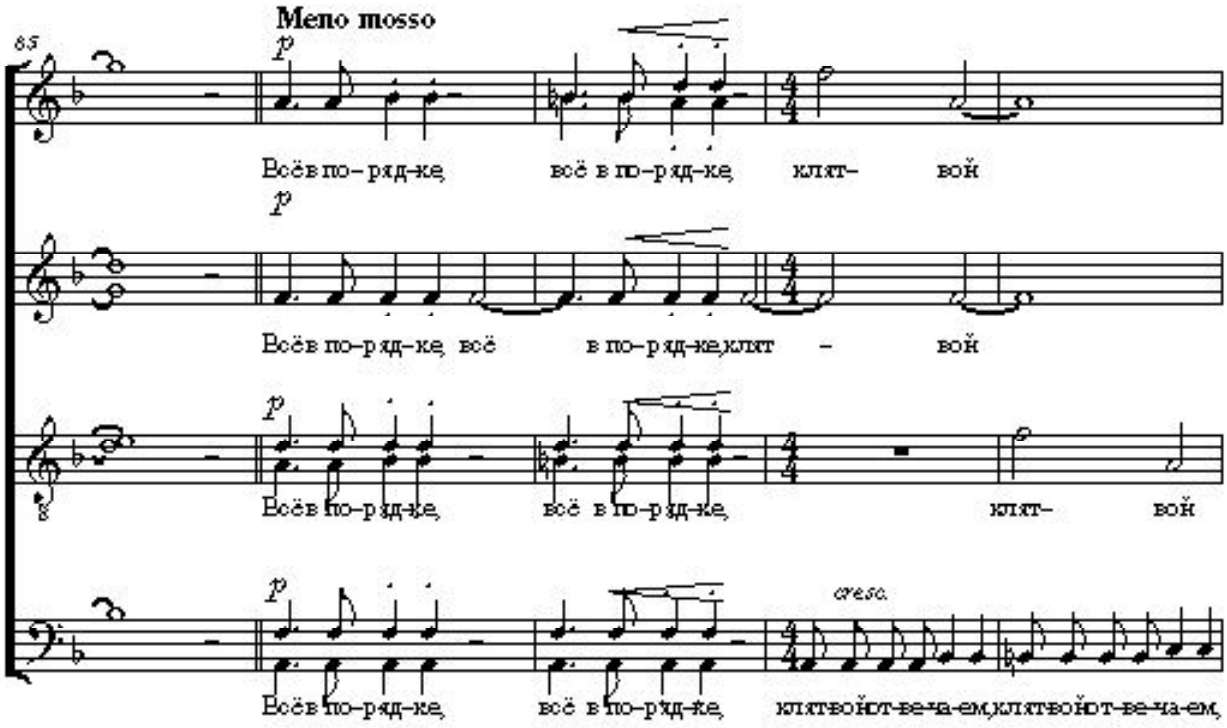

50
cresc.
f
по- бе- ждал, бо-рясь, и по- бе- ждал.
cresc.
f
f
p
по- бе-ждал, бо-рясь, и по- бе-ждал, бо-рясь. В са- мойот-да-
cresc.
f
f
p
по- бе-ждал, бо-рясь, и по- бе- ждал, бо-рясь. В са- мойот-да-
cresc.
f
p
unis.
по- бе-ждал, бо-рясь, и по- бе- ждал. От-да-

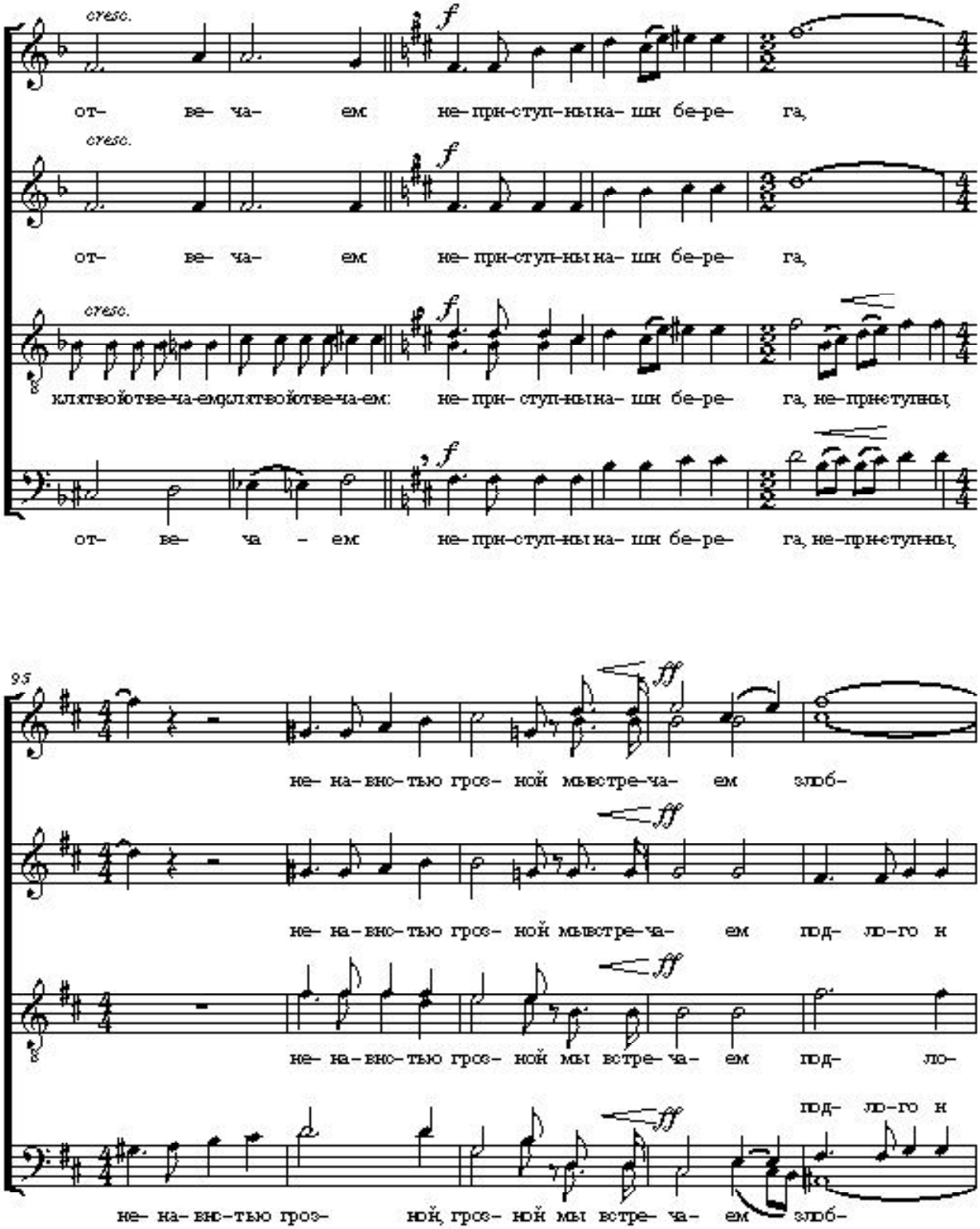

55
Сним жи- ва и не- ру-
лен-ней-шей ка - зар- ме с ним жи- ва и не- ру-
unis
лен-ней-шей ка- зар- ме с ним жи- ва и не- ру-
лен-ней-шей ка- зар- ме с ним жи- ва и не- ру-

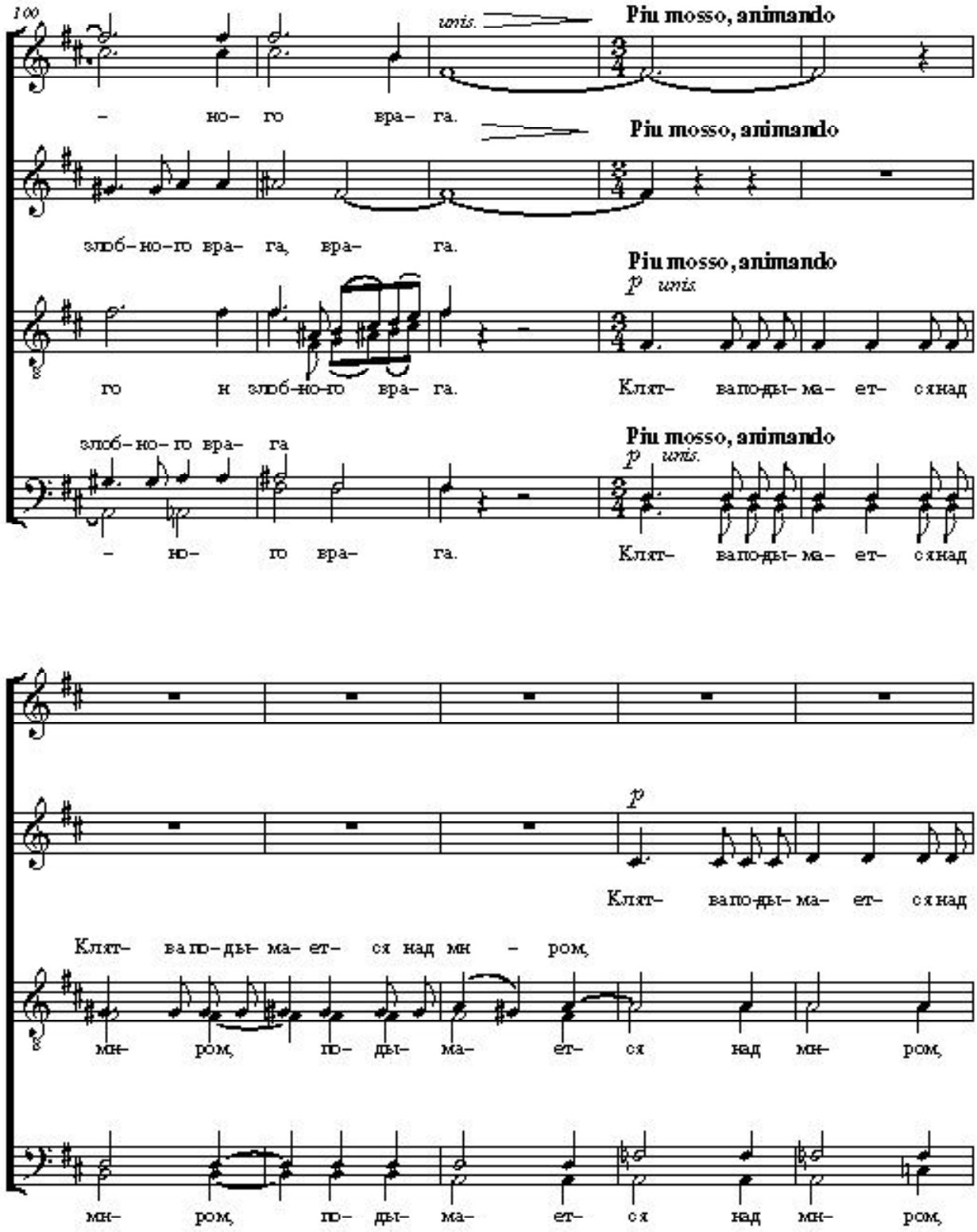

шн– ма связь. Весть по от – де – ле– нн–ям, по
шн– ма
шн – ма связь. Весть по
шн– ма связь. шла
шн– ма связь. Весть по от– де –ле– нн – ям, по ро– там шла
65
unis
ро– там шла н по– ды–ма– ла все пол– кн, весть по
от– де –ле– нн – ям, по ро– там шла н по– ды– ма– ла
н по– ды– ма – ла, шла по от– де –ле– нн – ям по ро– там,
н по– ды– ма– ла, по – – ды– ма– ла

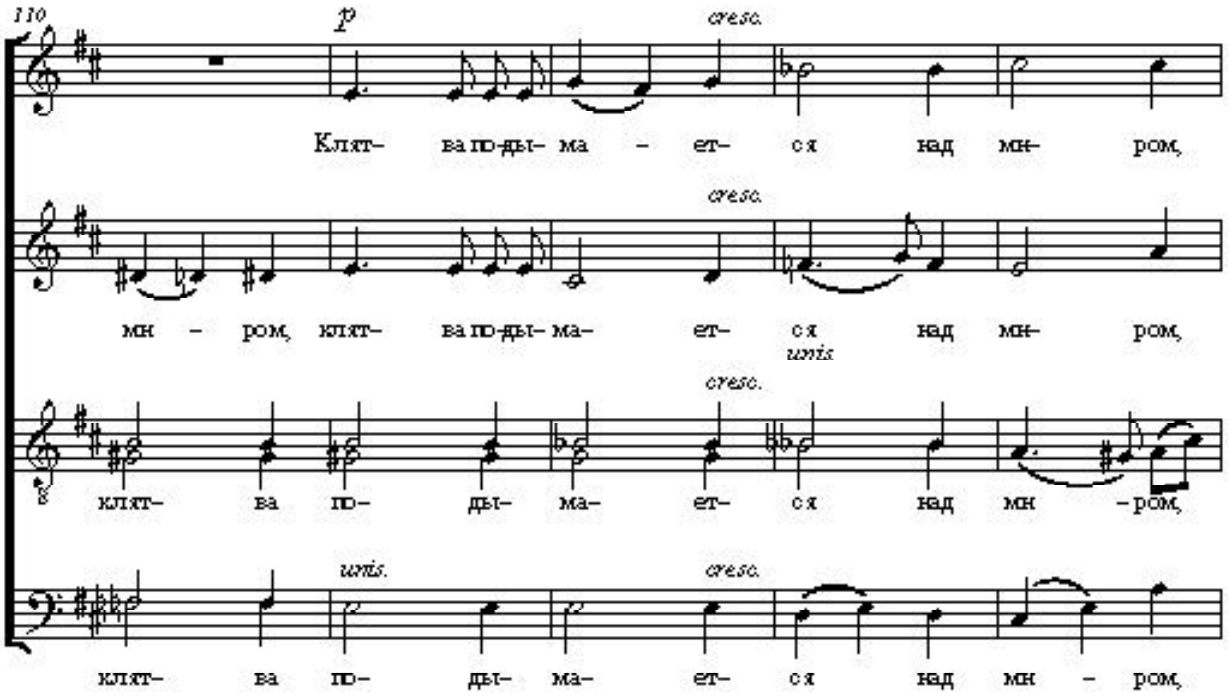

от- де -ле- ни- ям, по ро- там шла и по- ды- ма- ла, по- ды-
все пол - кн, шла и по- ды- ма- ла, по- ды-
по ро- там, и по- ды- ма- ла все пол- кн, и
шла и по- ды- ма- ла, по- ды- ма- ла все пол- кн, и
ма- ла все пол- кн и по- ды- ма- ла все пол- кн.
ма- ла все пол- кн и по- ды- ма- ла все пол- кн. Лет- чи-кн мет-
по- ды- ма- ла, по- ды- ма- ла все пол- кн.
по- ды- ма- ла, по- ды- ма- ла все пол- кн.
f
f
f

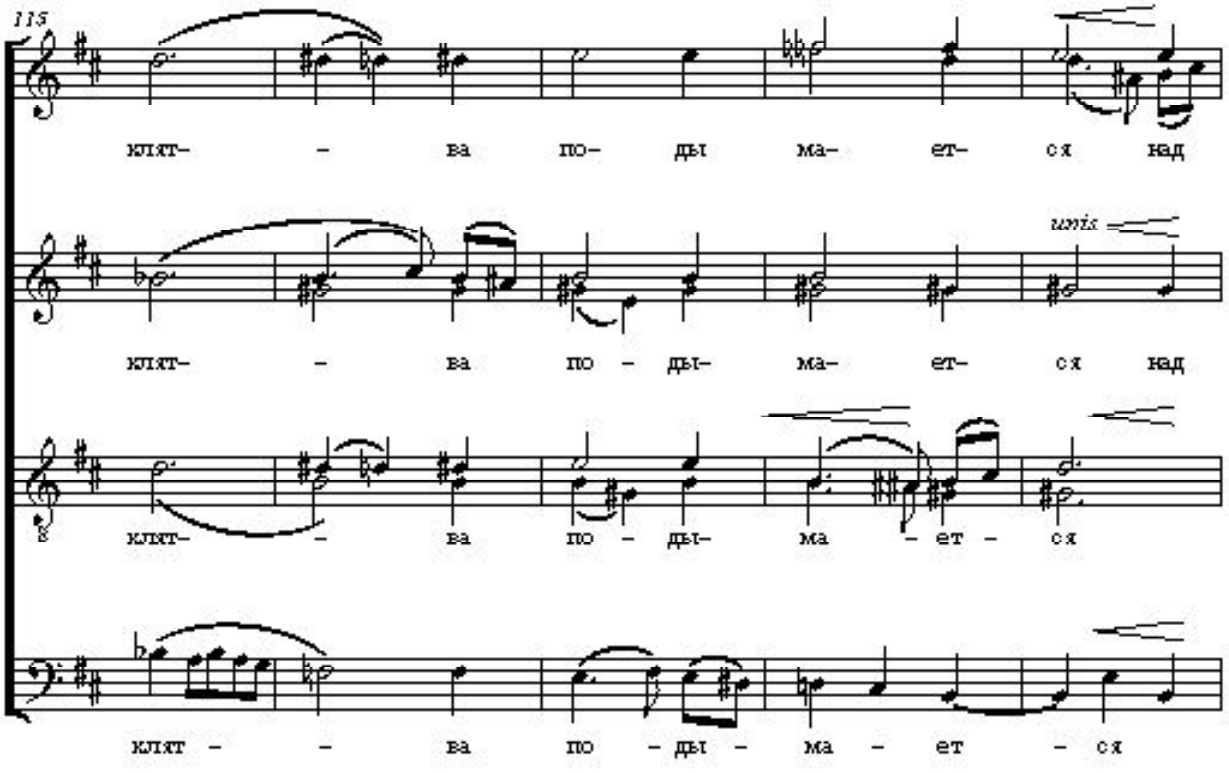

60
unis.
rit.
ff
К са-мо- ле- там, к квин-тов-кам кн- ну - лись стрел-кн.
ну- лись к са-мо- ле- там, кн- ну- лись стрел-кн.
к квин-тов-кам кн- ну- лись стрел-кн.
Мет -ну- лись к са- мо -ле- там, кн- ну- лись стрел-кн.

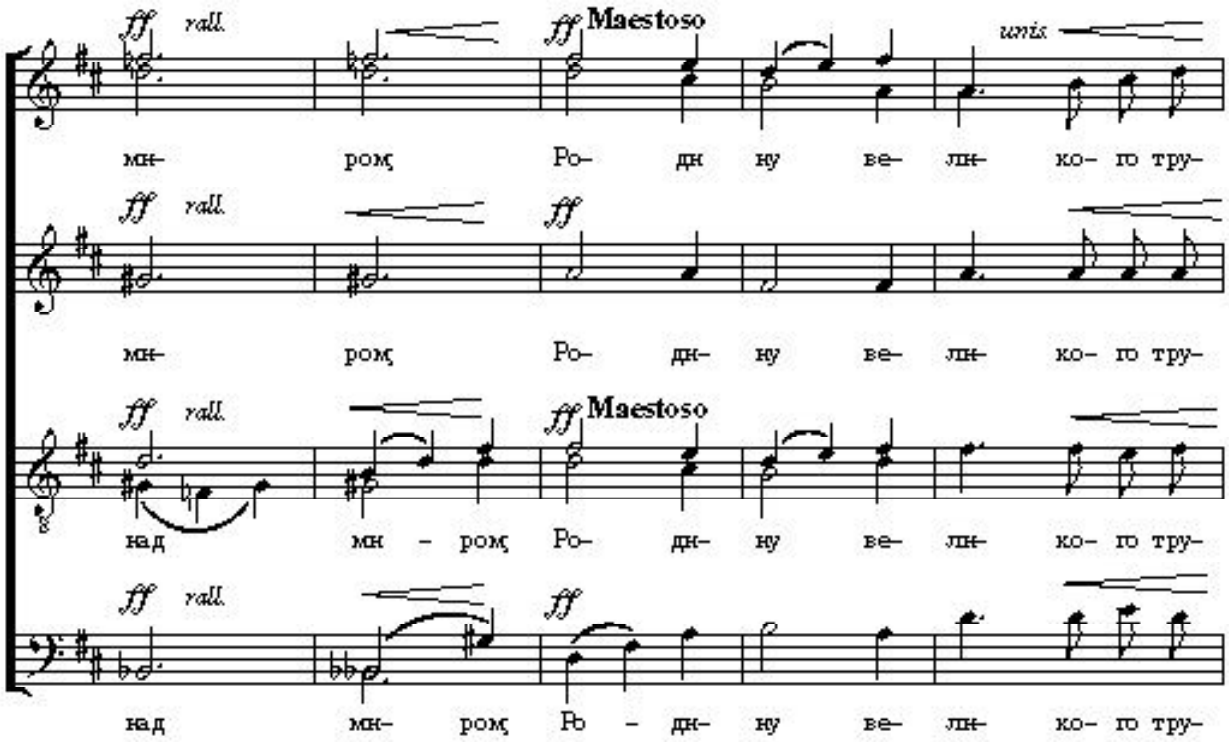

65
Meno mosso
p
Всёв по-ряд-ке, всё в по-ряд-ке, клят- вой
Всёв по-ряд-ке, всё в по-ряд-ке, клят - вой
Всёв по-ряд-ке, всё в по-ряд-ке, клят- вой
cresc.
Всёв по-ряд-ке, всё в по-ряд-ке, клятвойот-ве-ча-ем, клятвойот-ве-ча-ем,

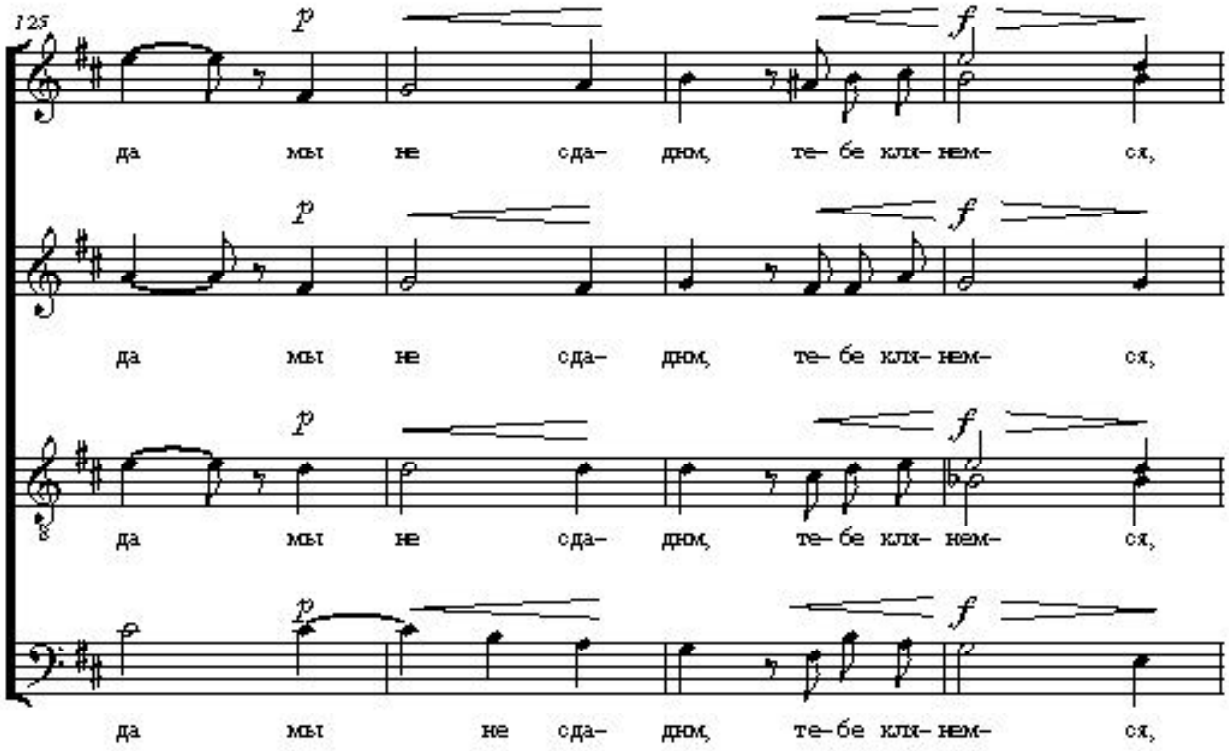

cresc.
f
от- ве- ча- ем не- при- ступ- ны на- ши бе- ре- га,
от- ве- ча- ем не- при- ступ- ны на- ши бе- ре- га,
клятвойотве-ча-ем,клятвойотве-ча-ем: не- при- ступ- ны на- ши бе- ре- га, не- приступны,
от- ве- ча - ем не- при- ступ- ны на- ши бе- ре- га, не- приступны,
95
ff
не- на- вис- тью гроз- ной мы встре- ча- ем злоб-
не- на- вис- тью гроз- ной мы встре- ча- ем под- ло- го и
не- на- вис- тью гроз- ной мы встре- ча- ем под- ло-
под- ло- го и
не- на- вис- тью гроз- ной, гроз- ной мы встре- ча- ем злоб-


100
unis.
Piu mosso, animando
– но– го вра– га.
злоб–но–го вра– га, вра– га.
го и злоб–но–го вра– га.
Клят– вапо–ды– ма– ет– ся над
злоб–но–го вра– га
– но– го вра– га.
Клят– вапо–ды– ма– ет– ся над
Клят– вапо–ды– ма– ет– ся над мн – ром,
мн– ром, по– ды– ма– ет– ся над мн– ром,


110
p
cresc.
Клят– ва по-ды– ма – ет– ся над мн– ром,
мн – ром, клят– ва по-ды– ма– ет– ся над мн– ром,
unis
клят– ва по– ды– ма– ет– ся над мн – ром,
unis.
клят– ва по– ды– ма– ет– ся над мн – ром,


115
клят– – ва по– ды ма– ет– ся над
клят– – ва по – ды– ма– ет– ся над
unis
клят– – ва по – ды– ма – ет – ся
клят – – ва по – ды – ма – ет – ся





ff *rall.* *ff* **Maestoso** *unis.*

мн- ром, Ро- ди ну ве- ли- ко- го тру-

ff *rall.* *ff*

мн- ром, Ро- ди- ну ве- ли- ко- го тру-

ff *rall.* *ff* **Maestoso**

над мн - ром, Ро- ди- ну ве- ли- ко- го тру-

ff *rall.* *ff*

над мн- ром, Ро - ди- ну ве- ли- ко- го тру-

125

p *f*

да мы не сда- дим, те- бе кля- нем- ся,

p *f*

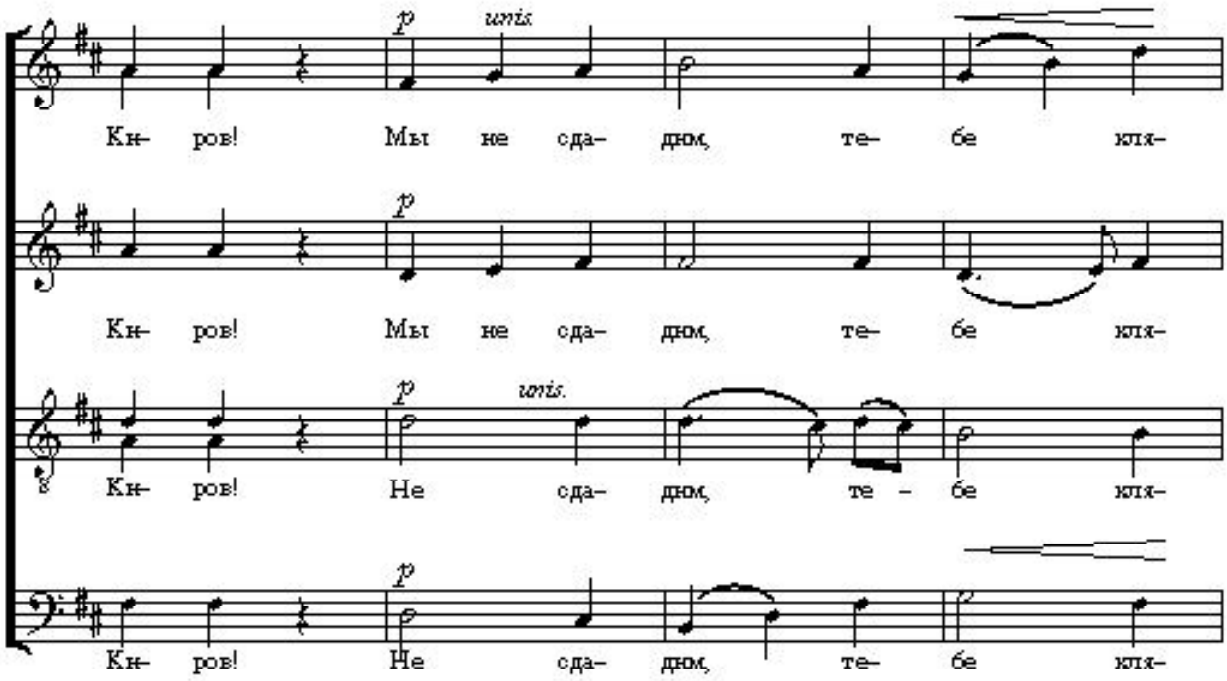
да мы не сда- дим, те- бе кля- нем- ся,

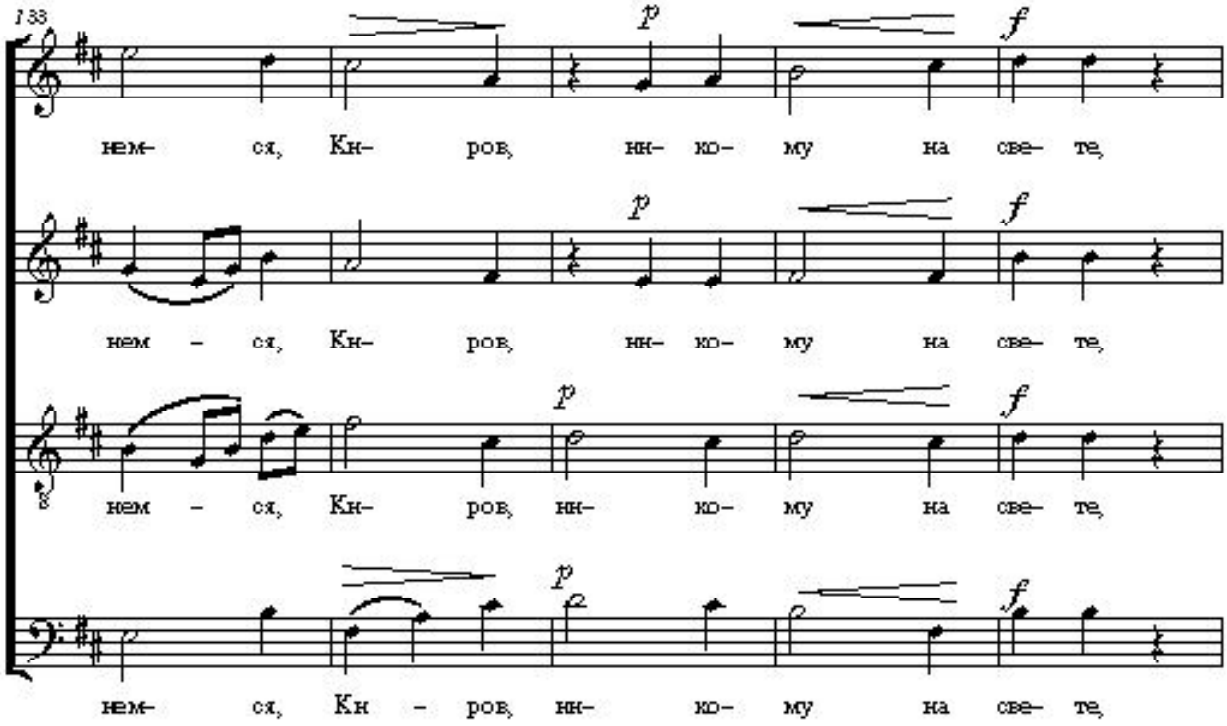
p *f*

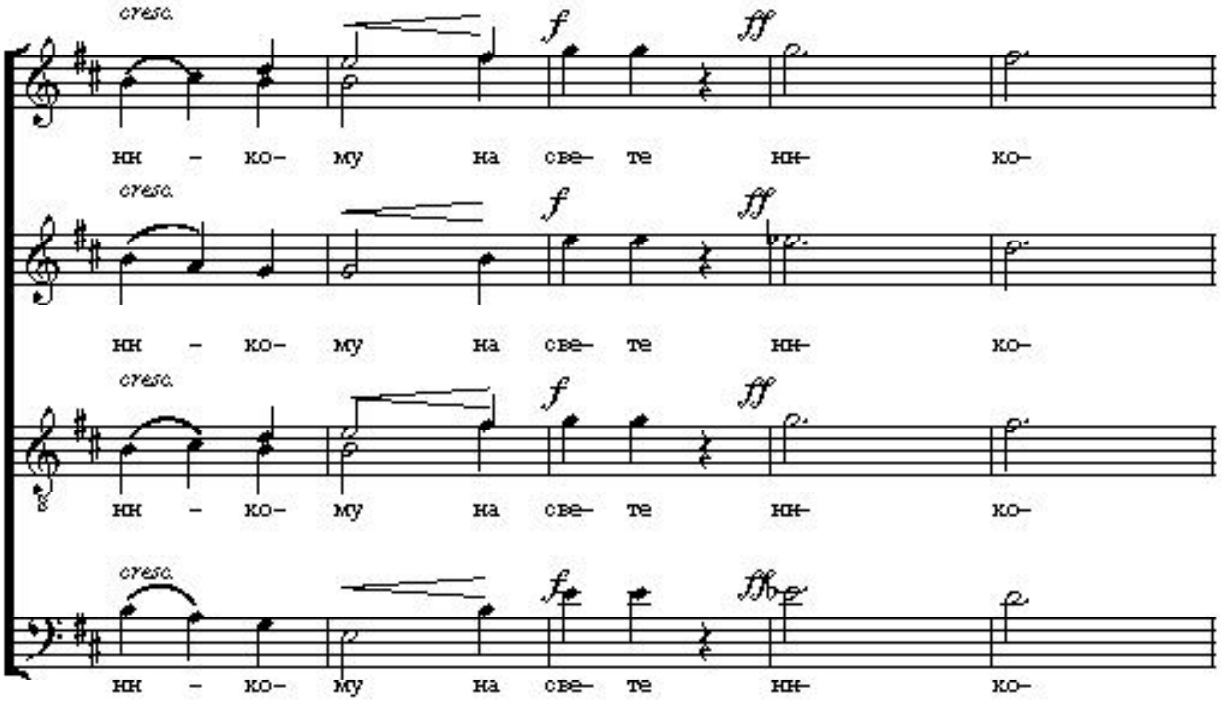
да мы не сда- дим, те- бе кля- нем- ся,

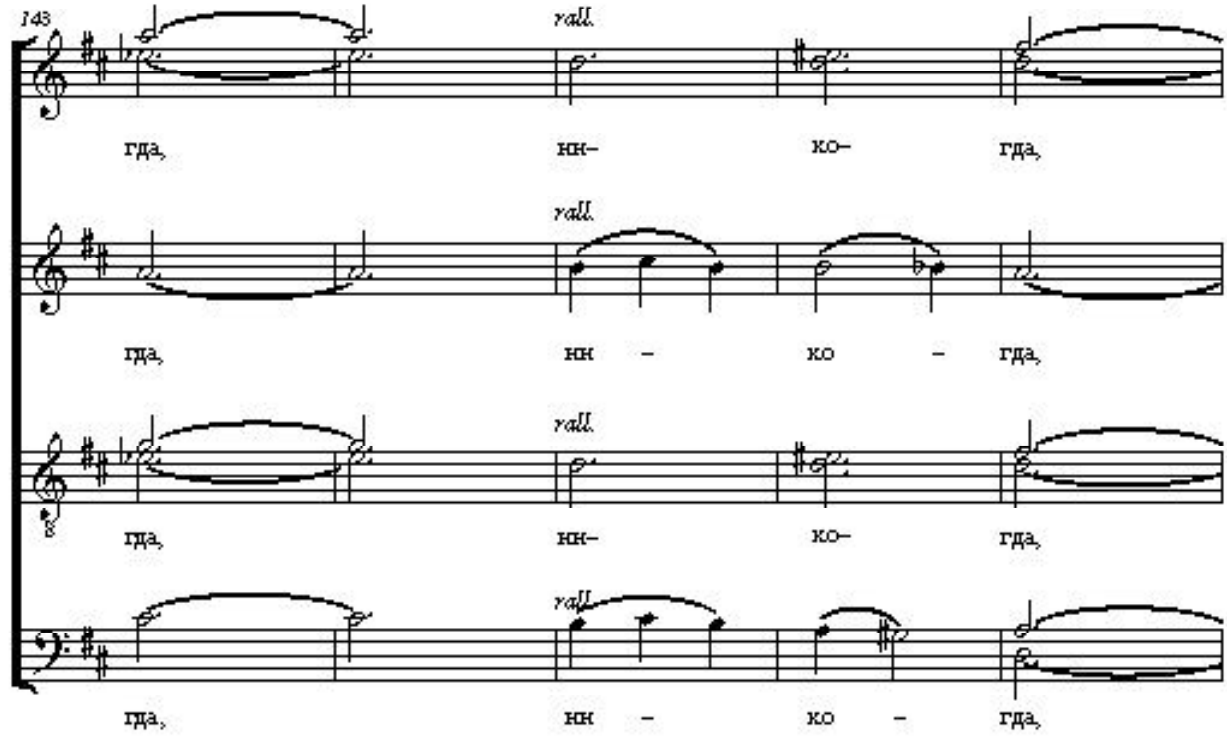
p *f*

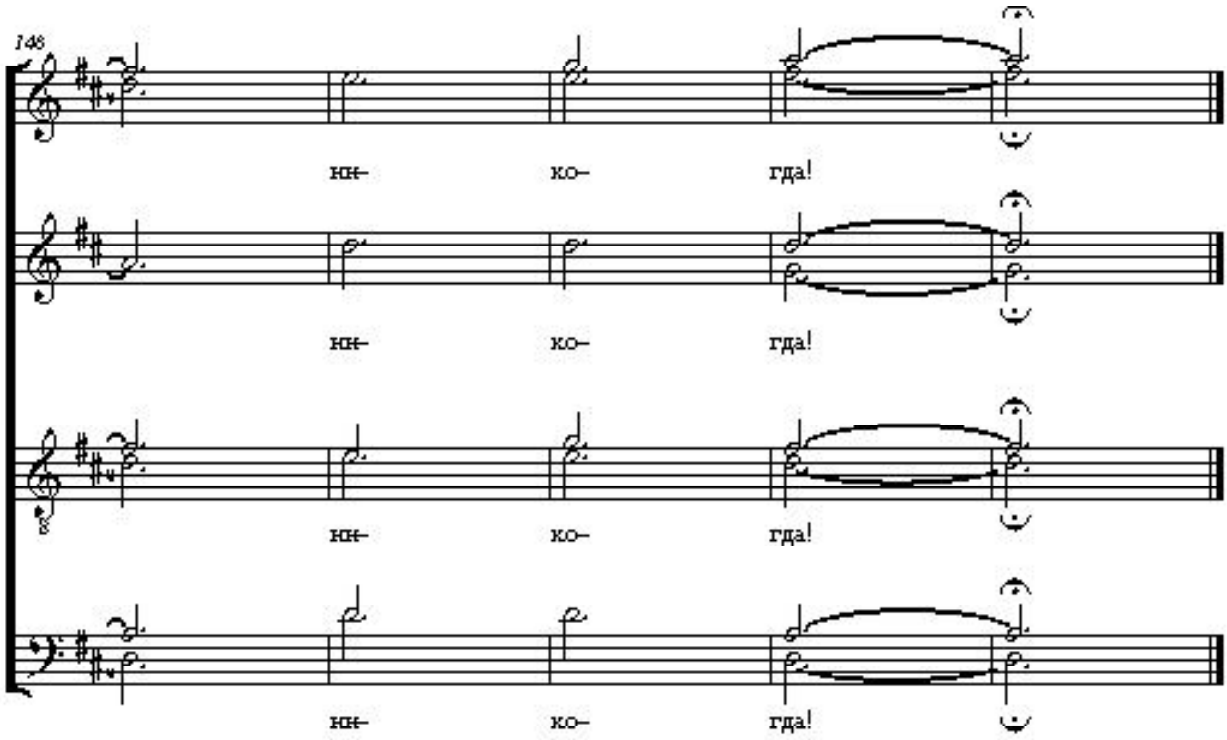
да мы не сда- дим, те- бе кля- нем- ся,


p
unis.
Кн- ров! Мы не сда- дим, те- бе кля-
p
Кн- ров! Мы не сда- дим, те- бе кля-
p
unis.
Кн- ров! Не сда- дим, те - бе кля-
p
Кн- ров! Не сда- дим, те- бе кля-


133
p
f
нем- ся, Кн- ров, ни- ко- му на све- те,
p
f
нем - ся, Кн- ров, ни- ко- му на све- те,
p
f
нем - ся, Кн- ров, ни- ко- му на све- те,
p
f
нем- ся, Кн - ров, ни- ко- му на све- те,


cresc.
f
ff
ни – ко– му на све– те ни– ко–
cresc.
f
ff
ни – ко– му на све– те ни– ко–
cresc.
f
ff
ни – ко– му на све– те ни– ко–
cresc.
f
ff
ни – ко– му на све– те ни– ко–


143
rall.
гда, ни– ко– гда,
rall.
гда, ни – ко – гда,
rall.
гда, ни– ко– гда,
rall.
гда, ни – ко – гда,



Публикация ***Г. Хорошайло***

Юбиляры

Н. Пискунова

ПОД ЗНАКОМ ВЕЛИКОЙ ТРАДИЦИИ
(К 70-летию В. В. Орловского)

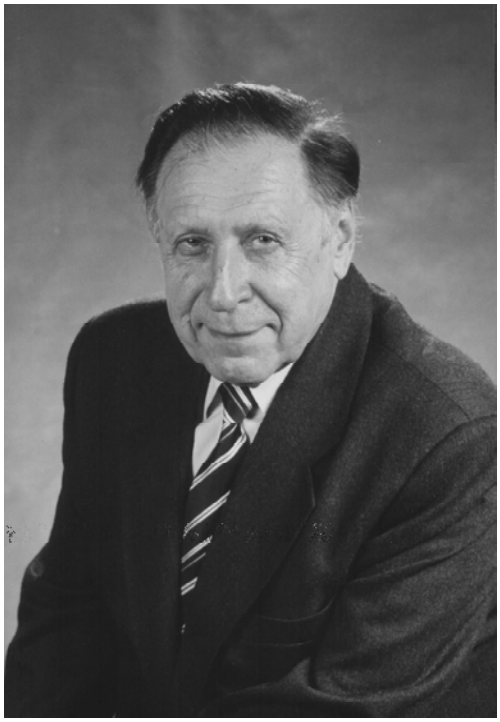
Педагогика движется личностями. В области художественного образования их роль поистине универсальна и незаменима никакими учебниками или самыми совершенными техническими средствами, особенно, если педагог является выразителем лучших традиций, если он искатель, мыслитель.

Профессор кафедры специального фортепиано Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, кандидат искусствоведения Владимир Владимирович Орловский принадлежит к той, сегодня уже немногочисленной, категории людей, которые исповедуют «культ личности» во всех сферах жизни. В этом отношении В. В. Орловский является продолжателем великой традиции русской фортепианной школы, которую он воспринял от своего учителя В. В. Софроницкого.

В. В. Орловский родился в Саранске в 1934 году в семье топографа и учительницы. В близком кругу родственников и друзей профессия педагога оказалась в почете, так что не случайно с детства Владимир Владимирович мечтал стать учителем.

«Я гораздо комфортнее чувствую себя за роялем с учеником, чем за роялем на сцене, – признается он, – и поэтому сознательно посвятил свою жизнь музыкальной педагогике».

Музыке, фортепианной игре Владимир Владимирович начинал учиться у Нины Константиновны Прелатовой, которая стояла у истоков развития музыкального образования в Мордовии. Она определила музыкальную судьбу многих своих учеников. Ее педагогический опыт и идеи высоко оценил А. Д. Алексеев в своем учебнике по методике



обучения игре на фортепиано. Юному пианисту Н. К. Прелатова внушила и передала огромную любовь к музыке, пробудила стремление к высшим достижениям в своей профессии, а также интерес к событиям в самых разных областях культурной жизни. Под ее влиянием ученики музыкальной школы стали постоянными посетителями оперных и драматических спектаклей, художественных выставок, где Владимир Владимирович близко познакомился с известными мордовскими живописцами Ноздриным, Сычковым, Хрымовым. (Последние двое написали портреты юного музыканта,

которые сейчас хранятся в Мордовском музее изобразительных искусств им. Эрьзи.)

Владимир Владимирович с благодарностью вспоминает свой город, своих учителей, свою музыкальную школу и музыкальное училище и до сих пор со всеми поддерживает живую творческую связь. Дважды в год в течение последних 15 лет он ездит в Саранск и проводит в музыкальном училище мастер-классы для педагогов и учащихся.

После окончания Саранского музыкального училища судьба продолжает благоволить к юному музыканту: в 1953 году он становится студентом Московской консерватории по классу В. В. Софроницкого.

Сама возможность общения с великим артистом на уроках, в домашней обстановке, посещение его концертов оказали решающее воздействие на становление В. В. Орловского как музыканта, педагога, человека.

Под «знаком Софроницкого» протекает и научно-исследовательская деятельность Владимира Владимировича. В 1991 году он защищает в Московской консерватории кандидатскую диссертацию на тему «Софроницкий – педагог», публикует целый ряд статей о других сторонах деятельности своего учителя.

Как музыканта-исследователя Владимира Владимировича пишет на темы хорошо знакомые и любимые: о своих учителях – прямых и косвенных, о почитаемых им композиторах – Шуберте и Скрябине, о педагогических проблемах, с которыми сталкивается на занятиях с учениками. Именно поэтому в его публикациях много личного и достоверного.

Кроме непосредственных учителей, В. В. Орловского воспитывала также вся культурная жизнь Москвы 50-х годов: концерты прославленных артистов, посещение театров, многочисленных музеев и выставок. В те годы он впитывал впечатления от выступлений Г. Абендротта, исполнившего все симфонии Бетховена, К. Зандерлинга, Ю. Файера, Г. Улановой, С. Рихтера, Э. Гилельса, М. Юдиной, Г. Нейгауза. Ему выпала редкая удача аккомпанировать С. Лемешеву – при работе со студентами – в произведениях, составлявших основу репертуара артиста.

Самые яркие впечатления сохранились у него от игры Глена Гульда и трех выдающихся пианисток – Маргариты Лонг, Марии Неменовой-Лунц и Анни Фишер.

«Глен Гульд открыл нам совершенно неизвестный пласт культуры барокко. Это было настолько ново, интересно», – рассказывает Владимир Владимирович. В его памяти прочно сохранились многие подробности исполнения М. Лонг соль мажорного концерта Равеля на церемонии присуждения ей звания почетного профессора Московской консерватории. Сильнейшее воздействие оказало на него также вдохновенные исполнения 29-й сонаты Бетховена А. Фишер на заседании студенческого научно-творческого общества и М. С. Неменовой-Лунц, ученицей Скрябина – сонат Скарлатти, которые в те годы чрезвычайно редко звучали с эстрады. Владимир Владимирович вспоминает: «Ее игра была очень увлеченной и молодой, а ведь ей тогда было около 80 лет. В последовавшей затем беседе со студентами она недоумевала, почему все так восхищаются скорострельностью ее игры и так мало замечают красоту музыки Скарлатти».

Вопрос соотношения в профессиональной деятельности пианиста техники, ремесла и художественного начала всегда волновал Владимира Владимировича. «Быстрое формирование профессионализма на базе чистой технологии способно обеспечить снайперскую точность, но такой профессионализм ведет к стандартизации исполнения, творчески неприменим», – утверждает он. «Конечно, снайперская точность поражает молодежь, – продолжает Владимир Владимирович, – но ненадолго. Очень скоро начинают понимать, что профессионализм проявляется и совершенствуется на базе обаяния личности исполнителя. Если личность не импонирует, то музыкант, при самых высоких технических достоинствах, не столь интересен».

Вслед за своим учителем Софроницким Владимир Владимирович считает, что профессионализм может совершенствоваться только путем обогащения личности ученика; техника – вспомогательный момент, средство, позволяющие выявить эту личность. Он убежден, что традиция опирается на высокую профессиональную школу, которая прежде всего культивирует индивидуальность ученика, развивая и формируя его личные качества, потребности, вкус. Это то, что не позволяет уходить в банальность, пошлость стандартов: «Стандартизация привлекает обывателя, и существующий конкурсный стандарт ставит с ног на голову соотношение спортивного, технического и творческого моментов, в то время как соревноваться должны творческие индивидуальности».

Воспитание творческой личности, способной своей интерпретацией музыкальных шедевров увлечь внимание слушателей, вскрыть, подобно Г. Гульду и другим выдающимся пианистам, новые, неведомые прежде пласты содержания музыкального произведения – основная цель педагогической работы В. В. Орловского.

По его мнению, хороший педагог тот, кто знает, когда можно, а когда не нужно вмешиваться в работу ученика. Студент консерватории – это не чистый лист бумаги, а уже во многом сложившийся во взглядах на жизнь и искусство музыкант, многое умеющий и немало знающий. Свежая, интересная, быть может, спорная, но, во всяком случае, не стандартная трактовка – уже основание для того, чтобы не навязывать ученику свое представление о характере исполняемого произведения.

Задача учителя – направить мысль ученика в русло творческого осмысления произведения, расширяя его знания о личности и стиле композитора, стимулируя поиски средств для материализации формирующегося в его слуховом сознании художественного образа. Если же ученик на каком-то этапе работы активно не проявляет свое Я, если оно у него еще отчетливо не выявлено, то замечательное средство в этом случае – предложение и совместные поиски различных вариантов исполнительской трактовки произведения, предоставляющие ученику возможность выбора для себя наиболее близкой, убедительной версии. В этом поиске и проявляется индивидуальность ученика, что позволяет педагогу лучше понять его намерения, его достоинства и недостатки.

Особенно плодотворен такой подход в том случае, если ученик выказывает недоверие к конкретным рекомендациям учителя, или же с новым учеником не налажен контакт. Тогда лучше либо отпустить ученика на свободу, даже если он еще не умеет пользоваться ею, либо сказать ему, как нередко делал В. В. Софроницкий: «Сначала попробуй выполнить мои рекомендации, а потом попытайся обдумать, понять их».

Основной сферой проявления индивидуального начала Владимир Владимирович считает работу над звуком как материей музыки. Именно здесь открывается широкий простор для проявления вкуса, звукового воображения, что связано с многообразием способов прикосновения к клавиатуре. На взгляд Владимира Владимировича, наибольшие возможности здесь предоставляет фортепианная музыка Шуберта и Скрябина. Пианиста, не игравшего произведения этих композиторов, нельзя, по его мнению, считать полноценным музыкантом.

Таковым становится в его классе – и на это всегда обращают внимание коллеги Владимира Владимировича – даже тот, кто поступил с очень скромной пианистической подготовкой. Бросается в глаза и непохожесть друг на друга студентов его класса. На них не стоит клеймо «сделано в классе Орловского» и в этом проявление высшего педагогического мастерства.

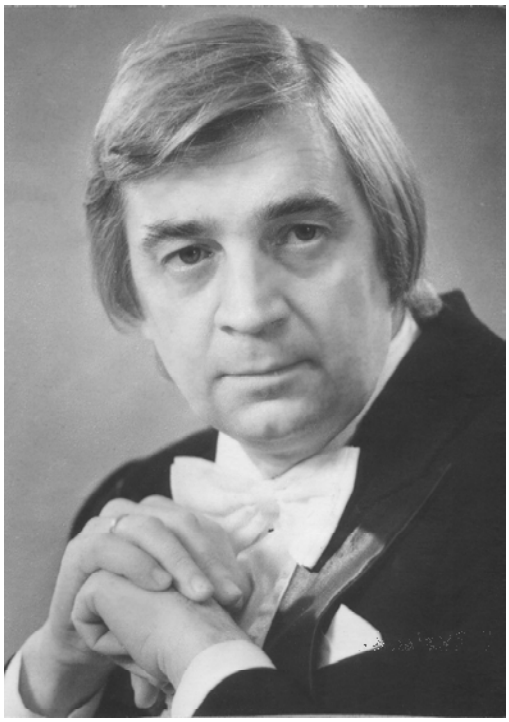
Как его учителя Н. К. Прелатова и В. В. Софроницкий, Владимир Владимирович Орловский стремится привить своим ученикам не только серьезное, ответственное отношение к профессии музыканта-педагога, но и передать собственные взгляды на жизнь, на художественные и нравственные проблемы, учит ориентироваться в нашей сложной действительности, где высокое музыкальное искусство не занимает достойного места. Размышляя о путях и перспективах развития, он считает, что «музыкальное исполнительство зародилось в салонах, туда ему и надо вернуться. Большая эстрада породила амбициозность, «нездоровую» соревновательность, стремление играть ограниченный репертуар. Возвращение подлинной музыки, лишенной направленности на техницизм, в салоны поможет возродиться массе музыкальной литературы, свободной от виртуозной приманки. Это будет означать возвращение музыки в первозданный вид, это тот путь, по которому будет развиваться инструментальное исполнительство».

Можно соглашаться или не соглашаться с этим мнением, но несомненно, что будущее фортепианного искусства во многом, определяется опытом личностного постижения культуры тем поколением музыкантов, к которому принадлежит Владимир Владимирович Орловский.

Г. Хорошайло

ПОЧЕТНОЕ ЗВАНИЕ – МУЗЫКАНТ
(К 60-летию В. П. Афанасьева)

Традиционно, с наступлением Белых ночей, в Соборе Петропавловской крепости Санкт-Петербурга два раза в неделю проходят концертные выступления Мужского хора под управлением дирижера Вадима Афанасьева. Имя дирижера и его хор с редкими по красоте голосами широко известны в Питере. Имя талантливого музыканта, педагога Вадима Петровича Афанасьева почитаемо и в Ростове-на-Дону. Пятнадцать лет его жизни в нашем городе – это годы плодотворной педагогической и исполнительской деятельности, творческих взлетов и побед.



Потомственный петербуржец, В. П. Афанасьев родился в 1944 году в семье русских интеллигентов. Первые его музыкальные впечатления детских лет были связаны с домашним музицированием, а также посещением богослужений в православных храмах, дед и отец Вадима пели в хоре Преображенского собора. Музыкальная одаренность мальчика проявилась очень рано: в пятилетнем возрасте он начал учиться игре на фортепиано, спустя два года поступил в среднюю специальную школу-десятилетку для особо одаренных детей при Ленинградской консерватории. На вступительном экзамене в присутствии тогдашнего директора ЦМШ Владимира Германовича Шипулина произошел забавный случай. В ответ на просьбу Владимира Германовича спеть что-нибудь из домашнего репертуара мальчик с воодушевлением исполнил старинную студенческую песню «По чарочке, по маленькой»; последовало резюме Шипулина: «С ним все понятно, зачисляем, пусть ходит на занятия». В ЦМШ Вадим учился на двух отделениях: фортепиано и дирижерско-хоровом. Постепенно юный музыкант все больше увлекался дирижированием, чему способствовало пение в хоре мальчиков, которым руководил замечательный дирижер В. Г. Шипулин. «Хор под его рукой звучал блестяще», – вспоминал впоследствии Вадим Петрович. Самым сильным впечатлением, относящимся ко времени учебы в ЦМШ, для В. П. Афанасьева стал его дирижерский дебют – выступление с хором мальчиков на одном из ежегодных отчетных концертов школы в Большом зале Ленинградской филармонии (исполнялась небольшая хоровая пьеса «Дождик» Матвеева). Мысль о том, что выйти на прославленную сцену – огромная честь необычайно вдохновляла юного музыканта, и он дал себе обещание, что непременно добьется права дирижировать здесь в будущем. К счастью детская мечта сбылась, и дирижер Вадим Афанасьев неоднократно с успехом вступал в Большом зале, руководя различными хоровыми и оркестровыми коллективами. Тогда же в школьные годы, ярко проявилось стремление послевоенного поколения романтиков, к которому принадлежал В. П. Афанасьев, войти в прекрасный мир Музыки, постичь его как можно глубже. Заниматься по многу часов любимым делом было их потребностью, как, впрочем, и регулярно посещать концерты. Не случайно филармония стала для учащихся ЦМШ родным домом, в который они пробирались любыми способами – порой даже через окно или по водосточной трубе.

Естественно, что после окончания школы для Вадима не существовало проблемы выбора будущей профессии: успешно сдав экзамены, он поступил в Ленинградскую консерваторию в класс хорового дирижирования педагога В. Г. Шипулина. Под

руководством В. Г. Шипулина – великолепного дирижера, мудрого наставника, человека блестящей эрудиции – молодой музыкант постигал тайны профессионального мастерства, осваивал навыки самостоятельной работы, расширял общехудожественный кругозор. В то время на кафедре хорового дирижирования работали Н. В. Михайлов, И. И. Полтавцев, М. Н. Семеонов, А. В. Михайлов, К. А. Ольхов, Е. П. Кудрявцева, Б. Е. Рафальсон, А. Е. Никлусов, А. И. Крылов, П. А. Россоловский, Н. В. Романовский – выдающиеся мастера отечественного хорового искусства, чья творческая деятельность вдохновляла студентов, побуждала к неустанному самосовершенствованию. «Хорошо, когда в консерватории преподают высококвалифицированные дирижеры-практики, регулярно становящиеся за пульт и руководящие хором, оркестром, – отмечает В. П. Афанасьев, – такой наглядный пример очень важен для молодого хормейстера».

Вскоре наступил трехлетний перерыв в обучении Вадима Афанасьева, связанный со службой в армии. После увольнения в запас возмужавший студент начал активно совмещать учебу с трудовой деятельностью. Он разгружал вагоны, работал тапером в кинотеатре, но, естественно, прежде всего стремился приобрести профессиональный опыт, руководя различными хоровыми коллективами при домах культуры ленинградских заводов и учреждений. Выпускной курс консерватории у В. П. Афанасьева совпал с отъездом В. Г. Шипулина в Ростов-на-Дону; Вадим заканчивал вуз по классу А. В. Михайлова – «потрясающего музыканта и педагога», уважение к памяти которого, по словам юбиляра, с годами только возрастает.

В Ростов В. П. Афанасьев приехал вскоре после выпуска, в 1968 году по приглашению В. Г. Шипулина. Работу на кафедре хорового дирижирования РГМПИ Вадим Петрович совмещал с заочным обучением на оперно-симфоническом факультете Ленинградской консерватории у Мариса Янсонса (кстати, тоже прошедшего ранее «хоровую школу» в классе В. Г. Шипулина)[1].

Опыт симфонического дирижирования В. П. Афанасьев приобрел в процессе общения с оркестром Ростовской филармонии. Тогда же он дебютировал в качестве режиссера-постановщика, благодаря творческим контактам с режиссером Г. Пироговым и самодеятельным оперным театром при ДК «Ростсельмаш». Ростовские любители оперного искусства со стажем наверняка помнят такие спектакли «сельмашевцев», как «Травиата» Дж. Верди, «Алеко» С. Рахманинова, «Евгений Онегин» П. Чайковского и др.

Постановки эти становились подлинными праздниками для донских меломанов – благодарных слушателей неизменно заполнявших зал до отказа. Для участия в оперно-хоровых сценах Вадим Петрович приглашал студентов-хормейстеров из РГМПИ. Студентам же своего класса по специальности (к примеру, в 1973–1978 годах – Лиде Лемешко и мне), приходилось осваивать самые разнообразные умения и навыки при подготовке спектакля: разучивать с певцами сольные, ансамблевые и хоровые партии, проводить распевания солистов и хора, аккомпанировать на фортепиано, отвечать за сохранность хоровых партий…

Когда же тернистый путь создания спектакля завершался успешной премьерой, наступали счастливые минуты: вместе со всеми участниками постановки юные «ассистенты» дирижера чувствовали сопричастность великому искусству.

Кроме того, по просьбе В. П. Афанасьева, мне доводилось нередко подменять концертмейстера в ходе репетиций факультетского хора, и в классе по специальности, и на занятиях по вокалу. Особенно запомнилось разучивание кантаты С. Танеева «Иоанн Дамаскин». Замечания Вадима Петровича, касавшиеся ладотональных красок, громкостной динамики, метроритмической организации хорового произведения, всякий раз таили в себе подлинные откровения, значимость которых трудно было переоценить. Необходимо подчеркнуть, что С. Танеев принадлежал к числу тех композиторов, чье хоровое творчество наиболее полно и детализировано изучалось в классе В. П. Афанасьева. С особым чувством благоговения, торжественно Вадим Петрович декламировал строфы из стихотворения А. Хомякова «По прочтении псалма»:

Мне нужно сердце чище злата
И воля, крепкая в труде;
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на суде!..

Считается, что в этих словах, в которых С. Танеев услышал музыку своей кантаты «По прочтении псалма» (последнем его сочинении), сформулировано творческое кредо композитора.

Вместе с тем, педагогические успехи Вадима Петровича на Донской земле в значительной сте-

[1] В настоящее время народный артист России М. Янсонс является главным дирижером Питтсбургского симфонического оркестра (США) и Баварского симфонического оркестра (Мюнхен, Германия).

пени предопределялись его чутким бережным отношением к местным традициям. «В Ростове была хорошая школа патриарха этого вида искусства Вениамина Александровича Никольского. Так что я в полной мере питался соками, которые были», – вспоминал Вадим Петрович. Действительно, в факультетском хоре, которым с начала 70-х руководил В. П. Афанасьев, пели талантливые воспитанники В. А. Никольского. Вот почему Вадим Петрович, опираясь на достижения ростовской хоровой школы, мог ставить перед студенческим хором свои высокие творческие задачи. Работая с хором, Вадим Петрович любил повторять: «Надо быть свободным в рамках стиля». Занятия в хоровом классе становились для нас прекрасной школой стилистического постижения исполняемых сочинений. Дирижер решительно пресекал любые вольности по отношению к авторскому тексту; добивался глубокого проникновения в замысел композитора. Из этого произрастала свобода творческого самовыражения на концертной эстраде. Изучая шедевры хоровой музыки XVI–XIX столетий (Дж. Палестрина, К. Монтеверди, А. Вивальди, И. С. Бах, В. А. Моцарт, И Брамс, С. Танеев и др.) мы осваивали принципы эмоционально осознанного интонирования, различные манеры звукоизвлечения, постигали культуру стиля, тембровые краски. Значительную часть репертуара студенческого хора РГМПИ составляла хоровая музыка отечественных композиторов: в концертных залах Ростова звучали хоровые сочинения В. Салманова, Г. Свиридова, С. Слонимского, Ю. Фалика, М. Кажлаева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, произведения донских авторов – Л. Клиничева, А. Кусякова, В. Ходоша, по отношению к которым В. П. Афанасьев, без преувеличения, выступал в роли первопроходца.

Вспоминаются и массовые праздники, которые тожественно, пышно, с большим размахом отмечала в ту пору наша страна. Все торжественные концерты, как правило, увенчивались масштабным хоровым финалом. В объединенном хоре (около 200 человек) пели и дети, и студенты, и военные. По рекомендации администрации города Ростова на почетный пост главного дирижера праздничных торжеств неоднократно назначался В. П. Афанасьев. В общее звучание хор дирижерско-хорового факультета РГМПИ, воспитанный также В. П. Афанасьевым, привносил элементы исполнительской культуры: выразительность и чистоту интонирования, точность метроритмической пульсации, четкость артикуляции и др. И, конечно же, Вадиму Петровичу требовалась разнообразная практическая помощь, связанная с большим количеством участников, их размещением, выходами и уходами со сцены… Вадим Петрович привлекал к этой работе своих учеников: детально обсуждал с нами концертные программы (репертуар, порядок следования номеров), поручал «распорядительные» функции и т. п.

Такого рода участие в живом творческом процессе, бесспорно, содействовало росту исполнительского мастерства студентов-хормейстеров, к числу которых посчастливилось принадлежать и мне. Позднее, много лет спустя, Вадим Петрович как-то сказал: «Я думаю, что все те, кто учился в Ростовской консерватории в тот период, когда я там работал… могут называться моими учениками». Это не было преувеличением. Общение с В. П. Афанасьевым вдохновляло, побуждало к профессиональному совершенствованию, формированию артистизма в творческой деятельности.

Ученики прислушивались к его словам: «В душе у себя должен быть уголок, где всегда чисто, это святое место, там нет лжи, предательства. Ты должен научиться говорить себе правду». В процессе обучения, когда студент испытывал неуверенность, робость, связанные с тем, что что-то не понял, не успел, не освоил, Вадим Петрович подбадривал: «Не надо стесняться, если вы чего-то не знаете. Вы пришли учиться. С годами, когда человек больше проживет, больше увидит и услышит, многое обретет иной смысл» (Под этими словами, думаю, многоуважаемый Маэстро подписался бы и сейчас. Даже отметив 60-летие Вадим Петрович признается: «Я всегда чувствую себя учеником, когда изучаю новую для меня музыку»).

На занятиях В. П. Афанасьева в классе дирижирования постоянно собиралась многочисленная аудитория: студенты нашего вуза, учащиеся музыкальных училищ, педагоги-хормейстеры. Вадим Петрович редко восседал в кресле. Легко и быстро по ходу урока он переключал свое внимание на различные задачи. Его острый слух улавливал малейшую неточность в игре концертмейстеров: реакция была незамедлительной, ноту исправляли и занятия продолжались. Уникальный природный дар – цветной слух позволял Вадиму Петровичу слушать и передавать через «слово-образ», мимику, движение рук богатейшую палитру красок, которые он находил в любой, даже самой маленькой

хоровой пьесе. Высказанную мысль он мог проиллюстрировать игрой на рояле: показывал, как «похоровому» должна звучать партитура. Услышать интонирование каждой хоровой партии (по горизонтали), и одновременно четко представлять ее функциональную значимость среди других партий (по вертикали) – вот к чему необходимо было стремиться.

Много внимания уделялось дирижерскому жесту. Усилия педагога были направлены на главное: наполнить механические движения рук учеников художественным содержанием исполняемой музыки. Отрабатывались и специальные приемы, связанные с показом штрихов, динамики, метрической пульсации.

Виртуозная техника, выразительная пластика рук, яркий артистический облик В. П. Афанасьева привлекал к себе восхищенно внимание присутствующих в классе музыкантов.

Работая над произведением, Вадим Петрович не стремился навязать студенту свою интерпретацию, но поощрял самостоятельность в поиске новых красок, смысловых акцентов, образных представлений. Конечно, мы все находились под влиянием своего наставника, все начинали с подражания. Однако, обладая незаурядным педагогическим даром, учитель находил индивидуальные подходы к каждому, открывал в нас лучшее, глубинное, скрытое сокровенное – то, что составляло творческий потенциал, и в процессе обучения бережно развивал. Может быть, поэтому выпускники-«афанасьевцы» оказывались столь непохожими друг на друга, – их роднила влюбленность и преданность хоровому искусству, подкрепляемая творческим максимализмом и самоотдачей в работе. Назову, в частности имена: В. Буланов – заслуженный деятель искусств Бурятии, доцент, заведующий кафедрой хорового дирижирования Института музыки при Восточно-Сибирской академии культуры (Улан-Удэ), Л. Лемешко – заслуженный деятель Кубани, художественный руководитель хора (ДМШ, г. Адлер), И. Камышникова – доцент Кубанской консерватории, Л. Голубова – преподаватель Таганрогского музыкального училища, В. Сенченко – преподаватель музыкального училища г. Новороссийска, Т. Толстикова – хормейстер Ростовского музыкального театра, И. Шведов – заслуженный деятель Кубани, главный хормейстер Музыкального театра (г. Краснодар), В. Войченко – хормейстер хора мальчиков Ростовского музыкального театра. В. Русанов – основатель и художественный руководитель Таганрогского муниципального хора «Лик» и В. Шаповалов – преподаватель хорового дирижирования музыкального училища, организовавший вокально-хоровой ансамбль «Глория» (г. Шахты) – талантливые перспективные выпускники В. П. Афанасьева, ярко проявившие себя в хормейстерской практике, но, к сожалению, рано ушедшие из жизни.

Ученики В. П. Афанасьева впитывали его отношение к хоровому искусству как любимому Делу, его глубокое почитание своего Учителя, которое он сохранил и поныне. «Чем человек выше, – тем проще он должен быть!» – мудрое изречение В. Г. Шипулина повторял нам Вадим Петрович.

После ухода из жизни Владимира Германовича (1979) кафедру возглавил В. П. Афанасьев. Ему удалось сохранить дух доброжелательности, взаимного уважения и доверия, сочетающегося с высокой требовательностью и принципиальностью, то есть ту атмосферу, которая была создана В. Г. Шипулиным (к счастью, она остается такой и по сей день).

Живя в Ростове, Вадим Петрович не терял связи с родным Ленинградом. Мало-помалу становилось очевидным, что масштабы дирижерского дарования В. П. Афанасьева не соответствовали ограниченным возможностям донского исполнительства тех лет; так созрело и укрепилось решение Вадима Петровича вернуться домой. В 1982 году В. П. Афанасьев успешно прошел конкурсный отбор на должность дирижера в Малом театре оперы и балета им. М. Мусоргского – и простился с нашим вузом. За десять лет работы в театре Маэстро осуществил около двадцати постановок: среди них особое место заняли «Богема» и «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини, «Травиата» Дж. Верди, «Евгений Онегин» П. Чайковского и др. С 1991 года и по настоящее время В. П. Афанасьев работает в Государственном Камерном музыкальном театре «Санкт-Петербург Опера», дирижируя на сцене знаменитого Эрмитажного театра[2] такими спектаклями, как «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Пиковая Дама» П. Чайковского, «Риголетто» Дж. Верди.

Важным событием творческой биографии

[2] Эрмитажный театр открыт в Санкт-Петербурге в 1785 г. оперой «Мельник – колдун, обманщик и сват» Соколовского. В театре устраивались балы, маскарады, любительские спектакли с участием придворной знати, ставились оперы, балеты, драмы в исполнении русских, итальянских, французских, немецких трупп. Специально для Эрмитажного театра написаны некоторые оперы В. А. Пашкевича, Дж. Сарти, Д. Чимарозы и др. – *Прим. ред.*

В. П. Афанасьева явилось создание по его инициативе Мужского хора Санкт-Петербурга (1993). Этим коллективом, обладающим уникальными по красоте голосами солистов и неповторимой тембровой палитрой, маэстро руководит и поныне. О мужском хоре Вадим Петрович говорит с особой любовью: «Наш хор – это живой организм, он дышит, болеет, растет и совершенствуется. Своей задачей я считаю, в первую очередь, сохранение любых проявлений этой „жизненности". Мы не типичный коллектив с выхолощенным, „чистым" звучанием, мы грешники, вечно кающиеся, но всегда живые». Вот почему центральное место в репертуаре Мужского хора занимают духовные сочинения, отмеченные внутренней устремленностью, к покаянию, очищению, особым исповедальным тоном. Другое важное направление в исполнительской деятельности хора связано с русской народной песней и отечественной романсовой лирикой XIX столетия. Высокий профессионализм коллектива, помноженный на кропотливую репетиционную работу, позволил мужскому хору занять одно из ведущих мест в исполнительской панораме Петербурга.

Свое 60-летие В. П. Афанасьев встретил в превосходной творческой форме. Каждое концертное выступление каждый оперный спектакль под руководством дирижера свидетельствует о его устремлении к новым вершинам. Когда-то Вадим Петрович в беседе с учениками заметил: «Человеку от природы дано имя. Оно и составляет его человеческое и профессиональное достоинство, его звание». Может быть, поэтому В. П. Афанасьев – музыкант от Бога – никаких других «званий» не имеет и слабости к ним не питает.

На страницах этого «юбилейного» очерка, мне хотелось бы рассказать о недавних встречах с Учителем, состоявшихся в ноябре-декабре 2004 года. Мне посчастливилось побывать в Эрмитажном театре на спектакле под управлением В. П. Афанасьева. Это была «Пиковая дама» П. Чайковского. Сидя в зале, я наблюдала за Вадимом Петровичем, поражаясь тому, как целеустремленно, мощно и, вместе с тем, без видимых усилий, экономно и как бы незаметно дирижерская воля направляет течение масштабного музыкально-театрального действа. В антракте я невольно вспомнила совместную работу с Вадимом Петровичем над этой оперой в классе хорового дирижирования РГМПИ, седьмой картиной которой я дирижировала позднее, при поступлении в аспирантуру Ленинградской консерватории, и строгая экзаменационная комиссия положительно оценила мое вступление. Но сейчас в трактовке В. П. Афанасьева я услышала интересные грани интерпретации, новые смысловые и образно-эмоциональные оттенки. Какой ценой достигаются эти художественные прозрения, я поняла, встретившись за кулисами с Вадимом Петровичем после окончания спектакля. Принимая поздравления, Маэстро устало сказал: «Знаешь, когда я начинаю дирижировать спектаклем, я чувствую, что мне 60 лет, а вот, когда он заканчивается, и я выхожу на поклон вместе с солистами, то чувствую, что мне уже 70!» И все-таки ни с чем несравнимая радость соприкосновения с подлинным искусством вдохновляет замечательного Музыканта, придает ему силы для новых творческих свершений.

Другая наша встреча состоялась на концерте, посвященном 90-летию со дня рождения нашего общего наставника – профессора А. В. Михайлова – в Малом зале им. А. Глазунова Санкт-Петербургской консерватории. Теперь уже мне выпала честь находиться на сцене, дирижируя хором консерваторских выпускников 60–80-х годов, а Вадим Петрович занял место среди слушателей. Осознание того, что наш труд будет оценивать Учитель, наполняло мою душу особым волнением – в сочетании, конечно, с огромной ответственностью. Когда же наш сборный коллектив с успехом исполнил две обработки русских народных песен А. Михайлова («Говорил-то мне» и «Во лесочке комарочков много уродилось» – подлинные жемчужины творческого наследия Михайлова-аранжировщика), и публика разразилась аплодисментами, Вадим Петрович, буквально сиявший от счастья, сердечно поздравил меня и в шутку даже заметил: «Я не знаю, у кого ты училась, но дирижировала ты прекрасно». Тем самым он давал оценку и своему педагогическому труду в стенах РГМПИ – труду, результаты которого много лет спустя явились взыскательной петербургской публике в столь радостном свете.

Действительно, для истинного Учителя высшей наградой на его нелегком творческом пути всегда остаются успехи воспитанников…

Официальными же наградами и знаками признания В. П. Афанасьев не избалован. Тем более дорога ему драгоценная реликвия – дирижерская палочка С. В. Рахманинова, доставшаяся Вадиму Петровичу благодаря счастливой случайности. Дирижер называет эту палочку истинным даром судь-

бы, обладающим удивительной силой энергетического воздействия. Готовясь дирижировать концертами духовной музыки, Вадим Петрович носит ее у сердца в нагрудном кармане, и возникающее чувство приобщения к великой традиции отечественного музыкального искусства рождает у дирижера прилив творческих сил, вдохновляет его в моменты соприкосновения с шедеврами русской хоровой культуры.

Я вспоминаю свою давнюю беседу с Александрой Михайловной Вавилиной – «золотой флейтой России», женой и другом Евгения Александровича Мравинского. Тогда, несколько лет назад, она произнесла: «Я знаю одного дирижера, талантливого музыканта, который мог бы продолжить дело Мравинского. Его имя – Вадим Афанасьев». Незадолго до юбилея Александра Михайловна подарила Вадиму Петровичу только вышедшую в свет книгу «Записки на память» Е. А. Мравинского. На титульном листе написано: «Выдающемуся Музыканту, душевному человеку Вадиму Афанасьеву с глубоким уважением и сердечным теплом. Вавилина-Мравинская. 4 апреля 2004 г. Санкт-Петербург».

Творческая деятельность Вадима Петровича Афанасьева в Ростове-на-Дону заслуживает особой оценки и признательности. Он вошел в когорту тех замечательных творчески одаренных музыкантов, собравшихся вокруг выдающейся личности Владимира Германовича Шипулина, которые, объединившись, сумели открыть на Донской земле не просто Музыкальное учреждение, но Храм Музыки, в котором ученики постигают тайны профессионального мастерства и духовные ценности. Юные музыканты, постоянно наполняющие консерваторию с особым трепетом, открывают дверь класса [1] 318 (кафедры хорового дирижирования). Они знают: здесь работали Владимир Германович Шипулин – первый ректор РГМПИ–РГК и его ученик Вадим Петрович Афанасьев – выдающиеся деятели хорового искусства в высшей степени достойные почетного звания – Музыкант.

Г. Тараева

«ПРИНОШЕНИЕ» ОТЧАСТИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ»
(К 60-летию Н. М. Диденко)

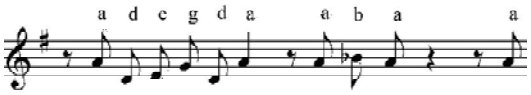
Астрологически человек привязан к Космосу густой сетью тонких, но прочных нитей. Зодиакальным соответствием планетам. Ритмами открытых древними цивилизациями календарей животных и растений. Нумерологической символикой дат рождения и имени.

Музыка как одна из главных ипостасей Космоса тоже может метить своим астральным знаком человека, ей предопределенного. Таинственно и необъяснимо, но фатально получает он при рождении звучащее имя. Его буквы можно прочесть как нотные знаки:

(Н) – a – d – e – g – d – a
ля – ре – ми – соль – ре – ля

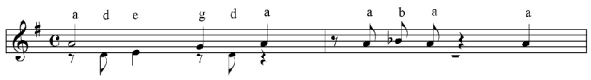
Можно не прочесть, не расслышать. Не стать музыкантом. Но астральные силы могущественны. Они подталкивают человека к его Пути...

I. Inventione 1 in A («Dorische»)[1]



В имени *Надежда* много звучания. Гласные «а» и «е» – *ля* и *ми*, согласный «d»– *ре*. Если «ж» прочесть в латинской транскрипции как «g», звенит еще *соль*. В девичьей фамилии – гласные: ... a, b, a ... a.

Главенствует «а» – *ля*. Главный звук музыки, ее высотный эталон, камертон. Он в начале имени и венчает его, резонирует в фамилии троекратным повтором. «Н» в начертании подобный диезу, первому диезу *фа*, придает образующемуся звукоряду лада дорический оттенок. Как известно, оттенок мужества, силы, убежденности. И можно попробовать расслышать ладовые попевки, мотивы.



В этом *motto* – имени-фамилии – есть и сокрытое противостояние. Как во всяком тематическом ядре – зародыше будущей драмы жизни.

Центр, устой – *ля*. Он выделен повтором, синтаксической локацией (начала, концы). Окружен вспомогательными. Снизу вверх – большесекундовый вводный тон *соль*, плагально мягкий и светлый. Сверху вниз – фатальный «b» (*си бемоль*). Как всякое полутоновое задержание таит в себе муку, страдания любви. Тем более, при потенциальном смещении устоя на нижний «d» (*ре*) во втором скрытом голосе образует барочную идиому – ламентный zeufzer на VI–V лада. Более подробно об этом – далее в Inventione 2 in d.

Надо только, закрыв глаза, внимательно вслушаться в эти мотивы-намеки...

Жизнь зародилась, нацеленная на Музыку. Судьба сулила и Радость, и Муку.

[1] Маленькая инвенция в ля «дорическом» на тему имени Юбиляра.

II. Трио-соната ор. 60 («Юбилейная»)

для двух голосов (юбиляра с близким другом-коллегой) и basso continuo
(ведущего основную линию жизни и судьбы)[2]

Часть I

Анданте[3].
Может быть ***Pensiere***[4]*...*
Вообще негромко, без суеты, но слегка фатально.
Во всякой ретроспекции есть ностальгическая грусть...

Вступление

Basso continuo. Сколько себя помнит, вокруг и рядом всегда была музыка...

Экспозиционный раздел
Изложение Hauptsatz[5].

Голос I. Юбиляр (ша) – Н. М.:

– Самые сильные впечатления раннего детства – орган в кирхе. Завораживал. Мне, ребенку, разрешали поиграть с клавиатурой. Эти волшебные тоны, заставляющие вибрировать все пространство! И ты ощущаешь, как твое тело и душа содрогаются в резонанс с пространством. Которое и есть звуки. И звуки – есть пространство. Сам мир вокруг тебя.

Варьированная имитация Hauptsatz.

Голос II. Близкий друг – Г. Р.:

– Музыка всегда была для нее миром, в котором она существовала. Ощущала себя.

С родителями – военными – маленькая Надюша жила в Германии. Лейпциг. Потом Франкфурт-на-Одере. В гостиной просторной квартиры стояли фисгармония, клавесин, рояль. Не просто пианино и детская музыкальная школа, как практически у каждого советского ребенка в те 50-е годы.

Fundamentum organisandi ее Музыки – клавир в родовом западноевропейском значении слова: орган, фисгармония, клавесин, рояль.

Зарождение в развертывании мотивов второй темы – Nebensatz[6].

Голос II. Г. Р.:

– С самого раннего детства музыка была рядом, вокруг и внутри, в душе. И надо было ею завладеть, обрести, обладать. Пришло время учиться.

Развертывание Nebensatz.

Голос I. Н. М.:

– Первым репетитором в начале 50-х годов, правда, недолго был юноша по имени Карл Рихтер. Нет, не однофамилец. Тот самый. Много позднее сама оторопела, когда поняла это...

Потом началась «школа клавирного мастерства» с фрау Мими. Не помню, к сожалению, ее фамилии. Муж ее был дирижером. С ней связаны и первые восторги музицирования, и первый детский испуг. Она внезапно ушла, отравившись газом...

Имитационное развитие Nebensatz[7].

Голос II. Г. Р.:

– «Школа» фрау Мими была простой и надежной. Детский альбом Чайковского – специально для русского ребенка?! Много этюдов, которые надо было без конца играть от разных нот. Так когда-то учили и в России. Рубинштейн мог прервать ученика посередине C-dur'ного этюда Шопена и просить дальше играть в E-dur или B-dur. Фрау показывала в пьесах и этюдах различные гармонические обороты – и их надо было транспонировать на любой высоте. И, конечно, Бах. Маленькие прелюдии. Позиционный принцип аппликатуры, как на органе и клавесине. Все играть на уроках только на память. Ребенку было 6–7 лет.

Голос I. Н. М.:

– Что самое важное? В те детские годы встраивалась, «ввинчивалась» слухом в западноевропейскую модель представления о музыкальном тексте. И учили этому, и слышала вокруг. Не отдавала себе отчета. Сравнить пока было не с чем – это пришло позднее, в России. А тогда музыка просто должна была звучать так. И так быть понята.

И орган! Чудо, исчезнувшее из моей жизни-сказки, когда родители отправили в школу в Россию.

---

[2] Инструментальная композиция для двух сольных инструментов и баса (обычно исполняемого двумя – низким инструментом и клавиром), чрезвычайно распространенная в XVI–XVIII веках. Относительно регламентировалась в эпоху барокко: несколько частей, одна из которых близка оперной монодии (в медленных частях) или танцу, одна, по крайней мере, в имитационной технике. У Корелли сложился классический тип четырехчастной трио-сонаты da chiesa: медленная имитационная, быстрая фугированная; медленная гомофонная в танцевальном ритме, быстрая имитационная или фугированная. После него цикл мог ужиматься до трех частей (Локателли, Глюк) или увеличиваться до 5–8 (Верачини).

[3] Неторопливым шагом (ит.)

[4] Размышляя (фр.)

[5] Главная тема (нем.)

[6] Побочная тема (нем.)

[7] Далее читателю предлагается самому следить (при желании!) за техникой композиции трио-сонаты без подсказок редактора. А можно просто отдаться течению текста – ритмически организованному потоку воспоминаний и размышлений.

Голос II. Г. Р.:

– К поступлению в школу ее «выслали» к бабушке в Краснодар. Два года частные уроки по музыке, потом музыкальная школа. После 9-го класса сама пошла и поступила в училище. Это было ее собственное решение, собственный выбор. В Музыку навсегда.

Разработочно-репризный раздел формы

Basso continuo. Ее всегда окружало звучание музыки...

Голос II. Г. Р.:

– Нет, конечно, как всякого порядочного музыковеда, всегда окружали и книги. Их много и сейчас. Вся комната – одновременно спальня и кабинет – заставлена стеллажами.

Много книг, нот.

И много записей музыки: старых виниловых пластинок, дисков, видеокассет... Жизнь вне музыкально-звуковой реальности всегда обужалась до нескольких часов сна, до нескольких процедур и событий, с ней несовместимых. Езда в автобусе по дороге в консерваторию, например, или питание в кафе.

Голос I. Н. М.:

– Самое начало 60-х... Училище в Краснодаре. Как престижно было учиться музыке! Как знамениты педагоги, которыми мы восхищались, к которым мечтали попасть

Боже! В училище неслась к 6 утра – играть на рояле. Бесконечные этюды. Занимались с любовью и трепетом. Сольфеджио и гармония – безумно интересно. Феерическая свобода опьяняла: диктант с одного раза повторяла на фортепиано – в оригинале и в транспорте. И очень любила «толстые» книги о музыке. Монография Альшванга о Чайковском была интереснее Дюма или Майн Рида.

Мы все были одержимы музыкой. И к знанию рвались. Ажиотажно стремились быть лучше, сноровистее, друг перед другом старались отличиться! Мы – это и Неля Межлумова, и Валя Рубцова, и Петя Азнаурьян, и Наташа Цигер, и Наташа Буримова и другие. И все навсегда «канули» в музыку. Знакомы сегодня эти имена музыкальной среде и в Краснодаре, и в столицах...

Basso continuo. Ее всегда окружает звучащая музыка...

Голос II. Г. Р.:

– Главное жить внутри ее звучащего потока. Потому что дома (приготовление еды, стирка, уборка делаются в автомате) слух и мысли заняты прослушиванием, анализом, обдумыванием слушаемого.

Интересно все: авторы, сочинения в очень широком диапазоне от Ренессанса до авангарда, джаза, фольклора. Но только и исключительно в том исполнении, которое ей интересно (а многое неинтересно!). Абы что никогда не слушается...

И она всегда в поиске исполнителей. Ее личная фонотека – эксклюзивное собрание таких исполнений, которые помогают постигать системы «музыкально-речевого этикета». Важно расшифровать культуру интонирования как логику мыслящего слуха, творящего звуковую материю.

Голос I. Н. М.:

– Я всегда училась и сегодня учусь, слушая. Это подлинная «школа», фундамент слуховой культуры. И исполнителя выбираешь, как учителя. Лучшего (для тебя), которому веришь, который убеждает. На органе я училась у И. А. Браудо, а мыслить и понимать музыку у знаменитого органиста Хельмута Вальхи, записи которого «заслушивала до дыр». Училась на записях баховских кантат с Гюнтером Рамином. Очень красиво и объемно звучит музыкальное пространство у Пьера Булеза – и в Дебюсси, Равеле, и в музыке XX века. Для меня полной звуковой адекватностью – тонкостью и глубиной отличается Кристиан Циммерман. И не только в Шопене, в Григе, например. Долго в последние годы гонялась за Лирической сюитой Берга в исполнении Лассаль-квартета – теперь она у меня есть. Да разве все перечислишь?

Важен не инструмент, а сотворение звучащего – «акустического» – текста. Стильной интонации и пианист, и скрипач, может учиться у певца. Разве можно – или стоит?! – играть, например, камерную музыку Шуберта иначе, чем поет удивительный тенор Франц Вундерлих (хотя он и ушел в начале 60-х годов)? И как надо играть струннику Вивальди, подсказывает уникальное сопрано – Чечилия Бартоли. У Кэтлин Бэттл стоит учиться «стильному» Россини, Моцарту, Скарлатти... И Ванда Ландовска все еще может служить «школой». Конечно, не буквально копировать, а анализировать, пытаться постигнуть принципы...

Basso continuo. Ей хочется, чтобы музыка окружала всех и всегда...

Голос I. Н. М.:

– А что еще имеет смысл?

Чувства? Музыка выражает и будит самые сильные.

Друзья? Ученики? С ними интересно, когда они разделяют твой интерес к музыке и принимают твои позиции. Пусть спорят, но компетентно и с отдачей.

Наука? Пережевывание чужих текстов, коллаж из обрывков чьих-то мыслей?! Нет. Познание, разгадка тайн «акустического» текста. Умение воссоздать его по эскизу графической «модели» – нотной записи. Конечно, для этого надо читать: об истории, обществе, искусствах, литературе. Но культуру надо уметь «услышать» сквозь музыкальный текст. Не мимо него, складывая из обрывков фактов словесную «мозаику».

Хорошо бы, чтобы научные статьи и монографии «звучали». Всегда мечталось об этом. А сегодня, кто знает? С электронной «книгой», может быть это не мечта, а просто задача, которую пока непросто, но уже возможно решить...

Coda

Basso continuo. Она всегда вместе с музыкой – с друзьями и учениками.

Голос II. Г. Р.:

– Ее трудно застать не за звучащей музыкой. На уроках – какой бы ни был предмет: сольфеджио, анализ, музыкально-теоретические системы или «изобретенная» ею «Мастерская клавирного слуха». Своеобразный факультатив для студентов всех специальностей.

Она упрямо считает, что учить музыканта можно только с одной целью: развивая его слуховое воображение, способность мыслить слухом.

Студент – не ящик, набитый сведениями. Не марионетка в руках кукловода. Не обезьянка с навыками, надрессированными для забавы слушателей...

Музыкант – это существо с волей к звуковому творчеству. И эту волю надо взлелеять, чтобы стала сильнее инстинкта. Как воля к самой жизни.

Часть II

Poco allegro.

Много оживленней и энергичней.

И хотя это тоже ретроспекция, но все живо стоит перед глазами...

1-й раздел. Экспозиция-развертывание темы

Голос II. Г. Р.:

– Дорогая Надежда! Разве верится, что к столь солидной цифре мы приблизились вплотную? Ровно половину этого юбилейного отрезка – 30 лет – мы вместе, рядом. Работаем на одной кафедре теории музыки нашего вуза, ставшего вторым (а может, и первым?!) домом. Поумнели, поседели, обрели «барочный» стандарт фигур. Детей вырастили жутко взрослых. А ученики, не менее родные, чем собственные дети – их-то сколько... Целый клан получится, если собрать вместе. И кажется, что все пролетело так быстро...

Имитация темы с орнаментированным развитием.

Голос I. Н. М.:

– Да, не верится. Неправда это. С цифрами, числами. Хотя, если задуматься, то моя дипломная работа, которую «ваяла» с научным руководителем на полгода помладше меня... Это далеко. Давным-давно...

В Краснодаре маленький сынишка (года не было!), а я в Ростов мотаюсь. Работу о Бахе сочиняю с какой-то никому не известной Тараевой. Без году неделя, молодой педагог, которому «впарили» срочную, «горящую» дипломницу в марте. Это мне после питерской-то «тусовки»: потрясающий «старец» Николай Дмитриевич Успенский, галантный «европеец» Исай Александрович Браудо, блистательные интеллектуалы Александр Наумович Должанский и Павел Александрович Вульфиус... А Николай Георгиевич Привано, Михаил Кесаревич Михайлов, Александр Львович Островский, Михаил Семенович Друскин, Елена Михайловна Орлова, Максим Викторович Бражников, молодая еще тогда, но уже знаменитая Екатерина Ручьевская...

Графический значок ферматы[8].

Голос I. Н. М. Solo. Cadenza.:

– В Питерскую консерваторию (а тогда в 60-е годы интеллигенция упрямо величала Ленинград Питером) попала случайно, но фатально. Собиралась в Москву, но билета не достала, купила в Новосибирск. А там на экзамен опоздала. Диктант за дверью, естественно, накатала. Но не зачли. Решила, что в Москву – не судьба. Переучила гармонию и через год – в Питер. Поступила без обиняков на теоретико-композиторский.

И тут просто астральный зигзаг судьбы – Исай Александрович Браудо «сочинил» факультатив по органу. Многие теоретики в него записались. Валерий Майский, непоправимо рано ушедший... Царствие небесное! В Ростове его помнят старожилы, он здесь в первые годы полифонию препода-

[8] Фермата. Знак каденции – сольного инвенцирования на прозвучавшую тему.

вал. Мы с ним двойной концерт Баха играли в концертах.

В органном классе мы все пропадали: Толик Милка, Мила Ковнацкая, Валюша Широкова. Но я просто жила одним органом, на полную катушку! Посещала все органные концерты, которых бывало 2–3, а то и 4 в неделю. Немцы, чехи, французы: Карл Рихтер, Рейнбергер, К¸блер, Дюрюфле, Дальтон. Постоянно ассистировала. И сама играла много. Исай Александрович нас вывозил в органные залы Литвы, Эстонии... Баха Трио-сонаты, Токкату и фугу, хоральные прелюдии, Франка «Героическую пьесу», Мендельсона «Серьезные вариации», Симфонию для органа Видора – это играла на сцене. А так Баха семь томов и половину восьмого знала вдоль и поперек. Да и всю северо-германскую школу перекопала и переиграла...

Голос II. Г. Р. Solo. Cadenza.:

– Досталась мне, недавней выпускнице Московской консерватории, дипломница из Питера. А как в 60-е годы мы к этой консерватории относились?! Да в лучшем случае никак не относились, если воспитания хватало. А так и до презрения доходило. Это сегодня все поутихло и улеглось. И когда Татьяна Сергеевна Бершадская пару лет назад у нас в Ростове прочла блистательную лекцию о существе отличий научных концепций Московской и Ленинградской школ, молодежная аудитория, наверное, даже не прочувствовала за этим давешней драмы противостояний. Да и, правда, немало тогда было банальной запальчивости не по делу...

Но тогда это было жутко важно. В Москве на теоретико-композиторском (не говоря о других!) самые эксклюзивные имена. Правда, Сергея Сергеевича Скребкова уже не было в живых, но дух его на кафедре, которой он заведовал почти четверть века, материализован был школой такой научной плотности! Оригинальные научные разработки, смелые идеи Льва Абрамовича Мазеля и Виктора Абрамовича Цуккермана. Дерзкие молодые педагоги – Валентина и Юрий Холоповы, Вячеслав Медушевский, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, неприметно вынашивающий в недрах Акустической лаборатории революционные повороты музыкознания Евгений Назайкинский. Студенты тоже активно тянулись к новому, нередко идеологически нелояльному. Меня нелегко было удивить поворотом научной идеи.

Но эта питерская девушка ошарашила. Вроде бы ничего радикального – над Бахом предложила работать. Но она думала и говорила о нем так, как будто бы предстояло журналистское расследование весьма темной и запутанной истории. Истории весьма личной: короля Прусского Фридриха Великого и отца знаменитого «берлинского» Баха (Филипп Эммануил был много знаменитей отца, приехавшего к нему погостить). Девушка хотела разобраться, кто был виноват в том, что на тему короля Иоганн Себастьян в Потсдаме не смог сымпровизировать трехголосную фугу, а только ричеркар. Да и вернувшись в родной Лейпциг, не сумел ее сочинить, а опять же ричеркар, уже шестиголосный. И канонов насочинял на тему короля, и трио-сонату, а фугу так и не сдюжил. Все это «Музыкальное приношение», изящно оформленное Фридриху с нижайшим посвящением отослал... Но переживал! А кто был виноват в том?

Вот такую она мне предложила проблему...

2-й раздел формы. Разработка-реприза

Голос I. Н. М.:

– Как работали над дипломом тогда (кстати, ровно 30 лет назад – весной 1974)? Это было, конечно, давным-давно. Просто не в этой жизни.

Боялась. В чужом монастыре... После перерыва почти трехлетнего, прошедшего в совсем других заботах и мыслях. «Проблема тематизма в „Музыкальном приношении И. С. Баха“»... Мне хотелось поделиться своей догадкой – король не ту тему Баху предложил для демонстрации искусства импровизации.

Это было, как захватывающая интрига детектива: как по-разному они все тогда в XVIII веке *слышали*! Из чего могут получаться фуги, из чего ричеркары, из чего каноны, а из чего трио-сонаты или сонаты для клавира соло. Иоганн сам учил своих сыновей. По-настоящему, не просто играть на клавире и других инструментах – учил мыслить, формировал слух-мышление. Но потом история и культура корректировали этот уникальный «аппарат». Разные поколения, разные запросы и моды.

Филипп Эммануил двигался в направлении венского классицизма (как и Иоганн Кристиан). И современники почитали его отца устаревшим, творящим во времени, безнадежно уходящем. А король прусский Фридрих Великий, меломан, монарх весьма просвещенный, но со слухом архаичным и вместе с тем не чужд новомодной эпохе. И оба они не услышали, не поняли, что тема, которую Фридрих предложил Иоганну Себастьяну для импровизации фуги, *эклектична* в стилевом плане. Разные

ее части принадлежат двум эпохам – барокко и классицизму. И традиционной барочной фуги ни сымпровизировать, ни написать было нельзя.

Гениальный слух Иоганна Себастьяна это сразу «усек». «Музыкальное приношение» – со своими барочными жанрами и есть доказательство удивительной цельности и органичности его «мыслящего слуха». А по-человечески понятно: истинный немец, простой бюргер, лейпцигский кантор Бах даже подумать так не смел! Ну, невозможно было подумать, что король ошибается...

Голос II. Г. Р.:

– Как работали над дипломом тогда? Помнится, опасаясь друг друга... Я боялась оскандалиться с научным руководством, хотя и имела уже три выпускницы за плечами. Боялась не успеть доделать, не уложиться в срок. Хотя в первый раз в моей «научно-педагогической карьере» было так интересно!

Так страшно потом уже больше никогда не было. Очень далеко от меня – я была модернисткой, «авангардисткой», с анализом серийной техники носилась. Приехала с месячной стажировки в Варшавском университете, осенью собиралась туда на год. С ленинградской «школой» боялась не суметь договориться. Тем более, с органисткой, которая как рыба в воде, в Бахе и барокко. Но обе мы, как выяснилось, наглотались в столицах диссидентских идей и эмоций. И эта нонконформистская закваска сильно нас сближала. И тогда, и потом всю последующую жизнь долгой и крепкой дружбы.

Голос I. Н. М.:

– Я, и правда, была на запредельной глубине барочной полифонической фактуры, «как рыба в воде». Она мне всегда казалась не тканью, плетением линий, как мы учили по полифонии, а живым, живущим какой-то особой жизнью пространством. Пространством звучания. Чувственно-слуховое ощущение тематизма, его логики и смысла – во многом это было интуитивно, но страшно интригующе.

Московская школа? Был и этот нюанс. Но я ведь тоже много занималась современной музыкой. Тогда вся музыкальная молодежь жила этим. Запрещаемым. Непоощряемым. Тут сердце замирает от «Лунного Пьеро» Шенберга, которого пела Майя Элик. Носишься в фонотеку целыми днями, чтобы послушать все, что появилось нового, «авангардного». А тут книги выходят типа: А. Шнеерсон «О музыке живой и мертвой», которые надо на экзаменах цитировать. О Булезе, которого всю жизнь сознательную и по сей день чту, на экзаменах и в курсах речь вообще не шла... Так что где-то на дне души была уверенность – мы с «учительницей» одного «покроя».

Голос II. Г. Р.:

– Конечно, одного. И это не было вообще «руководством» дипломной работой. Как потом, спустя годы: нянчишься, разжевываешь, «вкладываешь в уста»... Нет, это был увлекательный постоянно действующий пару месяцев научно-теоретический семинар для двоих. Вместе с ней я (работая над далекой диссертацией о польской послевоенной музыке) погружалась слухом в историко-культурную среду. И тогда на всю жизнь последующую закладывались наши фундаментальные теоретические интересы: у нее – к фактуре, у меня – к языку культуры. Мы жадно учились друг у друга. И, по-моему, уже тогда поняли, что всегда будем друг другу интересны, полезны и необходимы.

Голос I. Н. М.:

– Это, может быть, самое удивительное. Ты, моя ровесница, стала для меня «учительницей». Вполне отдавала себе отчет в том, что ты никогда об этих «материях» не задумывалась. А для меня все было захватывающе увлекательно. Восторг и страх. Прозрение и немота. Писать было нелегко, мне всегда интересней услышать и поделиться догадками, чем написать. Но как-то ловко и быстро мы все это «формовали» и «отливали» в текст. Откуда у тебя была эта выучка? Любимая проблема московской кафедры теории? Мазеля с его идеями целостности, производности формы и образа из начального ядра? Не знаю... Но помню, что страх улетучился, прошел, вернее, перешел в азартный подъем...

А Фридрих Великий? Обученный самим Кванцем, двести концертов для флейты сочинил собственной персоной. (Не чета императору австрийскому Францу Иосифу, который неуверенно разыгрывал маршики, сочиненные для него Сальери!). Помнишь, Галина, как потом, уже в 85-м году ты мне сувенир привезла из турпоездки в ГДР – пластинку с флейтовыми концертами Фридриха Великого?

И все это было уже тоже так давно, в той жизни... Бахи и Фридрих, малышок в Краснодаре, дипломная работа...

Coda

Голос II. Г. Р.:

– Защита дипломной работы Надежды Диденко «Проблема тематизма в „Музыкальном приношении“ И. С. Баха» была такой же неординарной, как тема, ее разработка и сама автор. Молодая, худая(!), с горящими зелеными глазами, взволнованная, непоколебимо уверенная. С какой-то необыкновенно суггестивной артистичностью, складывающейся из интереса, любви к материалу и обширной эрудиции, очень детального знания! Это было видно и слышно невооруженным взглядом и ухом.

Во время защиты она часто подходила к роялю. И дело не в том, что она много играла, чтобы пояснить свою мысль. Играла очень необычно – возникало ощущение внятной речи, интонационно выразительной, простой и понятной. Это и была культура интонирования западноевропейского стандарта. Много позднее, услышав впервые записи Маурицио Поллини, она сказала: «Он наверняка учился на органе, клавесине...».

После защиты музыковедческой работы в первый и последний раз в истории нашего вуза зазвучали громкие аплодисменты аудитории. Оценка, естественно «отлично». Скороспелой дипломнице Ростовского музыкально-педагогического института предложили остаться в нем работать.

Часть III. Minuetto I

Affetuoso[9].

В сущности **Andante.** *Жизнь пошла «шагом». Хотя иногда вовсе не медленным.*

Почему affetuoso?

Да на таком расстоянии вся суета кажется значительней и возвышенней....

Вариационное преобразование
основной формулы I ч.

Basso continuo. Работа музыковеда – понять, как творится музыка, которая звучит.

Голос II. Г. Р.:

– Считается, что музыковед читает лекции, проверяет задания (пение последовательностей или диктанты, пересказы книжек и статей, гармонические задачи или каноны, фуги и пр.). А все свободное от этих занятий время пишет диссертацию, статьи, монографии, ну, в крайнем случае, критические очерки музыкальной жизни или рецензии в местных газетах.

Не придерешься, абсолютно верно. Он ведь «*вед*», то есть, набит *сведе*ниями.

Но что-то частенько забывается, что он «*музыко*»вед.

Ведать он должен о *музыке*. Знание о ней – это знание, как она звучит и должна звучать. А историко-культурный фон, жанры, формы, язык – это условия загадки, которую надо разгадать.

И *произнести* ответ. Спеть, сыграть...

Basso continuo. Работа музыковеда-педагога – учить творить музыку.

Голос I. Н. М.:

– Благородное, но неблагодарное дело: объяснять исполнителю, как это делать. Для чего вообще всякие теоретические дисциплины? Вытренировать слух, чтобы понимать текст, его смысл. Формы, синтаксические формулы, гармонические обороты, контрапунктические приемы? Они живут в текстах определенного стиля, а не сами по себе. Записаны условным кодом – нотной записью. Когда записаны, когда, кем и как прочитаны? Музыковед может учить расшифровывать закодированное культурой «послание», превращать его в реальное звучание. С этих позиций и надо все изучать. Анализировать надо слухом supra librum,[10] домысливать звучащий текст слухом, вооруженным знанием культуры. Знанием времени, традиций, стилевых моделей, социально-психологических канонов.

Слушать надо много. И по-умному слушать. А учить, конечно, и непременно: как отличать исполнение точное, убедительное от вялого, инерционного, не соответствующего культурным установкам времени, страны, жанра, изжившего себя.

Так это и есть задача педагога-музыковеда. Научить слушать и исполнять музыку с разумением.

Голос II. Г. Р.:

– Надюша, давай в формуле «а помнишь?».

Помнишь, каково было начать учить других? И делать это круглыми сутками, включая бесконечные подготовки дома. Вести все предметы у всех. Сольфеджио, гармонию, анализ, полифонию. У пианистов, струнников, вокалистов, народников,

[9] Возвышенно (ит.)

[10] Буквально: «над книгой» (лат.) Термин, обозначающий в средние века и эпоху Ренессанса, умение хористов петь не по знакам руки, а по графическим знакам, кодирующим отобранные устной практикой напевы. Для хориста – первое дело *слух*, умение вообразить звучание.

дирижеров хора, теоретиков. И дипломными работами руководить. И курсовыми в великом множестве. Аспирантура «без отрыва».

Помнишь? Домашние нелегкие хлопоты: переезды с квартиры на квартиру, дитя на ноги ставить, и вечно полон дом вкусно накормленных гостей. И швец, и жнец, и на дуде... Вечно кто-то у тебя ночевал, а то и жил какое-то время. Ученики, коллеги. И о работе дома разговоры не переводились. Как теперь говорится, «проекты» задумывались, обсуждались и осуществлялись.

Голос I. H. M.:

– Да, помнишь, наша консерваторская поэтесса Галина Васильевна Воронина о тебе писала в стенгазете: «Фигаро здесь, Фигаро там»... Уж, жилось в темпе каватины Россини, в бешеном ритме. Я же еще и концертмейстерствовала на заре своей карьеры. Да, сейчас и ощущаешь, что годы шли и бежали... И было их много. Много забот. Много событий...

Minuetto II

Poco andante. *Может быть, правильно будет* ***Semplice.***
Конечно, все просто. Молоды были, и все было просто и естественно.
Без пафоса. Хотя и не без бурных апогеев в процессе.

Голос II. Г. Р.:

– Давай, сравним, что помнится как самое-самое... Для меня – твои первые «постановки» текстов. Не преподавание предметов, а подготовка концертов (сколько их тогда все играли!).

Сначала с коллегами, такими же молодыми, как и мы. Наученными и привыкшими по-другому, но не отягощенными преданностью единственному идеалу – российской романтической школе. Готовыми экспериментировать, и увлекавшимися по ходу дела. Они переходили в твою веру. Правда, не навсегда. На время исполнения «твоей редакции». А эффект был убедительный, и концерты успешными. Эмилия Серебренникова... Елена Чаплина «Гольдберг-вариации»...

Конечно лучше всего помню, как мой Юрий Спиридонов с Виолеттой Юрчук сыграли в концерте Три сонаты И. С. Баха для виолы да гамба. Как учили, разбирались в непривычных нормах отношения к нотной записи.

Верный выбор темпа – характер образа и выражающий его метрический пульс.

Соответствующее стилю отношение к исходному жанру – конкретному танцу, оперному ламенто, ораториальной хоровой декламации.

Исполнение счетной трели, форшлагов в долю, различения и замены «мелизмов», «украшений».

Мотивное варьирование за счет стильного органичного добавления в «уртекст» различных фигур-орнаментов, которые выводились из тематических ядер, мотивов. Как бы постижение азов барочной техники «инвенцирования», своего рода импровизации, во всяком случае.

Знакомая музыка начинала звучать по-иному. Как ни странно, но делалась она доступнее пониманию и представлению. Как-то теряла регламентную значительность – Бах, полифония, исключительно серьезно, где-то сурово... А так она ближе становилась. Много лет спустя я вспомнила об этом, тогда новом для меня эффекте, слушая заключительный хор из «Страстей по Матфею» в исполнении англичан под управлением Джона Элиота Гардинера. Живой темп изящного танца – просто и светло, без лишней трагедийности. Хотя и непривычно.

Голос I. H. M.:

– Да, наверное, ты права. Я уж и не помню в деталях, как умудрялась тогда преподавать сольфеджио, гармонии, анализы и полифонии. Держаться в рамках программ и поурочных планов и одновременно гнуть свою линию. «Грузила» всех студентов своими идеями – только звучание музыки оправдывает теоретический предмет. Но больше всего чесались руки «сделать» текст. И вовсе не только Бах и барокко...

Конечно, это безумно важно услышать барокко как эпоху, культивирующую инвенторные мозги композитора-исполнителя в одном лице. Тогда, в феерически уже развитой культуре инструментального исполнительства и зародился «сейшн» – как излюбленный вид музицирования. Это неизбежно: музицирующий музыкант, свободно парящий в звуковой стихии текста, не может играть всегда одно и то же. Самый большой «кайф» для него – импровизация. И Букстехуде, и Пахельбель, и много безвестных. Сейчас у меня и аспирантка над этой темой работает: барокко и джаз, параллелизм принципов мышления и творения.

Голос I. H. M. Solo. Cadenza.:

– Почему для меня орган всегда так много значил? Детский восторг, любовь с первого «звука»?

Вроде просто увлечение. Нет, это страсть, смысл музыкантской жизни. Музыка для органа мне всегда представлялась квинтэссенцией всего, из чего музыка исходит. Игра на нем создает музыканта не сравнимо с роялем, потому что творит его живой креативный слух. Органист играет по нотам, а между тем он «инвенцирует» текст. Артикуляцию и фактуру творит supra librum. А пианист может взять редакцию, вогнать в пальцы, а голова – для украшения. Я и так всегда слух тщательно «вытачивала», а орган открыл объемность и перспективу любого звукового ландшафта. Будь это Бах, Брамс, Берг или Хиндемит. Жизнь изнутри создаваемого микрокосма звучания...

Голос II. Г. Р. Solo. Cadenza.:

– Их было много, этих практических редакций текстов. Все уже не упомнить. Но когда я изобретала в первые годы существования «Камераты» необычные программы, мы попробовали поставить такой барочный сейшн. Елена Емельяненко сначала играла на рояле трехголосные Симфонии (инвенции) Баха. А потом пересаживалась за клавесин. Партитуру расписала на семь голосов Надежда. Были там и октавные удвоения вверх и вниз, и смена тембров при проведении одной и той же темы (имитация клавесинной регистровки). Естественно, добавлялись фигуры во всех голосах, исполнялись повторы всех частей с варьированием. Ну, и вся остальная дисциплина выговаривания орнаментальных фигур, конечно, соблюдалась. Жутко трудно было всем этим «тертым» камератским ансамблистам так играть знакомого Баха. И Надя тушевалась, боялась лишний раз опытных музыкантов «одернуть» невзначай. Но когда у людей есть слух и мозги музыкантские, да еще мастерство владения своим инструментом... Получилось классно.

Потом так загорелись, что пересняла я в «Ленинке» эту уникальную и никому в Ростове неизвестную партитуру переложенных Моцартом для трио трех фуг из ХТК с дописанными им Adagio вместо прелюдий. И в Надеждиной редакции эта премьера состоялась с большим успехом. Мало того, что Бах в «редакции» Моцарта. А тут еще такой внятный и выразительный, непривычно близкий и естественный.

Самое главное, чего она всегда достигает в своей «постановке» текста, это объемное пространство, Потому что каждый голос, каждый звук каждого голоса осмыслен характером мотива. Точность интонирования. Никакой «каши», ничего проходного. Боже упаси, каких-нибудь «общих форм движения». Не было их на свете. Ни в эпоху барокко, да и вообще никогда. Тем более, в музыке XX в., которую она тоже активно ставила, особенно со студентами. И по сей день...

Da capo Minuetto I

Affetuoso.

Голос I. Н. М.:

– Да, студентов всегда учила только, как слышать текст, да как его играть. И с музыковедами таким же образом.

Ты помнишь как в начале 80-х годов мы собрали первый студенческий «клуб» из теоретиков – «Музыка в зеркале эпохи». Ты хотела, чтобы они о музыке говорили не своими доморощенными штампами, а языком документов, художественной литературы, поэзии. А я разучивала с ними фрагменты и целые пьесы, делала редакции репертуара по общему фортепиано. А потом мы уже вместе ставили концертные композиции – коллажи из литературных и музыкальных текстов. Не забудется никогда эта гостиная в Доме композиторов. Публики не так много, как и положено в клубе, но гостиная забита. И наши теоретики так непринужденно декламируют стихи, цитируют документы, и они играют! Им самим жутко нравилось. «Мне дорог Бах», «Великий изгнанник» (о Шопене), «Романтизм – страницы любви», «Блики красоты» об импрессионизме, где Люда Ярчевич читала Малларме на французском, играла «Арабески», а все участники разучили на французском хоровую декламацию Верлена. И Олег Коваленко с блеском играл «Скарбо» Равеля. А еще две композиции «Пейзаж в русской музыке XVIII века» и «Пейзаж в русской музыке XIX века».

Потом дипломы из этого получались. У тебя Оля Островидова, у меня – Таня Семеряга.

Голос II. Г. Р.:

– А потом ты совсем «с катушек сорвалась». (Шутка! Недоброжелателей просят не беспокоиться...) Мало тебе было сольфеджио, гармонии, полифонии, теоретической специальности (дипломников). Сотворила «Мастерскую клавирного слуха». Спецкурс с клавесином, потом с роялем. Свобода от рамок учебных программ. Чтобы развивать слух, они слушают (много!) и играют. Развивают слух, чтобы играть. Тогда же была дипломная работа Т. Диордицы «Слух Моцарта как звукотворческая

воля»? Эта красивая формулировка П. Мартинсена стала твоим педагогическим лозунгом.

И в этой мастерской вызрел целый камерный коллектив, который в начале 90-х ты превратила в ансамбль «Фортис». Самое удивительное было в том, что два-три раза в неделю безумно загруженные духовики и струнники являлись, как часы на «факультатив». Д. Олейников, Д. Губа, М. Зоря, А. Яковлев, Е. Вашнярский, Т. Стрельцова. А на клавесине – твой дипломник-теоретик Андрей Малашин. Интересно им было, увлеклись все. Потом начали концертировать в городе, потому что завелся меценат – акционерное общество «Эмпилс». На конкурс в Польшу съездили (Быдгощ, «Золотая струна»). Вручили как руководителю и редактору текстов специальный диплом. Репертуар наращивался: Бах и сыновья, Пепуш, Телеманн, Вивальди, Перселл. Потом закончили консерваторию, разошлись дороги. А для тебя проблема была не в создании концертного коллектива, а в обучении студентов. Правда, в память остался записанный диск с трио-сонатами.

Coda
даже на этот раз небольшая codetta.

И эта эстафета продолжается.

Фортепианный квартет – Татьяна Казарьянц, Елена Шлыкова, Владимир Кемечерджиев, Татьяна Золотова. Один из их приметных концертов – в рамках консерваторского фестиваля 2002 года «Старинная музыка сегодня» с Фортепианными квартетами Моцарта. С программой из этой «Творческой мастерской Н. М. Диденко» (таково новое название «Мастерской клавирного слуха») Т. Казарьянц и Т. Золотова успешно поступили в камерную аспирантуру Нижегородской консерватории и успешно ее окончили на год ранее срока.

Много работала над стилевым интонированием текстов, над техникой переложения в мастерской Татьяна Пак (аккордеон). С блеском поступила с этой редакцией сольной большой программы в аспирантуру Гнесинской академии.

Все пять лет обучения в консерватории в мастерской настойчиво трудился Андрей Помазкин (балалайка). Его переложения – две тетради транскрипций музыки барочно-класицистской традиции – вместе с рефератом были представлены на государственный экзамен. А на Всероссийском конкурсе студенческих работ они были отмечены премией. И сейчас, после окончания консерватории Андрей издал уже третью тетрадь – они пользуются спросом у музыкантов.

Всего не перечислишь. Это плоды ее педагогики, которую она любит, конечно, и отдана ей без меры.

III. Adagio

Можно сказать ***Cantabile.*** *Для одного голоса.*
Quasi air[11].
Небольшая пьеса гомофонного склада. Очень лично. Очень сокровенно.

Basso continuo. Каждая судьба прошита красной нитью Любви...

Личная судьба, такая неординарная с самого рожденья... Но все идет своим чередом: девушке суждено полюбить. Женщине суждено дать новую Жизнь. И на какой-то момент забыть перед крохотным комочком, произведенным ею на свет, все свои привязанности и страсти.

Личная Судьба сделала виток. Может быть не такой уж оригинальный. Но каждая женщина проживает свою драму как единственную и жестокую.

Сначала безумная любовь к органу плеснулась на органиста. Он уже закончил Московскую консерваторию и по распределению поехал в Казань. Органы, как известно, в нашей православной стране, были отнюдь не во всех городах. (Ростовчанам это совершенно понятно, кстати.) Декабристки в Сибирь за мужьями тянулись... Надюша, молодая жена, не раздумывая, оставляет ради своего возлюбленного органиста (и, может быть, не менее вожделенного органа) консерваторию. Вместо Питера – Казань. Два года и ... месяцев молодая пара фанатов от Музыки – полный дуэт согласия.

Basso continuo. Каждая судьба прошита красной нитью Любви, Разлуки, Измены...

Новая Жизнь уже зародилась. И понеслась молодая супруга рожать к маме в Краснодар. Той порой возлюбленный органист пленился органом в Риге. Вместе с живой и обаятельной латышской органисткой Евгенией Лисицыной. Идиллия разом рассыпалась...

Basso continuo. Каждая судьба прошита красной нитью Любви – Измены и Одиночества...

---

[11] Подобно арии (ит.) Во французском языке есть три значения слова ария (air): воздух, вокальная пьеса и нечто вроде души, проявляющейся во внешнем облике – поведении, манерах и т. п. Может быть, по-русски ближе всего «аура», в которой видится человек.

Любовь ушла. Любовь осталась. Прелестный малышок с огромными серо-голубыми глазами и платиновым шелком кудряшек. Безумно похожий на маму. Вся жизнь отныне подчинилась задаче любить и растить. Новая попытка пережить Любовь, Разлуку, Измену не прельщала. Тема была навсегда закрыта. Отныне – только отдавать свою любовь щедро, без оглядки только тем, кто не предаст. Сыну. Друзьям. Ученикам. Может быть, точнее будет сказать – тем, измены которых легче прощать.

И не раз их пришлось пережить. Такие близкие и радушные друзья, ученики... С одними – навсегда. Другие исчезали. Иногда исчезали, оставаясь всегда близко, даже рядом, но уже чужие и ненужные.

А белокурый голубоглазый ангелочек, долго миниатюрный и нежный, взял, да и вымахал в большого, атлетически сложенного шатена. Умница. Самый дорогой и единственный. Виктор Сергеевич Диденко.

Codetta

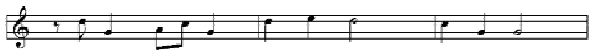
Студентки, которые всегда не переводились в этом теплом и радушном доме, конечно, не могли не замечать юношу. Аура Любви вновь засветилась своим вечным мерцаньем. И одна из любимых учениц стала любимой невесткой. Дай Бог, счастья!

IV. Inventione 2 in D[12]

Имя преобразовалось. Вместо молоденькой Надюши – учительница и мать.

Надежда Михайловна Диденко
d e g d a h a a d d e

Звуков *ля* теперь больше (из-за того, что отчество стало неотъемлемым компонентом звучания имени). Полутон исчез – страсти отбушевали, вместо zeufzer'a *си бемоль – ля* мягкий верхний вводный тон к *ля*. Стало больше *ре* – из-за новой фамилии.



Наметилось смещение ладового центра, свершился поворот в судьбе. А в мотивах стало больше зеркальной симметрии. Контрапунктические приемы образования мотивов обозначили тайное согласие, соответствие, гармонию порывов и устремлений. На тягу к совершенству ныне астрально обречена.

[12] Еще одна маленькая инвенция в ре на тему имени Юбиляра.

V. Toccate in D («Хроматическая»)

Moderato[13].

Ровно, без остановок и смещений в темпе. Никакой агогики.

И все одно и то же – повторяются фактурные ячейки, имитируются без конца мотивы. Может быть, даже монотонно.

Первый раздел. Функционально самые простые гармонические ядра.
На этих незатейливых оборотах неторопливо варьируются рисунки голосов.

Жизнь вошла в русло и потекла в одном направлении: труд, заботы, обязанности. Поиски жилья, переезды, междугородний обмен, небольшая, но *своя* квартира с сестрой. Две женщины растят, воспитывают и учат мальчишку. В конце 80-х особенно трудно, в 90-е порой просто откровенно тяжко. Да, впрочем, легко и вольно никогда-то и не было.

Голос I. Н. М.:

– Быстро пришла эта юбилейная дата. Шла жизнь вроде бы медленно, а пролетела. Из чего же она состояла? Из взлетов и ползанья. Из потрясений. Из привычной рутины.

Из потерь наших самых близких.

Мама ушла рано... Ей не было 56... Родной отец в 28 – в 1949 году во время землетрясения в Ашхабаде. Отчим, любивший меня как родного ребенка, тоже ушел рано – в начале 70-х, еще до рождения Витюшки. И мама не выдержала, надорвалась – 6 лет протянула после его смерти. Чувство одиночества стало жесткой и привычной реальностью.

Потом вместе сидели в оцепенении у постели твоей любимой бабулечки, медленно угасающей в паркинсоновском беспамятстве. А когда умер твой отец?! Это была не только ошеломляющая потеря близкой подруги, но и моя личная. В новом городе моего обитания энергично заботливый Рубен Иванович стал родным...

Теряли и теряли близких. С ними откалывались и уплывали куски жизни счастливой и защищенной, а, главное, беззаботной. Как трудно было привыкать к вахте ответственности, которую надо было нести из года в год круглые сутки. Искупа-

[13] Композиторы XX века токкату превратили в виртуозную пьесу быстрого движения. И исполнители стали играть чрезвычайно оживленно барочные токкаты – темп жизни изменился. Но жанр возник в те времена, когда на клавире (органе, клавесине и пр.) быстро играть просто было невозможно. Главным было *безостановочное движение* фигурационных рисунков. И конечно, фугированный раздел (или разделы).

лось Радостью – дети. Свои, потому что и твои были мои. А еще ученики, которых всегда воспринимали как быстро выросших своих. Материнская потребность реализовать свои жизненные принципы, свои честолюбия обрушивалась на студентов с тем большей силой, чем меньше были собственные детишки. Потом они выросли, а привычка возиться с учениками, аки с детьми малыми осталась навсегда.

Второй раздел – фугообразный.
С глубокой серьезной темой, развивающейся имитационно. С противосложениями, иногда столь контрастными, что рождаются и новые мотивы, субмотивы...

Сколько ни заниматься музыковеду реальным звучанием музыки – редакциями, «постановкой», развитием активного, креативного слуха – он жрец науки.

Аспирантура Московской консерватории у профессора Вячеслава Вячеславовича Медушевского. Тема диссертации «Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV–XVIII вв.» Она уже теперь очевидно связана с желанием понять, как на заре инструментальной эры рождается звучащее пространство из того, что вначале было тканью, плетением линий. Диминуции, мотивная техника в органической связи тематизмом и регистровкой... Защитила на первом же заседании консерваторского Специализированного совета.

Надо было очень много, как выражаются, музыковеды «просмотреть». Но в ее понимании не только смотреть ушами, но и слушать музыку, лепить эту фактуру в конкретных редакциях текстов. А это делали студенты в дипломных работах: рыли трактаты, изучали и описывали реалии музицирования в различных моделях культуры, писали о малоизвестных сочинениях и композиторах.

У одного из самых первых тема звучала еще достаточно традиционно «Особенности формообразования в Бранденбургских концертах И. С. Баха», но шла речь о феномене открытой формы (Р. Г. Балаев, 1979). А дальше, в перечне видно, как перекликаются темы, вырастают друг из друга...

1984 – О. В. Мащенко. Принципы фактурной организации в клавирной музыке Я. П. Свелинка.

1985 – Ю. К. Агеева. Свободная композиция в клавирной музыке Германии XV–XVII вв.

1987 – Л. В. Ирхина. «Музыкальные галереи» К. Ф. Э. Баха.

1987 – Л. И. Калантарян. де Грокейо. Трактат «О музыке».

1987 – О. А. Семенченко. Некоторые вопросы теории и практики композиции в трактатах Ж. Тайснера и И. Ф. Кирнбергера.

1989 – Г. Н. Колесник. Развитие фактуры в инструментальной танцевальной музыке Западной Европы XVI–XVII вв.

1994 – Е. В. Клюевская. «Tafelmusic» Г. Ф. Телеманна – опыт организации концертного музицирования

1995 – А. В. Малашин. Фактурное развитие партии basso continuo в камерно-инструментальной музыке XVII – первой половины XVIII в.

1998 – Н. Х. Триандофилова. Трио-соната И. С. Баха в контексте ансамблевого музицирования Германии XVIII в.

И все эти научно-теоретические мотивы расширялись, углублялись в стили за пределы барокко: «Синтаксис у Моцарта» (Е. И. Бабий, 1982), «Процесс преобразования гомофонно-гармонической фактуры в гомофонно-полифоническую (на примере творчества Шумана)» (Н. А. Гордиенко, 1982), «Фактура в прелюдиях А. К. Лядова» (Т. Э. Зюбина, 1983), «Слух Моцарта как звукотворческая воля» (Т. Л. Диордица, 1989), «К проблеме понимания организации звукового пространства в поздних сонатах А. Н. Скрябина» (А. В. Осинцева, 2000), «Каденция в инструментальной музыке барокко и классицизма» (И. М. Лещенко, 2002)... Все дипломные работы в ее классе всегда были интригующе интересны по тематике и по разработке. Их было много – 29 выпускников. Многие из них много играли в концертах, в ансамблях и соло, экспериментируя с фактурой репертуара по общему фортепиано и специально выучивая сочинения разных композиторов. Небольшие концерты для знатоков и энтузиастов. И навсегда у них оставалось не только знание, но продвинутый слух, нацеленный на понимание природы звучащего музыкального текста...

Coda

За всем этим не всегда удавалось много писать самой. Алгоритм научного текста – постановка проблемы, цитаты авторитетов, анализ, нотные примеры, заключение не очень о том – вытесняет остроту ощущений. Услышать, прочувствовать, догадаться. Как вспышкой освещает реальное простран-

ство звучащего текста. И хочется трактат откопать или любой документ-свидетельство – письмо, записку. Над романом (какого-нибудь Кортасара) погадать – понять, как они слышали, как понимали... Вот уж цифра солидная подкатила, а все учиться тянет. Самой дойти.

Как-то никогда не любила писать многостраничные дневники: «Вы знаете, это я прочел. И это тоже. И еще кучу всего. И знаете, все они, по-своему, правы...» Неинтересно. Слава Богу, сегодня все меньше ненормальных, которые хотели бы прочесть все, что уже написали. В груде руды копаться тяжело. Потому больше всего люблю корпеть над нотным текстом и фантазировать, как его превращать в звучащий...

Так и родилась тема монографии (докторской диссертации), над которой работает последние годы – о музыкальном тексте в его графической и акустической версиях... Проблемы интерпретации, стабильных и мобильных звуковых структур.

VI. Финал. Рондо-каприччиозо

Ad libitum.

Поэтическая шутка в различных размерах известных романсов и арий.
Поэтому темп «по желанию» в каждой строфе.
В зависимости от семантики размера и характера пародируемого оригинала.

Refrain. В чреде июльских знойных дней
Пришла ... Поймет пусть каждый:
Тогда же в ней проснулась
Звучанья тайны жажда...

Couplet I. В этом доме... В этом доме...
В этом доме узнала впервые,
Что за чудо такое орган!
А мгновенья без звуков – пустые.
Все потом – музыкальный роман.

Refrain. И в напряженной суматохе дней
Училась, постигала ... Каждый
Час – с Музыкою. С ней
Пыталась утолить познанья жажду...

Couplet II.
Уж если раз ответ зловещий карты дали –
Напрасно их мешать.
Какое направленье предсказали,
Судьбе лишь остается исполнять.
Европа и Кубань. На Север с Юга, а потом Восток.
На Юг, и вновь перемещенья:
Кубань – Ростов – дом отчий. И судьбы виток –
Малыш. Экзамен. Баха «Приношенье» ...

Refrain. В безумной суете немногих дней
Диплом писала... Так и пишет каждый!
И сотворила. Друга обрела, и с ней
Возможность разделить и хлеб, и жажду.
Ну, а Бах и его с королем развлеченье...
Подсказали подруге сей жанр «Приношенья».

Couplet III. Вот извольте! Суарэ в «Сан Суси»[14].
Мажестэ [15] предлагает сюжэ[16] для забавы.
Для маэстро[17] раскрыт клавесин...
Бах уверен: затмит свою славу!
«Ихь[18]... Ж¸ сви дэзоле…[19] О, кошмар!
Не идет фуга здесь а труа[20]!
Я, натюрлихь[21], творю ричеркар.
И вер ирте фон унс[22]? Л¸ Руа ?!»[23]

Refrain. В безумной суете коротких лет и дней
Тянулась жизнь. И каждый
Мог посоветоваться с ней –
И страхи, опасенья разделить,
И творчества проблемы разрешить...
И многих многому пыталась научить.
И голод усмирить, и жажду.

Couplet IV. Разъясни, растолкуй,
Убеди, покажи.
Еще раз, поскорей!
Убеждай горячей!
Ты меня береги!
Ты мне уши промой,
Разверни мне мозги,
Помоги мне! С тобой
Я играю легко,
Я в пространстве парю...
Нипочем классицизм
Авангард, рококо –
Все, что хочешь, творю...

---

[14] Souree – вечеринка (фр.) Привязанность Фридриха II Великого, короля прусского к Франции выражалась во многом. И в частности, в том, что свою летнюю резиденцию под Берлином в Потсдаме он поименовал «San Sousis», что означает «Без забот». Использованные в куплете французские и немецкие слова и выраженья написаны русской транскрипцией, чтобы читатель, мог услышать задуманный ритм стиха. Далее в сносках приведены оригинальное написание и перевод.

[15] (Leur) Magester – (Его) Величество.

[16] Sujet – тема (фр.)

[17] Maestro (ит.) – думается, не нуждается ни в транскрипции, ни в переводе.

[18] Ich – я (нем.)

[19] Je suis desole – Я сожалею (фр.)

[20] A troi – на три (фр.) Здесь имеется в виду на три голоса.

[21] Naturlich – конечно (нем.)

[22] Wer irrte von uns – кто заблуждался из нас (нем.)

[23] Le Roi – Король (фр.)

Вместо коды. Соло автора проекта Г. Р.

Maestoso. Affetuoso.

Так можно долго продолжать, потому что юбилейный отрезок жизни – не маленький.
И пусть жизнь себе идет. Не надо лишнего пафоса в пышных пожеланьях.
Все не очень зависит от нас. И одновременно мы сами ее живем, свою жизнь

Тост, друзья, охотно предлагаю!
Мы с вами, словно близкая родня,
И дорогого юбиляра, полагаю,
Всем нам – со мной и без меня
Давно пора обнять и поздравлять,
Желать... И напоить, и целовать.

Что наша жизнь? Игра?
Не может быть! В ней много serioso.
Да, может, о душе задуматься пора...
Взгрустнуть пора... И могут вдруг закапать слезы...
Но...
Тореадоры еще покажут, есть ли порох в нас!
Что нас ждет: успех иль пораженье?!
Да пусть не тронет нас та тень – Сомненье.
Буквально в каждом дне есть судьбоносный час!

Цирк полон. Давно ждут представленья.
Куда ни глянь – толпа, как в упоеньи,
Крики, шум и споры,
И кубки подняты, и слышно разговоры...
И кубки подняты – пусть грянет поздравленье!!!

Ave, Надежда! Будь!

Н. Мещерякова

ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ ВАЛЬКИРИИ ПО ИМЕНИ ГАЛИНА
(К 60-летию Г. Е. Калошиной)

Недаром французы говорят: «Человек за рулем такой, какой он на самом деле». А что же может служить критерием оценки опытного педагога, стаж которого превышает четыре десятилетия, а количество научных трудов, неизбежно отраженных в методике, неуклонно приближается к цифре «100»? Единственно точное отражение его личности следует искать в его поведении на занятиях с учениками, будь то студенты консерватории или совсем юные лицеисты. Пытаясь поточнее разглядеть облик нашего дорогого юбиляра, доцента кафедры истории музыки Ростовской консерватории Галины Евгеньевны Калошиной, перво-наперво приоткроем дверь в класс, где она проводит свои уроки с младшими воспитанниками пролицея, и услышим фрагмент разговора с шестилетней Катей – цепкий, быстрый взгляд ее искристых темных глаз обращен к Учителю, и вопрос вырывается сам собой, отражаясь на ее трогательном личике:

– Галина Евгеньевна, а кто такая валькирия?

– Валькирия – это воинственная дева на крылатом скакуне, такой представляли ее себе создатели древних мифов, сложенных в холодных скандинавских странах, – в своей распевной манере отвечает Галина Евгеньевна и чувствуется, что сама беседа с малышкой доставляет ей удовольствие, – а вот у композитора Вагнера, – продолжает она, – валькирии предстают детьми богини земли и бога-громовержца Зевса. Эти девы переносят умерших с земной тверди в небесные пределы.

– А, так значит, они соединяют небо с землей, – обрадованная собственной догадкой, подхватывает смышленая девчушка. И Галина Евгеньевна улыбается ей в ответ. А потом, после уроков, в тряском медлительном автобусе, преодолевающем приличное расстояние между самым центром города, где расположена консерватория и дальним поселком Чкаловским, где сиротеет без хозяйки заброшенная квартира, Галина Евгеньевна мысленно повторяет этот разговор с малышкой.

«Земля и небо, земля и небо», – эта неожиданно въевшаяся в сознание ритмоформула монотонно раскачивается в ее усталом мозгу. «Нет, детям растолковать подобные понятия совсем не сложно, – педагог продолжает наедине с собой начатый когда-то спор, – ведь тут учителю приходит на помощь сама музыка, и сами дети стремятся перевести эти непростые образы на язык зримых форм, не зря же в детских рисунках, – а уж сколько их накопилось у меня за годы работы в пролицее, – своего рода лейтмотивами „звучат“ остроконечные крылья летающих скакунов, лунным блеском серебрятся мечи и шлемы, разливается небесным океаном густая синь. А вот студентам гораздо труднее пояснить глубинный смысл романтических мифологем, таких, как „ночь“, „путь“… А уж ввести их в мистериальное пространство чего-то да стоит, хотя в своих дипломных работах они свободно владеют этим категориальным аппаратом. Но вот приблизить к ним мистериальное пространство, с тем, чтобы они по-настоящему обжились в нем, почувствовали его своим и не таким уж мистическим… Ох, как это непросто!»

– Что, что? Не ощущать это пространство мистическим? Да как же это возможно? – внезапно

вторгся в скрытый моно-диалог чей-то непрошенный голос, мучительно знакомый, хотя кому он принадлежит, Галина Евгеньевна кончено же не знает.

– Ну, как же – знаете, знаете, ведь я так долго пребываю в ваших союзниках и спутниках, и в этом самом мистериальном пространстве мы постоянно с вами вместе… Ну, вы узнаете меня?

– Как, это Вы? Господин Вагнер? Но ведь я Вас совсем не вижу. Я лишь предощущаю Вас в каких-то излучаемых смысловых вибрациях. И только…

– А разве этого мало?

Воображаемый смысл неожиданно облекся в иные лексемы, и от воображаемого объекта резко оттолкнулись флюиды раздражения.

– Что же Вы противоречите сами себе? Вы же не раз внушали Вашим студиозусам, что квантом истории является целостность, и что Прошлое мгновенно воплощается в незавершенном Настоящем, для того, чтобы устремиться в Будущее. Разве это только метафоры? Да, нет же – соглашайтесь, к тому же общение: в мистериальном пространстве, вот хотя бы наше с вами сейчас, ничуть не напоминает болезненный спиритический сеанс, где пассивный дух слепо подчинен чьей-то взбалмошной воле и готов исполнить любые глупые приказы по законам какого-то мистического сервиса. А ведь это чепуха, абсурд! Согласны?

– Я с Вами не спорю, Маэстро, но существуют же какие-то объективные условия такого *мистериального контакта*? Или нет?

– Условия? Ну, если Вам угодно, это законы внутреннего соответствия методов. Вы удивлены, почему мне понадобилось это неуместное слово «метод»? Скажу яснее. Вот Вы, к примеру, уступами, кругами двигались в течение жизни к постижению того, что сами называете моим творческим методом. Но вы никогда не нашли бы к нему дороги, если бы не Ваша внутренняя предрасположенность к нему. Нет, нет, увольте, я Вас не хвалю. Просто привычный для Вас способ восприятия близок моему способу отражения.

– Вы подразумеваете неизбежный переход картины к драме? И в обыденных представлениях и в творчестве?

– Да, верно. И разве Вы, моя дорогая, не женщина-драма?

– О, Вы так прозорливы, Маэстро, и подразумеваете под этим то, что русские называют «тридцать три несчастья», как признак особой невезучести?

– Нет, тысячу раз нет, – совсем не это. Не доставало мне споткнуться о подобный примитив.

– Тогда поясните подробнее.

– Да Вы сами себе поможете в этом. Давайте поиграем в такую игру: напрягите память и «включите» в своем сознании самый яркий эпизод из Вашего детства, а потом по цепочке событий проследите, не переросла эта спонтанно вызванная картина в драму вашей жизни. Итак…

– Ну, если так… сейчас… вот, представила. Этот эпизод, как кинокадр, часто оживает в моих взрослых снах: июнь, солнце, залитая светом центральная в городе улица Пушкинская. Я быстро семеню рядом с мамой и откуда-то снизу, с крохотных вершков своего пятилетнего роста поглядываю на нее, такую красивую, нарядную, в пестром сарафане, и напряженной струной натягиваю свою ручонку в ее крепкой руке. «Пойдем, пойдем», – тороплю ее. Но тяну ее не к лотку с мороженым и не к продавщице газировки, которая эффектно отставив наманикюренный мизинец, посверкивая камешками колечек, напоминающих монпансье, обрушивает в подставленный стакан целый каскад сладкой пены… Нет, я неуклонно «правлю» в строну старинного особняка, что до сих пор сохранился на углу Пушкинской и проспекта Семашко – оттуда из окон одновременно доносятся скрипичные пассажи, флейтовые переливы и фортепианные аккорды бетховенской сонатины. Это музыкальная школа, потом ей присвоят имя Чайковского, а пока она для меня – главная цель прогулки.

И тут мама, всегда неумолимая к капризам, внезапно соглашается: «Ну, хорошо, зайдем в школу, пусть тебя прослушают, – и добавила на ходу, – если тебя возьмут не на фортепиано, будешь учиться на скрипке, там и плата за обучение меньше». А в школе как раз в это время шли экзамены, которые я, к счастью, выдержала. И стала заниматься в классе рояля у замечательного педагога Елены Николаевны Шишкиной, а дальше училище, Гнесинка…

Г-н Вагнер: Но позвольте-позвольте, я попросил Вас, моя милая, выбрать пример перетекания картины в драму, а где же здесь двигательный нерв всякой драмы, где конфликт?

Валькирия Галина: Конфликт уже тогда подспудно присутствовал, только он обозначился позже, в другом эпизоде-картине. Мне было тогда восемь лет. Как сейчас помню, сижу я в вестибюле той самой школы, на скамеечке, шнурую ботинки. И тут в проеме двери напротив появляется

незнакомый мне мужчина и буквально с порога заявляет: «Галя, я твой папа». Вот тут я чуть было не упала со скамейки, так была обескуражена его заявлением, ведь до сих пор я называла папой совсем другого человека.

Г-н Вагнер: О, моя милая, так значит Вас, как и меня, воспитывал отчим. Вы знаете, светлая тень моего дорогого Людвига Гейера всю жизнь витала надо мной и влекла меня к театру. Согласитесь, было бы гораздо хуже, если бы я рос при отце и, последовав его примеру, стал бы полицмейстером. Вот почему и в этой Вашей биографической коллизии я не нахожу ничего драматического.

Валькирия Галина: Но зерно драмы, господин Вагнер, крылось совсем в другом. В событиях, которые произошли еще до моей встречи с отцом и которые не отпечатались в моем сознании. Правда, мои родные с удовольствием напомнили мне, с каким рвением и упорством на бракоразводном процессе с моей матерью отец отрекался от меня, и тогда сама я, вернее моя внешность служила «главным вещественным доказательством». Вот что обрушилось на мою бедную детскую голову. Тогда-то в моей растревоженной душе и родилась потребность во что бы то ни стало доказать отцу, как жестоко ошибся он, отказавшись от меня, дать ему почувствовать, *что* именно он потерял во мне. И с тех пор разбуженное самолюбие заставляло меня забывать о доступных удовольствиях и удобствах, неустанно стремиться стать самой-самой, неутомимо следовать вперед, и в мою жизнь постепенно и незаметно для меня внедрились еще неведомые мне романтические мифологемы *пути* и *двоемирия*.

Г-н Вагнер: Ach, mein Gott, о чем Вы говорите?! Вы же были тогда ребенком, какие мифологемы!

Валькирия Галина: Вы вольны смеяться надо мной, но с того момента все мое существование подчинилось законам романтической драмы. И все это под влиянием моего отца, который посвятил себя мирной профессии экономиста, со всей серьезностью и увлеченностью преподавал политэкономию в институте народного хозяйства, знаменитом не только в Ростове, но и во всей стране. А, по сути, он был человеком театра, прирожденным актером, жаль только, что в избранной им роли не нашлось ни одной лирической, да что там! – просто теплой, задушевной реплики, обращенной ко мне, – ни тогда, когда я была маленькой, ни позднее, когда вновь возобновилось наше общение. Увы, нам обоим оно не принесло ни светлой радости, ни душевного покоя.

Г-н Вагнер: Но не забывайте, милая, что благодаря этому человеку вы впервые на практике ощутили всю органичность перерастания картины в драму многое из того, что вольно живет в Небесах, в художественных помыслах, и отражается на Земле интерпретаторами творчества. Во всяком случае, крылатый путь Валькирии вы начали прокладывать очень давно, очень рано. Nicht wahr – не правда ли?

Валькирия Галина: О, согласившись с Вами, господин Вагнер, я бы польстила самой себе. Лишь однажды мое детское сознание потянулось к мистическому образу, который кое-кто называет русской Валькирией, в связи с его музыкальным воплощением.

Г-н Вагнер: Вы меня заинтриговали – что за образ?!

Валькирия Галина: Это Наташа, главная героиня «Русалки» Даргомыжского. Спустя год после появления Вашего «Золота Рейна» написал наш русский правдоискатель эту оперу, а поставлена впервые она была годом позже, когда из-под Вашего пера вышла, так и хочется сказать – «вылетела»… «Валькирия».

Г-н Вагнер: Так Вы весьма стремительны в своих предположениях! Вы рискуете утверждать, что в России валькирия родилась раньше моей? А не зашли ли Вы слишком далеко? Выходит, что этот Ваш, как его… Даргомыжский, выбил первым на сценической тропе ступеньки от оперы к драме. Das ist ein Unsinn, ein dummes Zeug. Это бессмыслица, чепуха!

Валькирия Галина: Как говорят по-русски, Боже упаси меня погружаться сейчас в это «море противоречий»! К тому же область русского вагнерианства – простите, но термин не мной придуман! – и сейчас до конца не изведана. А уж в детстве я о валькириях не подозревала, а вот о русалках была наслышана, хотя не уверена в том, что меня еще маленькой водили на спектакль Даргомыжского. В Ростове тогда стационарного музыкального театра не было, а что могли завести в наш город – Бог весть! Тем не менее, взрослые убеждали меня в том, что в детстве я, что называется, бредила «Русалкой»: и подружкам, и воспитательницам в детском саду то и дело говорила о том, что когда вырасту, обязательно буду выступать в Большом театре в партии Русалки. И все еще дивились, с какими подробностями я описывала своей будущий костюм. Сейчас это кажется просто забавным.

Г-н Вагнер: Позвольте, какая уж забава? Пред-

расположенность к драме, специфичность сознания – мне ли этого не знать!

Валькирия Галина: Но если верить Вашим биографам, у Вас эта «драматическая предначертанность» проявлялась иначе – даже в роковом «кружении» вашей судьбы вокруг цифры «13» и…

Г-н Вагнер: Nun genug – довольно, хватит. Будем следовать законам мистериального пространства и не скатываться на скользкий путь прямых составлений.

Валькирия Галина: Нет, нет, господин Вагнер, я и не рискну подняться на пьедестал сравнений, но, простите, Вы сами назвали меня «женщиной-драмой».

Г-н Вагнер: Разве это не так? Ведь внутренний драматизм передается порой – как цвет глаз или оттенок кожи – детям от родителей. Согласны?

Валькирия Галина: Отчасти. К тому же наука наших дней генетика, и весьма запутанное учение о карме не дают на этот вопрос прямого ответа.

Г-н Вагнер: А не задумывались ли Вы над тем, не указала ли Вам первой Ваша мать дорогу, связующую Землю с Небом?

Валькирия Галина: Иными словами, пыталась ли моя мать постигнуть суть предназначения Валькирии: помочь страдальцам покинуть земные пределы и перенестись в Царство Вечного Света? Нет, никогда! Тех, кто вверял ей жизнь, она крепкими руками хирурга удерживала на земле. И прооперированному больному бросала, как спасательный круг, ободряющую реплику: «Тебе еще рано *туда*!» И это в то самое время, когда слепая богиня Войны свирепствовала в своем безумном гневе, сталкивая в небывалом поединке наши с Вами народы. Тогда же под исторический аккомпанемент взрывов на свет появилась я, а под ударами бомб рухнул в небытие наш дом.

Г-н Вагнер: Полно, полно, взлетать из бездны – это кажется любимейшее занятие русских, заложенное в их национальной природе. Или я не прав?

Валькирия Галина: О, лучше бы Вы ошибались! Мне с детства хотелось летать, парить в творческих Эмпириях. Возможно, я выражаюсь высокопарно, но уже в 9 лет я сочиняла свои первые пьески и песенки. А потом мне захотелось достичь высшего смысла математических формул, вознестись к звездам. В прямом и переносном смысле.

Г-н Вагнер: Oh, wirklich – действительно?

Валькирия Галина: Да, конечно. Уже в 5 классе я увлекалась астрономией, в 6-м – постигала с точностью механику небесных тел и даже собрала свой первый телескоп с помощью наставника, тогда еще только аспиранта Михаила Невского, и обсерватория стала моей Меккой. Тогда же, шестиклассницей пришла впервые в математический кружок при университете. И вообще, сколько этих кружков было в моей жизни. Может показаться, что поэтесса Агния Барто с меня писала свои иронические стихи, которые потом Прокофьев положил в основу своей песни-сценки «Болтунья»: «Драм-кружок, кружок по фото, это как-то много что-то…»

Г-н Вагнер: А, так Вы, дитя мое, были вундеркиндом! К слову сказать, Ваш покорный слуга обходился как-то без этого титула: лишь к 17 годам окружающие стали подмечать у меня, как выражаются Ваши соотечественники, своеобычность дарования, а до той поры…

Валькирия Галина: Простите, дорогой Маэстро, но Вы ведь сами предложили мне обойтись без сравнений. Мне вообще хотелось бы сказать о другом: о неизбежности вращения между земной твердью и небесной бесконечностью. Ведь и я, участвуя во всех этих кружках, чувствовала прочность земной опоры под каблучками сапожек, отбивая «дробушку» в народных танцах – танцевала я в школе непрестанно, а в своих рисунках в объемах и формах пыталась измерить красоты Земли, и притом я уже ощущала чудесный воздушный мост дыхательного столба в процессе пения, ведь я постоянно выступала и с хором, и солисткой.

Г-н Вагнер: Итак, уже в юности Вы парили на крыльях успеха, ощущая себя победоносной Никой?

Валькирия Галина: Я понимаю, господин Вагнер, как близки Вам античные аллегории, и прошу Вас, пощадите! В реальности все было куда сложнее: достижения оборачивались… несвободой. В течение трех лет, побеждая на математических и физических олимпиадах, я все больше привязывалась к наукам точным: в университет меня зачислили в апреле, без всяких экзаменов. Но меня терзала проблема выбора: на какой факультет пойти, что предпочесть – физику или математику. И особенно изнуряла сознание *разрывность* между этими суровыми дисциплинами и музыкой. В музыкальном училище не просто педагогами – Учителями жизни – стали для меня преподаватель по фортепиано Татьяна Владимировна Евтодьева, мой мудрый наставник по композиции, патриарх ростовской школы Алексей Павлович Артамонов. И, конечно, наша златокудрая богиня, Анна Антоновна Соколова – она вела у нас музыкальную литературу, но я еще

ходила к ней на «исповеди» – возможно, именно дворянское происхождение, унаследованный от предков английский такт, позволяли ей быть моей духовной отдушиной. А Георгий Михайлович Барсегян, превращавший свои занятия по гармонии в экспериментальную лабораторию, в которой все включались в творческий процесс, сыграл в моей жизни воистину историческую роль: вызвал к себе моих близких – отчима и маму, – и сумел убедить их в том, что мне необходимо продолжать учиться такому неблагодарному и безденежному делу, как музыка. А ведь родные не понимали моих странных привычек покупать ноты, книги, пластинки, считали все это «блажью», которую я должна была оплачивать сама, совмещая работу с учебой.

Г-н Вагнер: Ну, а что же Ваши изобретатели ученых формул и теорем? Они не пытались Вас отвлечь от занятий искусством?

Валькирия Галина: Когда, уже учась на втором курсе училища, поступила на первый курс университета, именно в мире строгих чисел я узнала, например, о существовании Малера, ведь в университетских стенах возникли тогда общество любителей Малера и общество скрябинистов. И педагоги наши были большими меломанами! Не беда, что профессор Литвер, который вел у нас высшую алгебру, подшучивал над моими музыкальными склонностями. Зато другие профессора – Альпер, преподававший матанализ, и Бахтин, который вел у нас аналитическую геометрию, – были настоящими музыкальными коллекционерами. Ну где еще можно было отыскать сразу 5–6 комплектов грампластинок с записью «Страстей по Матфею» Баха или 6–7 вариантов исполнения одной и той же прелюдии Рахманинова. К профессору Бахтину я обращалась за помощью, пытаясь, по совету педагога по фортепиано, сравнивать трактовки разных интерпретаторов. И вообще, музыка в университетских аудиториях звучала постоянно. Пианино стояло в Большой математической, а в Большой физической был рояль. И ночи – да, да, не удивляйтесь – я проводила здесь, за инструментом, и… на крыше здания, поближе к звездам, ведь я была наблюдателем на станции наблюдения за искусственными спутниками Земли.

Г-н Вагнер: Das ist besonders interresant, очень интересно! Вот тут-то Вы и становитесь Девой Ночных Небес, оборачиваетесь Валькирией.

Валькирия Галина: Лишь в том смысле, который вкладывали в это слово авторы энциклопедического словаря Брокгауз и Ефрон. Это они назвали Валькирией прекрасную деву с лебедиными крыльями, носящуюся в золотом вооружении по воздуху. Да, я в своих порывах парила в облаках, но агрессии, пожалуй, никогда подвержена не была и не имела склонности к тому, что составляло сущность этих фантастических существ, призванных распоряжаться битвами и распределять по воле Одина смерть между воинами. Тут я, как видите, придерживаюсь скорее «словарной» версии, нежели Вашей, господин Вагнер. И даже уносясь в Эмпиреи, как Вы изволили выразиться, я все равно ощущала силу земного притяжения. Занятия музыкой становились профессиональной обязанностью, порой это приносило какой-то доход, но очень скудный. Именно там, на университетской скамье я заведовала чем-то в студенческом клубе: об этом даже гласит первая запись в трудовой книжке, писала музыку к постановкам – их ставил театр эстрады физического факультета! А еще делала аранжировки для эстрадного ансамбля, выступала его солисткой и с ним много гастролировала – доехала до Казахстана!

Г-н Вагнер: Браво, браво! Вот тут Вы, скорее всего, попробовали постичь суть моего практического метода – любое дело, тем более театральное, просветительское сосредотачивать в собственных руках, не «распылять» по разным исполнителям. Herrlich! Прекрасно!

Валькирия Галина: Но очень-очень хлопотно! Парадоксально, но именно университет подвел меня исподволь к той специализации, которая сегодня в учебных планах консерватории называется «организатор музыкальной жизни»: ее я особенно плотно примерила, работая в «Союзконцерте» с музыкальными корифеями, среди которых были и Синайский, и Башмет, и Башкиров. Всех звезд не перечислить. Сегодня этому неблагодарному делу я учу студентов, а сама я приобщилась к нему не в училище, не в музыкальном вузе, а в университете 40 лет назад…

Г-н Вагнер: Ну, а теперь как находите, что больше довлело тогда над Вами – свобода небесных крыльев или тяжесть земных оков, облеченных в слова «надо», «необходимо»?

Валькирия Галина: Было и то, и другое. Но, поверьте, я пыталась преодолеть *разрывность*, эту тяготевшую двойственность. Еще до поступления в университет, здесь, в Ростове, я хотела убежать от противоречий в Москву, ведь туда, в университет

меня отобрала приезжавшая из столицы комиссия. Казалось бы, дорога была открыта туда, где я, пожалуй, забыла бы о музыке. Или мне это казалось… Но тут в развитии этой драмы активно вмешались родственники. «Только через мой труп», – экстатично восклицала бабушка. «Хочешь учиться в Москве, – дед вскидывал на меня потемневшие от гнева глаза, – ступай по шпалам, иди пешком, как Ломоносов!» Наверное, тогда в памяти старого есаула оживала картина, вобравшая в себя семейную драму – раскулаченную, расказаченную семью высадили из поезда посреди промерзшей тундры, где-то под Воркутой. И тогда в дрожащем кулачке есауловой жены – моей бабушки – блеснули сережки, как последний шанс на спасение: подкупленный конвоир действительно отпустил их – моих будущих деда, бабку и маму – куда глаза глядят. Наверное, с того дня или раньше, когда отнимали у него «излишки» – корову, лошадь и козу – укоренилась в душе у деда тяга к протесту: грозный заряд бунтарства, бурливший в душах его предков, что служили в Запорожской сечи. Но, так и я не лыком шита, в споре с дедом не сдавалась. Готова была брести пешком до Престольной, принять дедушкин вызов, да, благо, до экзамена оставался один день. Так я сделалась студенткой университета, только ростовского. И понеслась моя двойная жизнь. Занятия в музыкальном училище я чередовала не только с семинарами и лекциями в университете, но и с занятиями в университетских кружках – по непрерывным группам, по теории множеств и по топологии – тогда эта наука только входила «в моду».

Г-н Вагнер: Что ж, mein Freund, я сам предпочитаю избегать сопоставлений, но нам с Вами не уйти от одной закономерности любой жизненной драмы: ее сюжет, как правило, вращается вокруг какого-либо места на земле. И вовсе не потому, что там героя этой житейской эпопеи ждут радости Эдема или именно там ему продажная девка с беспутным взглядом вечно пьяных глаз и бессильными крыльями за спиной – та, которую все почему-то боготворят и именуют Славой, пропоет на ушко свой слащавый гимн, похожий на уличную песенку – нет, вовсе нет! В судьбе каждого из нас есть город, который влечет нас почти бессознательно – как полузабытый сон, как мечта, которая непременно должна сбыться и тогда…

Валькирия Галина: Простите, господин Вагнер, что перебиваю Вас, но в Вашей реальной жизни это, наверное, был Париж? Ведь у большинства Ваших биографов встречается такое утверждение: «Мысль о Париже не оставляет Вагнера в покое – ведь именно там снискали всемирную славу Глюк, Спонтини, Мейербер, Беллини». Вот сейчас я почти точно процитировала Ганса Галя, или Вы сами с этим не согласны?

Г-н Вагнер: К черту биографов, к черту Париж, и ни слова о Мейербере! Его в свое время мне действительно было за что благодарить, но как же утомительны попытки моих современников, включая даже Шумана, отыскивать в моей музыке нечто «мейерберовское». Извольте объяснить, что подразумевалось под этим странным словцом? Уж не утонченное ли стремление к пошлой популярности?! Nun genug, хватит об этом. А Вы, душа моя, позволили себе запрещенный прием: попытались перетянуть меня из мистериального пространства в сферу реальных, почти бытовых ощущений. Aber… «Ich grolle nicht» – я на Вас не в обиде и продолжу свою мысль. Так вот, те города, которые стали на пути крутыми, ненадежными ступенями, и все же вехами восхождения, оставляют в памяти особый след. И поверьте мне, не благополучный Цюрих, не райская обитель в Лейпциге, не пережитый триумф в Мюнхене и Байрейте и роскошь виллы «Ванфрида», ставшей воплощенной мечтой на земле или еще раньше – семейный уют в Трибшене оживали в моем сознании в том вираже, который выводит из замкнутой реальности в неиссякаемую вечность. Нет, нет, тогда, наверное, в моем исступленном мозгу оживали картины безумного прорыва из Никуда в Абсолют. Да, Вы правильно поняли меня, мои тайные, отчаянные побеги из Кенигсберга, из Риги. Страх перед долговой ямой был мощнейшим стимулом. Nicht wahr – не так ли? Кто знает, быть может, величайшее счастье *прорыва* я испытал не только с успехом «Риенци» или «Тристана», не только тогда, когда блеск моего «Кольца» озарил мир сиянием новой истины, и когда на месте обветшавшей, замешанной на «действии без причины» явилась она – музыкальная драма. Не только тогда… А в те мгновения между гибелью и свободой, которые мы пережили вместе с моей Минной, переправляясь на паруснике из Пиллау в Лондон. И когда пробирались на спасительный корабль, в лодке, в сумерках, опасаясь портовой охраны. Когда, подплыв к кораблю, мы сначала с великим тру-

дом подтягивали по отвесной стене нашего Роббера. Вам кажется это странным?

Валькирия Галина: Нисколько! В подобной ситуации, в эпизодах, похожих на нее, было в моей жизни предостаточно, – я, наверное, поступила бы также. И понимаю, почему тогда судьба Вашего гигантского ньюфаундленда, безмерно любимого Вами Роббера, волновала Вас не меньше своей собственной – я бы тоже не оставила на произвол судьбы моих четвероногих спутников, моих дивных пушистых «персидок» Тасю и Кити – в самый критический момент моей жизни и они перемещались бы со мной, на руках или в плетеных корзинках. О, простите Маэстро, я чуть не заполнила наше мистериальное пространство бытовыми подробностями.

Г-н Вагнер: Ну-ну, Вы же сами остановили себя, да и я сам подтолкнул Вас к границе между высокой Сутью и суетой Сущего. А мое мистическое – не бойтесь этого слова – да, мистическое «я» устремилось сейчас к другому – к постижению очень важного *мистериального* закона *центровращения* судьбы. Разве Вы сами не испытывали на себе его силы?

Валькирия Галина: Как же, испытывала, конечно! Я даже теперь еще не смею вынести резюме под кратким словом «Москва». Чем этот город стал для меня? Не просто же магнитом, притягивавшим воображение провинциальной девчонки? Скорее, оселком моей судьбы. Там я оттачивала и испытывала собственные силы – и творческие, и человеческие. К примеру, поступив в Гнесинку, я сразу почувствовала себя и студенткой, и педагогом: преподавала в музыкальных школах, в московском областном училище, и в Гнесинском тоже, потом и в Гнесинском институте. И специализироваться мне пришлось на двух кафедрах – на исторической и теоретической. Но, умоляю, не заподозрите меня в желании хвалить себя! Тут было впору не восторгаться, а сетовать по поводу неизбежной бинарности – разрывности моего сознания. Неслучайно в списке моих работ первыми стоят названия статей математических и не только, посвященных созданию математической модели мозга и обеспечению систем надежности в электронно-вычислительных устройствах. Да, моим научным храмом был и Вычислительный центр, и аудитории Гнесинского института, где блистали своими идеями удивительные педагоги: Риттих, Розеншильд и Пекелис, Пейко, Попова, Ионин, – имя каждого профессора становилось символом нового поворота в постижении большого творческого пространства – ни о каком «мистериальном» мы не помышляли тогда. Многие из них едва ли не первыми прорубали для нас подлинное «окно в Европу», расширяли «межтерриториальный контекст» до бесконечности. Мирра Семеновна Брук, например. Это сегодняшним студентам ее книга о Жорже Бизе может показаться трудом традиционным, а тогда…

Г-н Вагнер (не преодолев флюидов раздражения): Вас что всех тогда влекло к французам? Чем, помилуйте, приманил Вас этот Бизе?

Валькирия Галина: Помилуйте, господин Вагнер, зачем же вам на него сердиться? Ведь именно он, Жорж Бизе, с пламенным восторгом признавался, что не в силах забыть тех безмерных наслаждений, которыми был обязан Вам как новатору. Очарование Вашей музыки он называл невыразимым, неописуемым. Он находил в ней «сладострастие, нежность, любовь!» Недаром же живой трепет этих слов восхищения потом перенес в свою книгу, посвященную Вам, мой незабвенный учитель Борис Вениаминович Левик. Скажу откровенно, причиной его внезапной, безвременной смерти стал решительный отказ издательства опубликовать полностью «без купюр» эту монографию – единственную в своем роде в нашем отечественном музыкознании. Она поражала не только глубиной погружения в суть явления, но и ясностью позиции: не уступкой «антивагнерианцам», а мудрым стратегическим шагом можно было назвать попытку ученого провести межу между творческим Вашим наследием и музыкальным воплощением Ваших идеалов. Это делалось «во спасение», во имя главной цели – явить нашим соотечественникам, надолго отгороженным от Европы обдуманными идеологемами, все величие системы Ваших взглядов и эмоциональную мощь неповторимых творений.

Г-н Вагнер: Oh, meine Perle, meine Kostbarkeit!.. Моя драгоценная, не пытаетесь ли Вы предъявить мне некий счет, составленный моими почитателями у Вас на родине, особенно теми, кто претерпел от любви к моей музыке, от самой солидарности с моими идеями?

Валькирия Галина: Нет, нет ни сожаления, ни самолюбования, ни жалости к себе – смею уверить Вас с известной долей обобщения – никто из истинных прихожан Вашего пресветлого Храма, из искренне устремленных к Парсифалю, не испытывал никогда. Шрамы и раны, нанесенные идейными противниками, светились в душах приобщен-

ных блеском высших орденов, но кто же думал о наградах! Когда впервые я воспринимала чудо Вашей тетралогии на сцене, и голос скандинавской оперной звезды, распростертой ниц, исходил откуда-то из небесной выси – я, как и все присутствующие ощущала сильнейший Свет и неизгладимый
След этой музыки в сознании, в душе, в судьбе. Думаю, нет никакой случайности в том, что мой сын, присутствовавший вместе со мной на этой эпохальной постановке, став скрипачом, пришел на театральную сцену концертмейстером в Ростовском музыкальном. И этот спектакль тогда в Москве…

Г-н Вагнер: Все-таки Москва? Там Вы примкнули к сонму «вагнеристок»? И тем подтвердили действие принципа центровращения – так?

Валькирия Галина: Нет, все не так. Я заклинаю Вас господин Вагнер, не называйте меня этим… обидным все же прозвищем «вагнеристка». Ваши враги успели наполнить это слово множеством двусмысленных оттенков. А то, что касается моей подлинной встречи с Вашим творчеством, то в истинном своем значении она состоялась совсем в другом городе – в Уфе. Туда меня занесли обстоятельства моей уже взрослой, земной жизни. К тому времени к уже освоенным мною психологическим ролям дочери, внучки, сестры добавились новые – жены, матери, притом… главы семейства. Вполне земная забота о хлебе насущном приводила меня порой к небесному алтарю творчества личностей незаурядных. Еще параллельно с учебой в Гнесинке работала я концертмейстером в хоровых классах Александра Юрлова и Владимира Минина, они и посоветовали мне поехать в Башкирию, в институт искусств, там попытаться разрешить материально-бытовые проблемы. И не только… Там я стала заведовать кафедрой теоретических и исторических дисциплин, получила квартиру. Там до конца само Ваше имя наполнилось глубочайшим символическим, а лучше, наверное, сказать – музыкально-драматическим смыслом.

Г-н Вагнер: Все так просто?! (Наверно, если бы это допускалось законами мистериального пространства, на лице гения можно было бы заметить ироническую усмешку, но…).

Валькирия Галина: Ну нет, совсем не просто. Однажды даже... Простите, я рискну все же воспроизвести этот эпизод. Если угодно, – картинку, таящую в себе зерно драмы. Итак, как сейчас помню… В просторной аудитории институтского зала идет моя лекция по истории зарубежной музыки. Уже слегка оторвавшись от земных оков, приподнимаюсь на котурнах пиетета. Лекция посвящается вашему творчеству, маэстро, но она, поверьте, не напоминает размеренный ритуал поклонения кумиру. Я вовсе не пытаюсь в процессе изложения воскурить фимиам, а нахожусь в рабочем процессе, который все же отвлекает меня от повседневной действительности. Я занята поиском формулировок. «Вагнер – это…» – тщусь я продолжить свою мысль, но тут мой взгляд привлекает внезапно распахнувшаяся входная дверь и фигура ректора, нервными шагами приближающаяся к трибуне, за которой стояла я. Его путь к «лобному» месту был коротким, но за это время шея и лицо ректора успели побагроветь. И вот уже в позе Громовержца, в порыве всесокрушающего гнева, едва не столкнув меня с места, ректор за меня закончил прерванную фразу: «Вагнер – это фашист!» И с видом победителя удалился.

Г-н Вагнер: Что ж, забавная история. А Вам в последствии приходилось задумываться над тем, почему именно так тогда поступил этот человек? Из чувства страха и самосохранения? Или же искреннее заблуждение тому виной?

Валькирия Галина: Поверьте, в то время на обдумывание всех возможных причин мне не хватало ни сил, ни времени: мне почти одновременно пришлось окончить (к счастью заочно) университет в Ростове, и, работая в Уфе, доучиваться на V курсе Гнесинки.

Г-н Вагнер: Что ж, милая моя Валькирия, коли Вы примкнули к рядам моих последователей и почитателей, Вам совсем не грех напомнить те слова, которые пришлось обратить в письме моему другу юности Луи Шиндельмейссеру. Уж что душой кривить – все вы, мои драгоценнейшие потомки, грешите любопытством, заглядываете в письма, предназначенные совсем не Вам, лукаво именуя эти послания историческими документами. Это я так, к слову. А писал я своему милейшему сподвижнику следующее: «Я никому не предлагаю уюта и удовольствия, но распространяю ужас и волную сердца, иначе на нынешнее человечество и нельзя воздействовать… Кто имеет дело со мною, должен уметь и хотеть играть ва-банк, потому что мои произведения – это создания такого человека, которому не нужна никакая другая игра, но только та, в которой либо срывают банк, либо губят самих себя; мне не нужно „уютное существование“ знаменитости с хорошим доходом». Вот так, и только так. Was tun?! Что делать… но зачем Вы, дра-

жайшая, на свою женственную головку пытались водрузить столь тяжкий венец из терний?

Валькирия Галина: Поверьте, господин Вагнер, он не казался мне тяжелым, хотя с комфортом и уютной в моей жизни не всегда ладилось, и порой достигали цели те аллегорические каменья, коими всегда отступника от общего порядка побивает толпа. Только не за ней была победа… Победителями, простите мне такую самоуверенность, ощущали себя мы – организаторы музыкального *вагнеровского* турнира. Да, тут было чем гордиться, когда под моим началом соревновались студенты двух столичных вузов – Гнесинского института (это теперь он – Российская академия музыки) и Московской консерватории. Кстати, она носит имя Чайковского, который никогда Вашим противником не был.

Г-н Вагнер: Что ж, в мою бытность отношения с вашими соотечественниками складывались у меня весьма и весьма интересно. Дело не в том, что доходов от концертов в обеих столицах хватило на обустройство виллы в Пенцинге. Куда важнее для меня оказалась дружба с пианистом из Харькова Иосифом Рубинштейном.

Валькирия Галина: Но наше мистериальное пространство насыщено знаниями об этом, и…

Г-н Вагнер: И, стало быть, Вам известно, что именно этот человек помогал мне в постановке «Кольца», и что редакция клавираусцуга «Парсифаля» принадлежит тоже ему. И тогда становится заметным расхождение между реальным процессом моего общения с людьми различных национальностей и изложенными в моем памфлете «Еврейство в музыке» идеями, понятыми весьма превратно… Но не столько музыкантами, сколько политиками, а с ними куда труднее! Вот, скажем, во время дрезденских событий я лишь предавался потоку событий, в который с наслаждением отчаяния увлекало меня ощущение жизни. Но еще очень долго современники вспоминали меня как «человека с баррикад». Мог ли я, к примеру, стать в ту пору сознательным союзником анархиста Бакунина – к слову сказать, еще одного русского! Мои впечатления от общения с ним колебались между невольным ужасом и неодолимой тягой к нему. А ужаснуться было от чего. С избытком хватило одной фразы, которую он твердил неустанно как девиз: «Гибель и разрушение».

Валькирия Галина: Но эхо этих разрушительных призывов ворвалось в XX век революционной волной. Политическим гимном звучал тогда «Интернационал»: «Мы весь, мы старый мир разрушим до основанья, а затем…» В итоге образовалось совершенно новое государство с особым идеологическим диктатом, согласно которому даже в истории музыки всех композиторов разделили на прогрессивных и реакционных, и распределение по группам во многом зависело от идеологических взглядов или даже от неосторожных высказываний того или иного автора и, более того, от симпатий, которые испытывали порой к отдельно взятому композитору политики, влияющие на стиль эпохи. Взять, к примеру, Адольфа Гитлера. Было бы куда лучше для судеб современного искусствознания, если бы он вовсе не интересовался музыкой и не пытался бы «присвоить» варварским способом Ваши, господин Вагнер, творения и даже зарядить Вашими эстетическими идеями смертоносное оружие нацизма. Отзвук его раскатов, даже после сокрушительного разгрома оплота идеологии, после падения Рейхстага долго отзывался в художественных спорах наших музыковедов. В результате, те из них, кого я предпочла бы видеть своими союзниками на пути постижения законов музыкальной драмы, и в Вашей интерпретации, в частности, становились моими оппонентами. К сожалению. Вот как, например, Марианна Гейлиг – с ней меня судьба свела уже после вынужденного прощания с Уфой и непродолжительного астраханского периода. И там, в Саратове, отчетливо помню такой эпизод: заведующий исторической кафедрой Борис Михайлович Сосновцев, добрейшей души человек, грустно смотрит на меня из-под усталых век и вдруг с каким-то ласковым, отеческим сожалением спрашивает меня: «Ну, зачем тебе этот Вагнер, Галя?» И сколько же укоризненных вопросов, язвительных упреков и беспощадных обвинений обрушивалось еще на мою голову. Я была призвана отвечать даже за увлечение идеалистической – враждебной, упаднической, как говорили тогда, философией, за мой интерес к взглядам Шеллинга и Фихте, Шопенгауэра и Ницше. Но я и не думала сдаваться, ведь у меня с детства протестное сознание, и дискомфорт от этого я ощущала в разных вузах, в различных голосах, где мне приходилось работать и жить.

Г-н Вагнер: И что же Москва постепенно перестала играть для Вас роль центростремительного нерва, не так ли?

Валькирия Галина: Тут все совсем не однознач-

но. Мне кажется порой, что я не сумела войти легко и органично в материальное поле той Москвы, что была для меня *родовым* городом, ведь там, задолго до меня, жили мои предки. Но я тогда была слишком недальновидной, в силу возраста, чтобы проникнуть в глубину сюжета той семейной легенды, которую поведали мне тетки – сестры моего отца. Впрочем, общение с ними было кратким, поверхностным. И все же с тех пор в моем воображении проступали контуры той чудной романтической среды, где роковым образом пересекались влюбленные взоры молодого Левушки Толстого и предмета его пылкой страсти – Сонечки Калошиной, дочери моего прямого родственника, известного декабриста Павла Ивановича Калошина. Но дело, конечно, не в этом. Просто со временем Ростов перетянул меня силой родственных корней. Но главное – там, в стенах молодой по сравнению со столичными вузами консерватории, на кафедре истории музыки нашла я цитадель вольнодумства. Передо мной открылся простор небывалый: и условия для экспериментов, и право на заблуждение, и безграничные возможности развиваться профессионально во всех направлениях. И в собственных изысканиях, и в научных работах студентов и аспирантов я могла теперь двигаться вперед и… вспять, возвращаясь вновь к идеям своих ранних работ, посвященных интерпретации символических текстов в романсах Пуленка и Онеггера, «форме высшего порядка» в вокальных циклах романтиков, выявлению истоков симфонизма в симфониях Брукнера. Здесь, в Ростове, я наконец решилась, как Вы говорите, маэстро, сыграть ва-банк! Как долго еще в период выбора темы кандидатской мои столичные коллеги пытались «отвлечь» меня от современной французской симфонии. Но тщетно! Обратясь к культуре Франции, изучая историю оперы и оратории в XIX и XX столетиях, я не упускала из вида уникальные находки того же Онеггера и Мессиана, тогда еще малоизученных Мийо, Жоливе, Детюйе в симфоническом жанре и, кончено же, и в курсе истории музыки, и в специальных исследованиях я, часто вместе со студентами пыталась освоить и модифицировать метод Орфа, рассмотреть самую суть «религиозно-философской драмы» на примере творений Арриго Бойто, Шарля Гуно...

Г-н Вагнер: Не продолжайте далее, остановитесь, очнитесь, наконец! Das ist eine Lasterung, eine Schdndung! Это кощунство, святотатство! Как посмели Вы в чистейшую реторту возвышенного жанра философской драмы перелить этот слащавый сиропчик фальшивых бредней того же Гуно, безбожно исказившего величественный лик трагедии пошлейшими каватинами, приторными дуэтами, бесповоротно тормозящими и без того беспомощное действие!! Всех этих, с позволения сказать, творцов дешевых опер следовало бы… Впрочем, довольно – законы мистериального пространства сдерживают меня в кипучем русле живой патетики. С высоты исторической дистанции буду беспристрастно спокоен – по крайней мере, постараюсь. И все же ответьте мне без околичностей: и что Вам дались так эти французы? Отвечайте!

Валькирия Галина: Да, я отвечу, господин Вагнер! С тихой кротостью Эльзы, с трагическим смирением Изольды я приму любые Ваши обвинения, но… путь к Вашим творениям мне помог проложить не кто иной, как француз – Поль Клодель, самобытнейший поэт и драматург. На стыке веков он созидал свой религиозно-философский театр на сложном фундаменте, соединявшем основы символизма и неоклассицизма и самых разных театральных традиций.

Г-н Вагнер: И чего же он добился?

Валькирия Галина: Универсального воплощения литературными средствами закономерностей музыкальной формы, природы музыкального жанра, к примеру, канонической мессы!

Г-н Вагнер: Но позвольте, какое же отношение имело все это к моему творчеству?

Валькирия Галина: Самое прямое: через эти музыкально-литературные аналогии я приблизилась вплотную к пониманию континуальной и дискретно-континуальной симфонизации, к постижению двух основных типов симфонизма – целостного, как в Ваших шедеврах, и частичного у других авторов. И саму слоистость драматургии я смогла представить в трех ипостасях: на уровне символов, на уровнях внешнего и внутреннего действия. И тогда именно Вы, господин Вагнер, вооружили меня тем точным инструментом, который позволял как скальпелем погружаться в глубины художественного сознания, индивидуального творческого метода. Я по-иному взглянула на явления современной культуры, попыталась уточнить понятие «иерархической драматургии» в оперных и симфонических опусах, рассмотреть «совмещенный моноцикл» – не только по горизонтали, но и по вертикали – и дискретный тип композиции в симфони-

ях Канчели и Шнитке. И тогда мои собственные параметры мистериального пространства простерлись от античной трагедии до средневековой мистерии, далее – до классических шедевров Моцарта и Бетховена и сложнейших концепций моих соотечественников Рахманинова и Прокофьева. И в итоге всем этим я оказалась обязана Вам, господин Вагнер и…

Г-н Вагнер: Nun genug! Довольно! Из всего этого скопления терминов я понял главное: «Цель оправдывает средства», а цели Вы достигли.

Валькирия Галина: Простите, но этот тезис использовался в процессе различными людьми и в разных целях!

Г-н Вагнер: Ни слова больше – это *мое* кредо! Так вот, Вы смогли проложить этот воздушный, невидимый маршрут между Землей и Небом, соединяющий разные эпохи и стили, героев минувшего и ныне сущих, и, стало быть, Вы – истинная валькирия.

Голос: Женщина! Проснитесь!

Галина Евгеньевна краем сознания угадала – этот голос обращен к ней извне, из реального, а не мистериального пространства, и принадлежит он не господину Вагнеру, а… да, да – водителю автобуса. «Мы приехали, – продолжал настаивать голос, – с Вами все в порядке? – Тут в голосе сквозь усталость пробились тревожные нотки. – Ну, то-то же. Это конченая остановка. Вы слышите, женщина?»

Обычно это «фирменно» ростовское обращение «по половому признаку» вызывало у Галины Евгеньевны протест, но сейчас оно отозвалось в ней согласием: «Кончено, я – женщина, а никакая ни валькирия». И в подтверждение собственным мыслям она ощутила под ногами твердую почву, неторопливо продвигаясь от автобусного «кольца» к своему дому и, как обычно, ощущая в руках земную тяжесть двух сумок: в одной ноты и конспекты, в другой – продукты, в основном для четвероногих подопечных. Едва она отворила дверь в молчаливую пустоту замершего в ожидании хозяйки жилища, как навстречу к ней устремились они – ее пушистые друзья. Любимица Тася – красавица-персидка с роскошным хвостом приветствовала ее лаконичным «мяу» и пронзила хозяйку рентгеновским лучом янтарных глаз – всевидящим, всепонимающим взглядом, устремленным откуда-то из космоса и пересекающим все пространства и миры. А потом нежная шалунья уютно устроилась на коленях у Галины Евгеньевны, провозглашая радостным мурчанием мир и покой на земле. И даже заставила свою хозяйку усомниться: а что если всего того, что пережила и испытала она только что, на самом деле никогда не было?

И. Шабунова

ИМПРОВИЗАЦИЯ И КОНТРАПУНКТ: ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ (К 60-летию Т. В. Франтовой)

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острие и усеченный волос –
Бог сохраняет все; особенно – слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

И. Бродский. На столетие
Анны Ахматовой (июль 1989)

Предварительные наброски

Татьяна Владимировна Франтова, с одной стороны, выражает научные устремления целого поколения музыковедов-теоретиков, воспитанных *в духе высокого академизма*, с другой – благодаря яркой одаренности и оригинальному сочетанию устоявшихся традиций ей удалось внести заметный вклад в изучение современной музыки. Поэтому сегодня ее имя в кругу специалистов не нуждается в каком бы то ни было представлении.

Судьба исследователя-педагога, работающего в консерватории, всегда необычна: Татьяна Владимировна в свое время обращается к полифонии не только в силу личного увлечения, необходимость раскрыть перед студентами тонкости контрапунктической техники и ее интерпретации побуждает молодого преподавателя к более глубоким изысканиям в этой области. В начале педагогической деятельности она – возможно, без особых надежд, но с предчувствием последующих достижений – приступает с особой тщательностью к занятиям полифонией. Ей не жаль ни убегающего времени, ни неимоверных усилий для вхождения в храм великих полифонистов – настоящее показало, что спокойная уверенность в себе была небезосновательной.

И постепенно вопросы теории переплетаются с вопросами истории полифонии и, шире, истории культуры. Приобретая индивидуальный, неповторимый почерк исследователя, Т. В. Франтова остается верна принципам научной школы В. Н. Холоповой – своего учителя.

Автобиографический срез: даты и события

По фактам вполне закономерны, по существу более чем значительны. Обычные для обучения музыканта школа, училище – историко-теоретическое отделение Ростовского музыкального училища (1959–1963), вуз – Московская консерватория им. П. И. Чайковского, специальность «Теория музыки» (1963–1968). А далее – новые ступени в развертывании педагогической и научной карьеры: от преподавателя (1968) до профессора кафедры теории музыки и композиции (1996); от первой публикации (1981) к кандидатской диссертации «Полифония в русской советской музыке 60–70-х годов» (1986) и ученой степени кандидата искусствоведения (1987), к монографии «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века» (2004), представленной в качестве докторской диссертации.

В центре очерченной временной дистанции, между двумя диссертациями, – заведывание кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. В этот период заботы творческие и педагогические дополняет руководство научной и методической работой сообщества коллег, обязанность весьма обременительная.

За последовательностью дат и номинаций мерцает многослойность событий, где пересекаются диалоги и встречи, напряженный труд в уединении и представительство на заседаниях. В этом импровизационном процессе сосредоточиться на главном и привести разрозненное к контрапунктическому согласию под силу лишь личности волевой и целеустремленной.

Пространство научных изысканий

Согласно представлениям нашего времени, когда общепринятой в науке является узкая специализация, Т. В. Франтова находит любимую тему довольно рано и в ней обретает призвание. Статус «узкого специалиста» часто неверно истолковывается. Приоритет научных интересов – это скорее главный вектор движения в избранной области, предполагающий сращивание с иными векторами. Так и в исследованиях Татьяны Владимировны тесно взаимодействуют две темы: *полифонии и стиля*, что в самом сочетании выглядит вполне органично, поскольку изучение техники контрапункта непременно приводит к пониманию ее использования в рамках той или иной стилевой общности. Этому и посвящена большая часть работ музыковеда.

Разнообразна проблематика статей по полифонии: *фактура* – «О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов»; *жанры* – «Канон в современной советской музыке»; *формы* – «Полифонические жанры и формы эпохи барокко: хоральная обработка». Однако в каждой работе, что отражено и в названии, наблюдения над полифонией учитывают ее стилевые особенности.

В нескольких публикациях именно проблема стиля становится центральной: «Феномен „моцартовского“ в современной музыкальной культуре» или «Галина Гонтаренко».

Ряд работ отмечен органичным смыканием вопросов полифонии и стиля, одинаково важных для исследователя: «Полифония XX века как рубеж эпох в истории музыкальной культуры», «Полифония и сонорность», «Полифония как современная художественная универсалия».

Чутко отзываясь на смену ориентиров в профессиональной среде, Т. В. Франтова обращается к теме влияния религии на музыкальное искусство в статье «Религиозные начала в современном композиторском творчестве». В этом плане примечательно еще одно знаменательное событие. Татьяна Владимировна является инициатором и вдохновителем едва ли не первой Всесоюзной конференции по этой проблематике: «Отечественная культура и духовная музыка» (1990), в дальнейшем – ответственным редактором двух изданий, включающих ее материалы.

Ретроспективный взгляд на научное творчество исследователя способен выявить подспудную логику в импровизациях реальности и некую высшую рациональность в стечении обстоятельств (имеются в виду внешние заказы на участие в конференциях или на публикацию в сборнике, что невозможно заранее предусмотреть). В строгих линиях контрапункта опубликованных работ, вопреки спонтанно развивающимся событиям, отчетливо просматривается движение от чистой полифонии к полифонии стилевой, а далее – *к полифонии стилей* в музыке XX века.

Идеи многих работ первоначально обсуждались на научно-практических конференциях. Впоследствии эти доклады в более развернутом виде публиковались в журналах «Музыкальная академия» и «Балет», в выпусках центральных издательств «Информкультура» Российской государственной библиотеки, «Советский композитор», «Композиторы Российской Федерации», в сборниках Российской академии музыки им. Гнесиных, Красноярского государственного университета, Уфимской государственной академии искусств и нашей консерватории.

В корпусе публикаций – обширном по количеству (31 позиция в списке трудов, объем – более 55 печатных листов), исключительно ценном по содержанию и довольно разнообразном по конкретной тематике – раскрываются методологические установки, одухотворяющие научную деятельность исследователя. Прежде всего, благодаря широте охвата музыкальных явлений, формируется целостное представление о полифонической технике – одной из систем сложного языка музыки, но системы подвижной, гибкой, включающей множество взаимопереходов, технологических и стилевых.

В результате преодолевается уязвимость теории со стороны ее однозначности, то есть притязания свести многообразие композиторских решений к ограниченному числу типовых приемов.

Этой собственно теоретической позиции резонирует позиция аналитика: нацеленность на европейскую и отечественную композиторскую практику, в которой полифония вплетается в эмоционально насыщенную и художественно отточенную музыкальную речь. Здесь-то и устраняется опасность схематизации контрапунктических форм, хотя незыблемыми остаются их глубинные закономерности.

Еще один момент, существенный для любого музыковеда, необходимо отметить, назвав его условно «коммуникативным». Анализ полифонической фактуры, форм и жанров возводится в ранг *авторской интерпретации* художественных явлений, что может заинтересовать и композиторов, и исполнителей. В этом плане показателен текст работ Т. В. Франтовой, далекий от бесстрастных рассуждений, автор в каждой из них стремится приобщить читателей к оригинальности и красоте полифонического мышления. По убеждению исследователя, чтобы предложить на суд музыкантов и ввести в профессиональный обиход трактовку того или иного музыкального произведения, всегда желателен *полилог* между теоретиком, историком и культурологом, которые, объединившись в лице автора, ответственны за различные этапы в процессе создания публикации, сообщая ей многомерность содержания.

История рубежного проекта

К монографии «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века» ведут два пути. Один из них – освоение истории полифонии во всей ее полноте, насколько позволяют доступность музыкальных образцов и разработанность теории. Второй – изучение современной композиторской практики, что требует проникновения в сложные законы ее внутренней организации. Оба пути не раз перекрещиваются. Этому способствуют методические разработки учебных курсов полифонии на теоретико-композиторском и исполнительских факультетах, и собственно научные статьи.

В необъятной многовековой истории полифонии Т. В. Франтова, превосходно ориентируясь в специфических для нее явлениях, особое внимание уделяет двум периодам – барокко и второй половине XX века. Только на первый взгляд этот выбор кажется произвольным, на самом деле параллелизм данных стилей обусловлен культурно-историческим контекстом современности с ее тяготением к диалогу эпох.

Важной вехой в приобщении к теме докторской диссертации становится проблематика первой кандидатской диссертации. Вообще искусствоведы считают 60-е годы нижней границей настоящего, когда создавался словарь искусства нынешнего, и богатейшим источником замыслов, к которым следует обращаться, чтобы понять сочинения конца XX столетия (и второго тысячелетия). Подспудные притяжения и ответвления, свойственные искусству 60-х годов, Т. В. Франтовой удалось уловить и охарактеризовать в первой крупной работе, в дальнейшем продолжая накапливать материалы для более фундаментального исследования. Эта цель ясно сформулирована в одном из отчетов Татьяны Владимировны: «Значительная часть научных работ обусловлена потребностью в построении целостной теории полифонии XX века». Выполнив задачу поистине титаническую, она с полным правом может причислить себя, по выражению кинокритика С. Анашкина, к «*вдумчивым ученикам шестидесятников*» – **композиторов**, в их числе Р. Щедрин и С. Слонимский, Г. Канчели и С. Губайдулина, Э. Денисов и В. Сильвестров, А. Шнитке, и **музыковедов**, среди них В. В. Протопопов и Л. А. Мазель, Ю. А. Фортунатов и Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова, у которых посчастливилось заниматься Татьяне Владимировне.

Творчество Альфреда Шнитке, в котором сфокусированы все новации XX века, находится на первом плане в монографии. Далеко не всякий исследователь рискнул бы с довольно близкой исторической дистанции приступить к изучению наследия выдающегося деятеля современности, да еще с позиции сугубо теоретической. Для этого необходима всеохватная эрудиция, сопоставимая с мощным творческим интеллектом великого музыканта. Концептуальность труда Татьяны Владимировны является обоснованным тому подтверждением.

В окружении учеников и коллег

Деятельность Т. В. Франтовой не исчерпывается личными успехами, в орбиту внимания автора настоящего очерка попадают и выпускники вуза, прослушавшие лекции по полифонии Татьяны Владимировны (и не только по этой дисциплине, будучи молодым педагогом, она вела занятия по анализу

музыкальных произведений и чтению симфонических партитур, по сольфеджио и гармонии, освоив полный курс музыкально-теоретических дисциплин высшей школы) и, конечно же, ее дипломники.

Класс по специальности «музыковедение» – это подлинная творческая мастерская. Одни студенты приходят, увлеченные полифонией, что, безусловно, приятно преподавателю, другим Татьяна Владимировна помогает выбрать тему, созвучную их музыкальным симпатиям, не навязывая своих пристрастий. Поэтому разлет мысли в проблематике дипломных работ довольно широк.

Курс полифонии Т. В. Франтовой постоянно обновляется, потому что выпускники своими работами заполняют многие его звенья. Это разработки тем по жанрам – симфонизация фуги в творчестве П. Хиндемита (Е. Осиновский), строение мотетов Палестрины (Н. Гиммельфарб), паралитургическая музыка В. Мартынова (О. Кушнир); по полифонической технике – перевод с немецкого с комментариями книги К. Еппесена «Контрапункт» (О. Войченко), сложный контрапункт в музыке С. Танеева (Н. Ивченкова); по полифонической фактуре – многоголосная фактура в мадригалах Палестрины (И. Малчевская).

Отдельные темы посвящены взаимодействию полифонии и стиля, что совпадает с интересами научного руководителя, причем объектом изучения становится, и это тоже вполне естественно, авторский стиль композиторов XX века – А. Берга (У. Танделов), Г. Свиридова (С. Стефаненко), Г. Уствольской (Н. Ткачева).

Полифония является открытой по отношению к другим музыкальным системам, что продемонстрировано в дипломных работах, выполненных на стыке научных дисциплин: полифонии и гармонии – в мадригалах Джезуальдо (Л. Поляхова), поздних сонатах А. Скрябина (Г. Колерова); полифонии и музыкального синтаксиса – диалогичность в инструментальной музыке (Л. Андреева).

В некоторых исследованиях молодых музыковедов фигурирует специальная теоретическая проблематика: гармонии – о гармонической стилистике сонат Д. Скарлатти (Ю. Писковатскова), о гармоническом языке Р. Леденева (О. Коржова); или композиции – форма в прелюдиях К. Дебюсси (В. Сорокина). Все без исключения дипломные работы свидетельствуют о профессиональной компетентности их авторов, в чем состоит заслуга опытного научного руководителя.

Основательная подготовка, приобретенная в классе по специальности, позволяет ученикам Татьяны Владимировны успешно сотрудничать в музыкальных школах и училищах, на телевидении и в иных учреждениях культуры Севастополя и Белгорода, Волгограда и Черкесска, Махачкалы и Майкопа, Шахт и Таганрога, Ставрополя и Ростова-на-Дону, а также за рубежом. Более 20 студентов занимались в классе Т. В. Франтовой, двое поступили в аспирантуру, М. Фуксман, ныне старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции, защитил кандидатскую диссертацию.

Обладая несомненным даром педагога и наставника музыковедов, композиторов и музыкантов других специальностей, Татьяна Владимировна не могла оставаться безучастной к проблемам методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. На практике осуществляя реорганизацию учебного процесса, она стремится отразить ее результаты в докладах и статьях. В ряду многих методических разработок выделим две наиболее масштабные: экспериментальный комплексный курс теории музыки для музыковедов и программу-конспект по полифонии для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов.

Первая апробирована в конце 80-х годов и в своей основе служит укреплению межпредметных связей гармонии, полифонии и формы, учитывающих синхронический и диахронический потоки в эволюции музыки и теоретических учений. Хотя эксперимент в силу многих объективных и субъективных причин не был продолжен, его опыт следует оценить как весьма положительный. Не одна, а несколько дисциплин с разных сторон помогали студентам приобщиться к наследию прошлого и настоящего, установить с этими периодами эмоциональные и интеллектуальные контакты. Смеем надеяться, что если не сама Татьяна Владимировна, то ее ученики либо коллеги обязательно вспомнят об этой перспективной идее и начнут создавать условия для ее дальнейшего осуществления.

Этот эскизно воплощенный замысел сменяет программа, обобщившая опыт более трех десятилетий. Она безусловно авторская по всем параметрам – по построению курса полифонии, по осмыслению отдельных его тем, по оснащению лекций музыкальными, нотными и теоретическими источниками.

Отстраняясь от фронтальной части послужного списка и пытаясь вникнуть в его подтекст, со всей очевидностью увидим: накоплено, додумано, доведено до конца так много и этот опыт настолько дорог автору, что его невозможно удерживать только в себе, его необходимо передавать в надежные руки. Иными словами, речь идет *о механизме преемственности*, которую дано Татьяне Владимировне сохранять и в науке (от взрывных 60-х – к началу XXI века), и в педагогике (от своих учителей – к своим ученикам), и в методике (от собственной вузовской практики – к совершенствованию курсов в училищах). Поэтому поездки в учебные заведения Юга России, консультации, рецензии, оппонирование на защитах диссертаций, составление и редактирование научных и методических изданий и многое другое не в тягость, а во благо искусства, науки и образования.

Штрихи психологического портрета

В творческой среде нередко разгораются «костры амбиций», что считается едва ли не нормой их естественного существования – так вот Татьяне Владимировне удается либо нейтрализовать неперспективные дискуссии, либо вывести обсуждение из тупика разногласий на уровень позитивного общения. Благодаря этому интуиция исследователя и эрудиция педагога вузовского типа обогащается стратегией и тактикой дипломата.

Рядом с Татьяной Владимировной легко, удобно, комфортно. Такие редкие сегодня качества, как великодушие, требовательность к себе и более снисходительное отношение к окружающим, ученикам или коллегам, никогда не изменяют ей. Видимо, генетическое свойство полифонии – координации голосов (а не субординации, как в гомофонии), индивидуализированных и жаждущих быть услышанными, – оказалось характеристической чертой исследователя, посвятившего ей свою творческую жизнь. Они, полифония и Татьяна Владимировна, действительно нашли друг друга.

Далеко не все из ее работ опубликованы, более 30 существуют в рукописном виде. А в их числе есть чрезвычайно интригующие, например, «Правдивая история о необычном заговоре, о рыжем аббате, а также о том, что такое концерт» или «Виват, королева!». Подарком автору к юбилею мог бы стать сборник, включающий рукописи разных лет и новые материалы.

Татьяне Владимировне сквозь призму полифонии удалось воссоединить прошлое и настоящее, осталось всего лишь – попытаться прогнозировать ее участие в культурных процессах будущего. Но это, будем надеяться и ждать, – тема следующей монографии (как обоснование для получения ученого звания академика, если будет угодно ее автору!). Сегодня же от имени коллег и учеников желаем Татьяне Владимировне «приручить реальность», чтобы она помогала ей на пути прозрения истин в музыкальном творчестве.

Дуэт и канон

Потворствуя своим желаньям,
Таинственной владеют силой:
Proposta говорит вначале –
Risposta отвечает милой.
Но кто им тот дуэт построит?
Канон – в сознанье своей власти
Незыблемый закон возводит,
Разгадывая тайны страсти.

Парафраз стихотворения «Пеон и цезура»
В. Ходасевича, 14 января 1916

А. Селицкий

ДАР НЕНАПРАСНЫЙ
(К 60-летию А. М. Цукера)

Что такое счастливая судьба для творческой личности?

Природный талант – то, что принято называть Божьим даром.

Благоприятные обстоятельства для его обнаружения и поощрения.

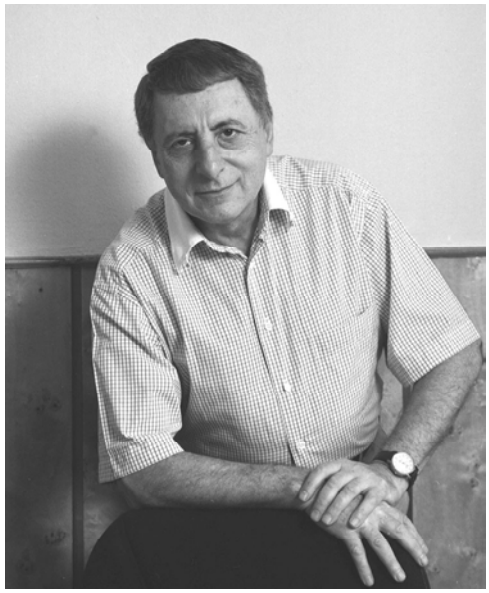
Воля к реализации дара.

Своевременная встреча с Наставником.

Удача…

Реестр этот заведомо неполон. Но даже если увеличить его вдвое и втрое, каждый новый пункт будет иметь к юбиляру самое прямое отношение, и вывод останется неизменным: творческая судьба Анатолия Цукера сложилась вполне счастливо. По непроверенным данным, феи буквально толпились у его колыбели, торопясь положить к изголовью младенца свои подношения, и при этом даже немножко толкались локтями. Феи, естественно, добрые. Злых фей не то чтобы забыли пригласить на торжество (в силу их известной мстительности, последствия такой забывчивости могли бы быть ужасны) – по неизвестным причинам они это событие совершенно проигнорировали.

Едва ли не решающее событие в его профессиональной жизни произошло в 1962 году, когда восемнадцатилетнего Анатолия, учащегося второго курса Свердловского музыкального училища, мама повезла в Киев для знакомства с Лией Яковлевной Хинчин. Еще до войны обе семьи жили в Киеве и дружили, так что, в известном смысле, эта встреча и все, что за ней последовало, были предопределены задолго до его рождения. Супруги Цукер работали в кинематографе (папа – директор фильмов на студии документальных фильмов, мама – ассистент режиссера по монтажу на студии, впоследствии носившей имя А. П. Довженко), Л. Я. Хинчин с конца 30-х годов уже блистала в консерватории как талантливый музыковед-исследователь, двадцати семи лет от роду ставшая кандидатом наук, педагог, филармонический лектор. Война разбросала их по стране. Цукеры оказались в Новосибирске, где в 1944 году у них родился Толя, после войны переехали в Свердловск и решили там остаться. (Место рождения – еще одно предзнаменование: в Новосибирске пройдут его первые консерваторские годы, будут сделаны начальные шаги к вершинам профессии.) Л. Я. Хинчин эвакуировалась в Куйбышев, после освобождения Украины вернулась в родной город, но в 1949 году вынужденно его покинула, уволенная из консерватории в ходе кампании по «борьбе с космополитизмом» (видно, в свое время у ее колыбели толпились феи самого разного толка). Потом она работала в Саратове, а с 1957 года заведовала кафедрой истории музыки во вновь открытой Новосибирской консерватории, в летние месяцы регулярно наведываясь к своим киевским родственникам.



Результатом этой поистине судьбоносной встречи была мгновенно вспыхнувшая взаимная симпатия и решение юноши ехать учиться непременно в Новосибирск, хотя в родном Свердловске консерватория находилась, что называется, в двух шагах от дома. Судьбоносной – обоюдно, ибо состоявшееся знакомство не только определило «линию жизни» Анатолия Моисеевича на десятилетия вперед, но и Лии Яковлевне подарило ее главную педагогическую удачу – бесспорно, самого яркого и успешного, «самого состоявшегося» из почти восьмидесяти ее питомцев[1].

[1] О той роли, которую Л. Я. Хинчин сыграла в его жизни, А. М. Цукер рассказывает в своей заметке «Моя Лия», помещенной в настоящем выпуске альманаха – *Прим. ред.*

В консерваторию он поступил через год, окончив три курса училища. К индивидуальным занятиям с ним Лия Яковлевна приступила без промедления, не дожидаясь положенного учебным планом срока. Развернулась работа над темой «Традиции камерно-вокального творчества Мусоргского в вокальном цикле Шостаковича „Из еврейской народной поэзии“». С докладом по ней первокурсник успешно выступил на научной конференции, работа получила первую премию на внутриконсерваторском конкурсе. Так было положено начало многолетнему исследованию, вылившемуся сначала в дипломную работу, а потом в кандидатскую диссертацию: Лия Яковлевна умела отыскивать темы, с одной стороны, перспективные, «диссертабельные», с другой – идеально соответствующие склонностям и возможностям подопечного, о которых он еще и сам не подозревает.

В новосибирские годы он слушает лекции, тесно общается и испытывает громадное влияние личности Ю. Г. Кона – замечательного теоретика музыки, потрясающего эрудита, полиглота, блестящего полемиста.

За три года, проведенных в Новосибирске, Цукер успел обратить на себя внимание. Учится легко, с увлечением и успешно, удостаивается персональной стипендии им. К. С. Станиславского, регулярно выступает на конференциях, в том числе, на Всесоюзной студенческой (1967) – вместе с А. Милкой, М. Рыцаревой, И. Котляревским, чьи имена спустя несколько лет станут широко известны в музыковедческих кругах. Разносторонность таланта и неуемная жажда деятельности приводят его к сотрудничеству с филармонией, где вскоре он начинает вести собственный абонементный цикл, и газетой «Молодость Сибири», на страницах которой печатаются его первые музыкально-критические материалы. Журналистика и, особенно, просветительство становятся отныне настоятельной внутренней потребностью, необходимым для него способом существования в профессии и в жизни.

В 1967 году открывается Ростовский музыкально-педагогический институт, и ряд видных педагогов Новосибирской консерватории решают начать новую страницу биографии на новом месте, в первом на Юге России музыкальном вузе. Следом за некоторыми из них тронулись в путь их студенты. Так в институте, наряду с набранным в ходе приемных экзаменов полноценным первым курсом, появляются несколько старшекурсников, среди которых яркой одаренностью и дружеской сплоченностью выделяется «сибирская диаспора»: скрипач Михаил Хаин, композитор Виталий Ходош, музыковед Анатолий Цукер.

Цукер учится одновременно на двух курсах, четвертом и пятом. Поэтому первые в истории вуза Государственные экзамены проходят всего через год после его основания. Выпускник – единственный, защита идет блестяще, присутствует «весь институт», комиссия (ее возглавляет выдающийся музыкант, создатель курса истории и теории пианизма, профессор Г. М. Коган) никуда не торопится, и процедура затягивается на целый день. Цукер становится обладателем уникального документа – Диплома (с отличием) [1] 1 и уже одним этим навсегда вписывает свое имя в историю учебного заведения.

Еще в последние студенческие месяцы он начинает преподавательскую работу, а с 1968 года занимается ею в полную силу, ведет историю русской и зарубежной музыки на всех факультетах, семинары по современной музыке, по музыкальной критике и другие дисциплины на теоретико-композиторском факультете. За минувшие годы из его класса по специальности вышли десятки музыковедов, которые работают во многих училищах, вузах, концертных организациях Южно-Российского региона и далеко за его пределами. Под его руководством выполнены и защищены четыре кандидатские диссертации. «Педагог Божьей милостью», – однажды сказала о нем коллега, и к этому трудно что-либо прибавить.

Аспирантуру в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии он проходит (заочно) под руководством А. Н. Сохора, который занимал тогда в музыкально-общественной жизни страны исключительно важное место. Его недаром называли «Музыковедом Всея Руси», и это было шуткой лишь по форме. Арнольд Наумович расширил круг научных интересов аспиранта, приобщил к недостаточно знакомым областям знания – истории, философии, литературоведению, эстетике. Ему же Цукер, по собственному признанию, обязан практическими уроками научной дипломатии («писать так, чтобы печатали»), содействием в издании некоторых работ. Ко времени встречи с А. Н. Сохором молодой ученый уже опубликовал свою первую серьезную статью, посвященную проблемам музыкального гротеска и написанную еще на студенческой скамье (1967, публикация 1969). Ее поместил на своих страницах журнал «Советская музыка», что было тогда весьма престижно не только для дебютанта. Статья получила достаточно широкий резонанс в профессиональном сообществе, ссылки на нее стали появляться в научных работах. В начале 70-х выходят две статьи по теме диссертации – в том же журнале и сборнике «Во-

просы теории и эстетики музыки». О Цукере начинают говорить; знакомясь с новыми людьми, он все чаще слышит: «Знаю, читал Ваши статьи».

Л. Я. Хинчин, Ю. Г. Кону, А. Н. Сохору он остался признателен на всю жизнь и обнародовал свою бесконечную благодарность в тройном посвящении недавно выпущенного тома избранных статей.

Аспирантуру Цукер оканчивает досрочно, блестяще защищает диссертацию «Традиции Мусоргского в творчестве Шостаковича: тема и образ народа» (1973) и становится едва ли не самым молодым в СССР кандидатом искусствоведения.

Научно-исследовательская деятельность «набирает обороты». Он много пишет, практически все написанное публикуется. Ныне Цукер является автором четырех монографий («Н. П. Раков», «Микаэл Таривердиев», «Григорий Фрид: путь художника», «И рок, и симфония…») и более восьмидесяти научных статей. В 1992 году он защищает докторскую диссертацию «Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной музыке» – без видимых для окружающих мук творчества, вызывающего сочувствие нечеловеческого напряжения сил и прочих подобных явлений, казалось бы, неизбежно сопровождающих обретение докторской степени.

Упомянутому сборнику избранных статей автор дал название «Единый мир музыки». Оно как нельзя лучше отражает характерную разнонаправленность и, в то же время, нераздельность и эволюцию его научных интересов. Сознавая условность рубрикации, все же выделим в них несколько ведущих направлений.

Первое образуют работы, связанные с темой кандидатской диссертации, печатавшиеся на протяжении 70-х годов и позднее. Правда, большинство статей о Мусоргском испытали на себе радикальное вмешательство редакторов: сличение текстов первых публикаций с сохранившимися авторскими оригиналами обнаруживает и большие сокращения принципиального характера, и грубые правки, и даже дописки (!). Одна из статей – «Надо говорить людям правду… Еще раз о „Хованщине“», отвергнутая журналом «Советская музыка», увидела свет только спустя два с лишним десятилетия. Видимо, возможности «научной дипломатии» все-таки небезграничны…

Из цикла, объединенного темой «Мусоргский – Шостакович», произрастают еще две тематические линии. С одной стороны, – русская музыкальная классика: «Каменный гость» Даргомыжского, «Скупой рыцарь» (Цукер вынашивал замысел небольшой книжки, посвященной всем четырем русским классическим операм по «Маленьким трагедиям» Пушкина, но осуществил его пока ровно наполовину), личность и творчество Рахманинова. С другой, – музыка советская, современная. Вполне закономерно, что вслед за Шостаковичем в орбиту интересов ученого попал Прокофьев, наследие и судьба которого рассматриваются в свете моцартовской традиции. Гораздо больше написано о композиторах, с которыми исследователь знаком и к кому питает не только творческую, но и личную симпатию. Таковы книги и сопутствующие им публикации в журналах и сборниках о Н. Ракове, М. Таривердиеве, Г. Фриде. Таковы и статьи о композиторах-ростовчанах: Цукер неоднократно обращался к творчеству патриарха донской композиторской школы А. Артамонова и одного из талантливейших мастеров следующего поколения, своего друга В. Ходоша.

Самая многочисленная группа работ связана с темой, которую можно назвать ведущей в его научно-исследовательской деятельности истекших двадцати-двадцати пяти лет: массовая музыка в ее контактах с музыкой академической. Ей посвящены не менее двадцати статей, глава в подготовленном Московской консерваторией учебном пособии «История современной отечественной музыки», написанная по материалам докторской диссертации большая монография «И рок, и симфония…». «Думается, не будет преувеличением сказать, что до сегодняшнего дня широчайшая сфера музыки массовой, бытовой весьма редко становилась объектом серьезного музыковедческого изучения, – отмечал он в середине 90-х годов. – …Энтузиастов, готовых спуститься с „высот“ академического искусства, чтобы пристально рассмотреть вопросы массового интонирования, пока совсем немного». Бесспорно, один из них, притом один из первых и наиболее авторитетных, – сам автор процитированных строк. Учитывая приоритетный, новаторский характер его изысканий, Цукер может по праву считаться создателем целого направления в современном музыкознании, основателем научно-педагогической школы.

Как и когда возник его интерес к предмету, определить не так просто. Формировался он постепенно, под воздействием разных факторов. Сыграло свою роль и общение с А. Н. Сохором, чьи работы о массовой музыке сохранили свое фундаментальное методологическое значение, и создание книги о Микаэле Таривердиеве, ярчайшем представителе так называемого «третьего направления» (уместно напомнить, что само это понятие было сформули-

ровано Родионом Щедриным в предисловии к названной монографии). Потребность погрузиться в эту область давно ощущалась Цукером-просветителем – лектором филармонии, потом основателем и руководителем Ростовского молодежного музыкального клуба. Его афиши с первого же сезона (1977) предлагали такие темы как «Бит-музыка: за и против», «Джаз и музыкальная классика», «Культура и мода», «Поговорим о песне», «Музыка и общение», «Поэт с гитарой», «„Серьезные“ и „легкие“ жанры» и многое другое в подобном роде. Даже на вечере, которым клуб открылся, – «Наш современник И. С. Бах» – разговор коснулся «бахизмов» в современной музыке, в том числе эстрадно-джазовой. От этого вечера до позднейшей статьи «Барочная модель в современной массовой музыке» в содержательном плане, как говорится, рукой подать.

В относительно самостоятельный тематический блок складываются труды по музыкальной эстетике и социологии, в связи с которыми вновь вспоминается имя А. Н. Сохора. Собственно, такой статьей, «Особенности музыкального гротеска», уже упоминавшейся выше, открывается список публикаций Цукера. Далее последовали статьи о музыкальном романтизме, публикация в сборнике «Социология музыки и музыкальная культура молодежи». Самая ранняя из них – «Романтизм и музыкальное искусство. К проблеме соотношения романтического и реалистических методов в музыке» – тоже задержалась с приходом к читателю на тридцать лет. Совершенно очевидно, что в свое время она не была напечатана как содержащая неприкрытую ревизию официальных воззрений на социалистический реализм, эту «священную корову» марксистско-ленинской эстетики. Однако и сегодня статья воспринимается вполне свежо и актуально. Эстетико-социологический блок количественно невелик, но следует принять во внимание, что соответствующие проблематика и методология широко представлены в трудах на другие темы.

Признанием заслуг Цукера стало присуждение ему ученого звания профессора (1992), почетного звания заслуженного деятеля искусств (1993), избрание действительным членом (академиком) Российской Академии Естествознания (2004).

Он побывал во многих городах с лекциями, открытыми уроками, мастерклассами, докладами на научных конференциях, в качестве председателя ГАК, оппонента на защитах кандидатских и докторских диссертаций, давно завоевав и неизменно подтверждая репутацию одного из ведущих музыковедов России.

Двух этих сфер деятельности, научной и педагогической, вполне хватило бы, чтобы сделать Цукеру имя. Только не ему самому. С 70-х годов он ведет концерты, читает лекции по линии филармонии, число которых измеряется сотнями, а консерваторские вечера, предваренные его фирменным «вступительным словом», вообще не поддаются учету. Случаются недели, когда его имя значится на двух-трех афишах кряду. Его манера отличается артистизмом, остроумием и импровизационностью, живостью и естественностью разговорной интонации, точным ощущением того, о чем с филармонической эстрады говорить ни в коем случае не следует, скрытой диалогичностью, побуждающей слушателя к соразмышлению.

Он любит и чувствует сцену, аудиторию самого разного состава, выступал в городах и селах, в вузах и на заводах, ПТУ и библиотеках, НИИ и исправительно-трудовых колониях, его известность в регионе уникальна для человека этой профессии. Когда-то он немало позабавил друзей сценой из жизни: ненастным осенним вечером, где-то на пригородном железнодорожном вокзале к нему обратился едва стоящий на ногах субъект и заплетающимся языком заявил: «Я Вас знаю, Вы – музыковед». Предвидя, что последует дальше, Анатолий Моисеевич молча полез в карман за кошельком и выдал страждущему «трешницу». «За популярность надо платить», – завершил он свой рассказ.

Что всегда оставляло у Цукера чувство некоторой неудовлетворенности от филармонической работы, так это отсутствие реального диалога с аудиторией. Этим чувством и был порожден замысел Ростовского молодежного музыкального клуба, созданного в середине 70-х годов на базе Ростовской композиторской организации и областной филармонии. В самые «застойные» годы, годы общенациональной апатии и равнодушия в Ростове появилось место, где можно было стать свидетелем и участником оживленных дискуссий, доходивших порой до ожесточенных споров, – зал Дома актера. Публика туда буквально ломилась, часто пожарные грозили отменить заседание из-за опасной перегрузки балкона, но это только подогревало ажиотаж. Стремились в клуб и гости, артисты всесоюзной и мировой известности. В вечерах участвовали певцы С. Яковенко, М. Лемешева, Л. Белобрагина, пианисты А. Скавронский, Д. Башкиров, А. Любимов, дирижеры Ю. Николаевский и В. Катаев, чтецы Д. Журавлев, Р. Клейнер, В. Сомов, композиторы С. Слонимский, Б. Тищенко, В. Гаврилин,

Ю. Фалик, М. Таривердиев, Г. Фрид. Многие сочинения ростовских авторов прозвучали там впервые, а некоторые – созданы по специальному заказу руководителя клуба.

Сугубо лекционная, «монологическая» форма просветительства, всегда предполагающая функциональное разграничение присутствующих на тех, кто «знает и потому вещает», и тех, кто «не знает и потому внимает», уступила место форме принципиально диалогической, где собравшиеся, независимо от профессионального статуса, совместно ищут истину. У Цукера спорили друг с другом ведущие (их всегда было несколько, помимо музыковедов, приглашались философы, филологи, деятели театра и кино), спорили «сцена» с «залом», спорили сами слушатели, называвшие себя одноклубниками. К спорам охотно подключались артисты, которым форма традиционного филармонического концерта не оставляет возможности прямого речевого контакта с публикой. Цукер мастерски создавал ситуацию, когда практически каждый начинал ощущать свою сопричастность художественному процессу и вовлекался в серьезные размышления о сложных явлениях искусства, культуры, самой жизни.

Задолго до «перестроечных» бурных съездов народных депутатов в Кремле – в Ростовском музыкальном клубе устанавливался «свободный микрофон», к которому мог подойти любой желающий и высказаться по обсуждаемому вопросу. Без бумажки! Не от имени цеха, комсомольцев области или всей советской молодежи – от себя лично! Без предварительного согласования с вышестоящими инстанциями! Понятно, что клуб доставил немало хлопот компетентным органам, призванным следить за сохранением единомыслия граждан, а органы – немало неприятных минут – отцу-основателю клуба. Одна из многочисленных историй на эту тему такова. Уже висели афиши вечера, посвященного Б. Пастернаку, когда «оттуда» пришло распоряжение: не проводить. На том, дескать, основании, что тема может вызвать скандал. Цукеру удалось убедить бдительных товарищей в том, что отмена заседания обернется куда большим скандалом.

Созданный в известной мере «по образу и подобию» Московского молодежного музыкального клуба, руководимого композитором Григорием Фридом, Ростовский клуб, не порывая этой связи, сразу же пошел собственными «сценарным» и «режиссерским» дорогами.

Обостренная чуткость к переменам в духовной климате общества позднее побудили Цукера коренным образом пересмотреть стиль и форму клубных вечеров. Когда дискуссий вокруг стало, напротив, слишком много, когда наметился естественный отток и известное «постарение» аудитории, заседания были перенесены из зала в уютную гостиную Дома актера, а «поиски истины» сменились тем, что можно назвать приятным отдыхом в компании с превосходным рассказчиком и в атмосфере искусства. Клуб перешел на более щадящий ритм работы, сменил день недели, за редчайшими исключениями обходится теперь только местными артистическими силами, обрел новое название – «Рондо» (с постоянно всплывающим каламбуром на тему популярного рекламного слогана «„Рондо“ сближает»), но неизменно в последнюю пятницу каждого месяца туда приходят люди, давно знакомые друг с другом и с ведущим, чтобы услышать столь же неизменное цукеровское: «Добрый вечер, дорогие друзья!».

И вечера эти по-прежнему интересны абсолютной непохожестью на все то, что предлагает ростовская концертно-театральная индустрия, а некоторые из них, например, юбилейные, посвященные 20- и 25-летию клуба, по красоте и блеску, по сочетанию подлинной развлекательности и хорошего вкуса сделали бы честь любому из федеральных телеканалов.

ꕥ

С середины 80-х годов раскрывается еще один талант юбиляра – административный. В 1984 году Л. Я. Хинчин, отметив 70-летие, твердо решила покинуть пост заведующей кафедрой истории музыки с условием, что преемником будет утвержден ее лучший ученик, по ее обоснованному убеждению, наиболее соответствующий этой должности. Лия Яковлевна хотела невозможного: человек, в чьей анкете в графе «партийность» значилось «нет», а в графе «национальность» – «да», в ту пору даже на скромную должность претендовать не мог. Но тут подули свежие ветры, грянул 1985-й, и через полтора года после Горбачева к власти (на кафедре) пришел Цукер. В ближайшее время кафедре и теоретико-композиторскому факультету в целом была предложена собственная «перестройка» – новая концепция подготовки музыковедов. Она включала в себя синхронизацию курсов истории музыки и их соотнесение с комплексом курсов теоретических, двухэтапную систему обучения, введение специализаций (просветитель, критик, орга-

низатор музыкальной жизни), включение в учебный план новых дисциплин. Ему самому принадлежит разработка первопроходческих по идее и форме авторских курсов «Проблемы массовых музыкальных жанров» и «Теория и методика музыкально-просветительской деятельности». Из вузов искусств Ростовский музыкально-педагогический институт столь последовательно осуществил реформу едва ли не первым в стране.

В 1991 году, на сломе эпох, Анатолий Моисеевич, сохранив за собой пост заведующего кафедрой, становится проректором по научной и концертной работе (до 1999 и с 2002 по настоящее время). Именно в эти годы, по его инициативе и в значительной мере его усилиями консерватория провела ряд крупных международных научных конференций и фестивалей, в программу которых организаторы стараются включить также выставки, экскурсии, другие освежающие «мероприятия»: «Моцарт–Прокофьев» (1991), «Рахманиновские дни в Ростове» (1993 и 2003), «Бытовая музыкальная культура: история и современность» (1994), «Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему» (1996), «Искусство на рубежах веков» (1998), «Старинная музыка сегодня» (2002). Юбилей он встречал, погруженный в очередной проект «Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве». С начала 90-х консерватория приступила к регулярной книгоиздательской деятельности, открыла аспирантуру и – первой в России среди нестоличных музыкальных вузов – Совет по защите кандидатских диссертаций, который Цукер и возглавляет, начала выпускать газету «Камертон» (не его вина, что газета закрылась; сейчас лелеются планы ее возобновления).

Цукер-руководитель силен не раздачей директив (хотя без этого не обойтись), а нетривиальными инициативами, позитивной, созидательной энергией, способностью собрать вокруг себя «команду», которой предложенная затея интересна, а конкретные поручения отвечают наклонностям каждого. Искусством «подбора и расстановки кадров», как это именовалось в недавнюю эпоху, он владеет в совершенстве: вспомним для примера о назначении И. М. Шабуновой – зав. аспирантурой, Н. М. Пискуновой, позднее И. П. Дабаевой – секретарем Диссертационного совета, Н. В. Чаленко – начальником научно-информационного отдела.

Безусловно, как администратор, он обладает необходимыми волевыми качествами. Но замешаны они отнюдь не на классическом «совковом» хамстве, на многозначительной, внушающей подчиненным трепет мрачности на челе, немотивированных приказах и прочем из печально известного набора. Это – добрая воля в буквальном смысле слова.

Почти вся сознательная жизнь (тридцать семь лет из шестидесяти) и многогранная деятельность Анатолия Моисеевича неразрывно связана с Ростовской консерваторией. Здесь он прошел путь от студента до профессора, академика, одного из руководителей учреждения. Ему свойственно обостренное чувство ответственности за прошлое, настоящее и будущее родного вуза; его вклад в завоевание консерваторией ее нынешнего высоко статуса невозможно переоценить.

Думается, черты характера юбиляра угадываются уже сквозь факты биографии и описание его деятельности. Но стоит сказать о них и отдельно.

Рано оставшийся без родителей, привыкший полагаться на собственные силы, он всего добился сам, исключительно талантом и трудом.

Обладает ярко выдержанными качествами лидера.

Он – пламенный мотор, вечный двигатель, источник смелых инициатив. Практически все замыслы непременно доводятся до воплощения; маниловщина ему не свойственна совершенно.

От него не услышишь слов вроде «В моем-то возрасте…» Новое, неиспробованное порождает у него азарт. Касается это не только профессиональной сферы. В зрелые годы он пошел на курсы английского языка, и овладел им настолько, что читает и отвечает на деловые письма, достаточно уверенно чувствует себя на улицах американских и канадских городов во время поездок к родным. В пятьдесят лет впервые сел за руль автомобиля.

Потрясающая быстрота мыслительной «операционной системы», постоянная готовность к суждению – в науке, повседневном общении, в формировании собственного отношения к людям и явлениям, при выработке линии поведения.

Пожалуй, главная ценность для него – общение. Возвращаясь из зарубежных поездок, ничего не говорит о замках, парках, музеях и прочих достопримечательностях, зато много рассказывает о встречах с друзьями и знакомыми. Однажды вернулся из Германии до окончания срока туристической путевки – стало скучно (что означает: знакомых в Германии не встретил).

Телефонную книжку ему следовало бы иметь в нескольких томах (число друзей измеряется десятка-

ми, возможно, сотнями), если бы многие номера он не помнил наизусть. На днях его рождения за столом собирается пропасть народу, и почти всегда там встретятся незнакомые друг другу люди, которые, однако, давным-давно близко дружат с именинником.

Снисходителен к чужим слабостям и оплошностям, легко прощает. Мало сказать, что он человек не конфликтный – он человек противоконфликтный, мастер по избеганию взрывоопасных ситуаций и их гашению. Дипломат по призванию. Будь он дипломатом по роду деятельности, его называли бы «мистер Да». Для быстро вскипающих, слишком эмоциональных коллег – действенный транквилизатор. Характерная речевая формула: «Заходи, посидим и спокойно все обсудим». Может вскипеть и сам, но ненадолго и без тяжелых последствий.

Множество самых разнообразных, неожиданных умений и увлечений: в частности, стрижет, кухарничает. Свою прическу ему доверяла сама Л. Я. Хинчин, не говоря уже о друзьях-товарищах. Для застолий по случаю дней рождения, как правило, все приготовлено собственноручно.

Считает себя счастливчиком, везунчиком и внушает это окружающим. На самом деле, слухи о его везучести несколько преувеличены: как все люди, болел, квартиру «заливали» соседи сверху, автомобиль обворовывали, срывались планы. Вопрос в том, как к этому относиться. Он относится как к переменной облачности на вечно синем небе: неприятности временны, незначительны, потешны и служат потом прекрасным материалом для безумно смешных рассказов в кругу коллег и друзей. Это тоже талант – врожденный ли, благоприобретенный – не суть важно. Возможно, – первоисток и катализатор всех других талантов.

Умеет дружить, без просьб прийти на помощь в трудную минуту, помочь советом, делом, улыбкой. Когда кто-то говорит: «Не бери в голову», этому не веришь; в устах Цукера сказанное убеждает, ибо сам он – живой эталон того, как переживать неурядицы подобным образом.

Артистичен во всем, чем бы ни занимался. Но еще и артист почти в буквальном смысле слова. Здесь снова приходят на память некоторые вечера в клубе «Рондо», где он самозабвенно распевает дуэты с солисткой Театра музыкальной комедии. Кстати, на традиционный вопрос интервьюеров, кем бы он стал, не стань он музыковедом, Цукер, не задумываясь, ответил: артистом оперетты. Важная страница его жизни, к сожалению, давно перевернутая, – «капустники», для которых он писал сценарии, занимался кастингом, режиссировал, играл сам, отдаваясь этому делу со всем пылом, каким только возможно.

Как уже говорилось, превосходный рассказчик. Это подтвердят слушатели вузовских лекций, вступительных слов, посетители клубных вечеров. Но еще он великолепно рассказывает истории, случившиеся с ним лично. Их столько, что можно подумать, будто вся его жизнь состоит из приключений и забавных случаев. Некоторые живут годами и исполняются по просьбе дружеской компании: «Расскажи, как с тебя сняли часы», «А как ты жил в гостинице цирка с лилипутом…» Непревзойденный тамада. Иногда его просят занять этот ответственный пост даже в чужих компаниях, там, где он не всех знает, – просят те, кто хоть однажды присутствовал при этом фейерверке.

Слушать других тоже умеет, внимательно и заинтересованно. Человек, знающий его с младых ногтей, назвал его «искусным исповедником».

Безотказное чувство юмора, не изменяющее ему никогда и нигде, будь то заседание диссертационного совета, клубный вечер или сложные переговоры с ректором, на которых решаются очень важные вопросы. «О чувстве юмора Толи давно и заслуженно ходят легенды, – говорит композитор Б. Левенберг. – В процессе любой, даже самой серьезной и драматической беседы с Цукером я не раз ловил себя на мысли, что мне непреодолимо хочется немедленно встать и срочно бежать сразу ко всем знакомым рассказать очередную блистательную Толину шутку». Шутки эти, действительно, во множестве гуляют по консерватории, отделились от автора. Короткий анекдот, придуманный его старинным приятелем А. Гордоном: «Где молился Цукер в Израиле? У Стены Смеха».

Природа щедро одарила его талантами. Что не менее важно, таланты попали в хорошие руки.

Памяти ушедших

К 130-летию со дня рождения советской пианистки, педагога, музыкально-общественного деятеля, заслуженного деятеля искусств РСФСР Елены Фабиановны Гнесиной (1874–1967)

Елена Фабиановна Гнесина родилась 18 мая 1874 года в Ростове-на-Дону. В 1893 окончила Московскую консерваторию по классу фортепиано В. И. Сафонова (ранее училась у Э. Л. Лантера, Ф. Бузони, П. Ю. Шлецера). С 16 лет занималась педагогической работой. Принимала участие в концертах в Москве и других городах.

Деятельность Е. Ф. Гнесиной неразрывно связана с основанной ею и ее сестрами – Евгений Фабиановной Савиной-Гнесиной (1870–1940) и Марией Фабиановной Гнесиной (1871–1918) музыкальной школой (1895 г., с 1925 года – музыкальный техникум им. Гнесиных, с 1936 – училище им. Гнесиных), на базе которой в 1944 году был создан учебный комбинат, включивший музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, музыкальное училище и музыкальную школу.

У Е. Ф. Гнесиной учились Л. Н. Оборин, А. И. Хачатурян, М. В. Мильман.

Н. Мещерякова

ЕЛЕНА ПРЕКРАСНАЯ И ПРЕМУДРАЯ. ОПЫТ МУЗЫКАЛЬНОЙ НОВЕЛЛЫ

Среди многих выдающихся музыкантов в классе Елены Фабиановны Гнесиной посчастливилось учиться и Маргарите Петровне Черных, заслуженной артистке России, профессору, заведующей кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Было это на рубеже 50–60-х годов. В ту предзакатную пору жизни Елены Фабиановны юная Маргарита мелькнула светлой звездочкой на педагогическом небосклоне своей наставницы, стала ее «лебединой песней».

Обратиться к воспоминаниям М. П. Черных о незабываемых днях общения с выдающимся педагогом побудили, в первую очередь, «календарные причины», но и не только они…

В 2004 году исполнилось 130 лет со дня рождения Е. Ф. Гнесиной, уроженки г. Ростова-на-Дону, а в сентябре этого же года сравнялось ровно 60 ее любимому детищу – легендарной «Гнесинке». Рожденный в суровом 44-м году Государственный музыкально-педагогический институт, в наши дни провозглашенный Российской академией музыки, по-прежнему сохраняет имена своих создателей-представителей ростовской музыкальной династии Гнесиных во главе с Еленой Фабиановной. Надо заметить, что для ростовских музыкантов юбилей столичного вуза – праздник почти семейный, поскольку юбиляр – старший брат нашей консерватории, пребывающей ныне тоже в статусе академии, а при рождении своем, в 1967 году, нареченной Ростовским государственным музыкально-педагогическом институтом. Итак, музыкальный вуз в Ростове создавался по образу и подобию, и эта родовая связь просматривалась не только в совпадении учебных планов и профессиональных задач. «Гнесинка» издавна почитается нашими земляками как дом родной: многие там учились, а самые известные – пианист Михаил Саямов, баянист Вячеслав Семенов – теперь в ряду профессоров столичной академии.

Как говаривали в старину – не красна изба углами… Известная во всем музыкальном мире «Гнесинка» славится творческим духом музыкантов, созидающих этот храм музыки. И подлинной жрицей музыкального искусства, самоотверженной и жертвенно-прекрасной предстает сегодня в сознании потомков праматерь-основоположница Елена Гнесина. Попытки воскресить ее самобытный образ привела нас с Маргаритой Петровной Черных к созданию мемориальной радиопрограммы, текст которой предлагается вниманию читателей. И в жанре не парадного портрета, а, скорее, новеллы, допускающей и некоторую фривольность по отношению к истории и, конечно же, лирическую субъективность. Текст, записанный со слов М. П. Черных и в то же время вдохновенный книгой воспоминаний о Е. Ф. Гнесиной, переизложен свободно. Повествование ведется от первого лица.

«Я поступила, поступила!» – весело барабанило в моем мозгу, когда я читала списки счастливчиков, принятых в Гнесинку на первый курс. Но у кого из педагогов доведется мне учиться? Ответ на этот животрепещущий вопрос я получу только 31 августа.

Ну, наконец-то – заветный день настал. Толпа первокурсников собралась у стенда с объявлениями и приказами. И каждый норовит протиснуться поближе к заветному листку, где напротив твоей скромной фамилии стоит блистательное имя мэтра, в класс к которому тебя распределили. Вот сейчас и я продерусь сквозь лес локтей и спин и узнаю свою судьбу. Но не тут-то было! Сутолока страшная, как тогда в очереди за колбасой или за сливочным маслом где-нибудь у нас в провинции. Шум невообразимый – настоящий «Балет невылупившихся птенцов» Мусоргского. Мы и впрямь ощутили себя малыми птахами, готовыми забиться под теплое крыло педагога. Это на вступительных экзаменах распускали друг пред другом перья, хорохорились – каждый хотел предстать перед конкурентом птицей большого полета! А сейчас мы снова стали «первоклашками» и как-то все сравнялись. Как будто осознали, что всем нам предстоит еще пробиваться сквозь скорлупу собственной незрелости и… «вылупиться» заново – профессиональными музыкантами. Словом, найти свое «место за роялем» – в педагогике, на сцене. Но тут в общей суматохе кто-то толкнул меня в бок – новоиспеченная однокурсница говорит: «Смотри-ка, Рита, тебя сама Елена выбрала». А это означало, что создательница вуза, чье имя носит институт, Елена Фабиановна Гнесина взяла меня в свой фортепианный класс. Потом мне рассказали, что учеников себе она отбирала, не выходя из своей служебной квартиры на первом этаже – жилая комната служила ей и учебным классом, который она уже не покидала – из-за травмы ноги, да и возраста, ведь он приближался к 90! Зато по радиотрансляции Елена Фабиановна прослушивала игру каждого абитуриента и так производила набор в свой класс. «Ой, девчонки! Так, значит, я ей приглянулась». Девочки тут же меня подстегнули: «Теперь беги к ней знакомиться».

И я действительно бежала – по институтской лестнице через ступеньку. Но голова моя была наполнена не музыкой, а… картошкой, можно и так сказать, ведь ровно через два дня нас всех отправляли в колхоз, на картошку и… турнепс. «Турнепс-турнепс», – каблучки моих лодочек весело отбивали ритм этого незнакомого слова – названия кормового овоща, который нам тоже придется добывать из примерзшей земли своими пианистическими ручками. Ну, это не беда – зато перезнакомимся в колхозе друг с другом, а по вечерам в деревянном временном бараке будем под магнитофон отплясывать твист и наш любимый рок-н-ролл! В глуши, вдалеке от институтского начальства. К черту фуги! Да здравствуют буги-вуги!

Но тут, вся во власти упругих ритмов, я чуть не споткнулась перед дверью с торжественной табличкой: «Художественный руководитель института, заслуженный деятель, профессор Гнесина». Перевожу дух, робко стучу и слышу голос: «Входите смелее! И стучать не надо, здесь не спальня, а класс». Вхожу и попадаю в мир старинной сюиты – торжественный, благолепный! В центре просторной комнаты рояль – черный «Бехштейн». Стены увешаны пейзажами и портретами музыкальных корифеев – так и хочется отвесить «вежливые поклоны светилам» (кстати, так будет называться пьеса композитора Михаила Фуксмана из репертуара моего ансамбля «Каприччио», но, ой, как еще далеко до этого). «А… так вот вы какая – моя новая ученица», – Елена Фабиановна охватывает меня всю своими внимательными, яркими и добрыми глазами. А я не могу отвести взгляд от нее, сидящей в кресле на роликах – величавой и прекрасной. Потом, спустя время, я прочту у Толстого о том, что старость бывает жалкой и гадкой, а бывает… величественной. Ну, что тут сказать? Елена Фабиановна в серебряном венце густых, кудрявых волос казалась королевой эпохи барокко, времен Баха…

Но ведь она и была властительницей целой музыкальной державы, объединившей созданные ею вместе с сестрами, тоже музыкантами, школу, техникум, институт вместе со школой-десятилеткой! Но об этом я узнаю уже потом, окончив Гнесинку, работая в ростовском музпеде – институте, предшественнике консерватории, созданном по образу и подобию любимого детища Елены Фабиановны. И по какому-то мистическому стечению обстоятельств откроется ростовский музыкальный вуз в год ее смерти – в 67-м! И причудливой судьбе угодно будет поселить меня в Ростове – на родине моей наставницы, где сохранила добрый свет уникальная династия Гнесиных – из двенадцати детей ростовского раввина Фабиана Осиповича Гнесина семеро стали музыкантами, известными на всю страну. А вот у самой Елены Фабиановны детей не было.

Но я, попав к ней в класс, вскоре почувствовала себя ее ребенком.

Никогда не забуду эту первую «гнесинскую осень». Колхозные наши денечки тянулись медленно и нам, как чеховским «трем сестрам», хотелось в Москву. Да, кстати, в дни своей молодости Елена Фабиановна дружила с Антоном Павловичем Чеховым и с Ольгой Леонардовной Книппер, тогда еще невестой писателя: Елена Гнесина аккомпанировала Ольге Книппер, та была очень музыкальна и хорошо пела. Так вот, однажды в доме Книппер случился курьез: денщик вошел в гостиную и представил гостью: «Приехала Елена Фортепьяновна». А ведь, как точно сказано! Она, блистательная пианистка, ученица прославленных педагогов Сафонова и Бузони, была в известной степени дочерью Рояля! И мы тогда, в колхозе, уже немного тосковали по роялю. Но, признаюсь, больше тянуло на выставку в Манеж, да на простор столичных площадей, где мощными колоколами гремели голоса поэтов-главарей – Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского, Евгения Евтушенко. У памятника Маяковскому, на поэтических митингах, мне, калужанке, уже приходилось бывать и раньше – пунктирная дробь чеканного стиха околдовывала. Эта поэзия была сродни новой музыке моих сверстников – Денисова, Губайдуллиной, Шнитке. Мы все, гонцы 60-х, готовы были подписаться под «Письмом в 300-й век»:

Неуступчивы,
Вечно заняты,
Мы идем почти без дорог!
На истории нет указателя:
«Осторожно!
Крутой поворот!»

Не знаю, одобрила бы теперь Елена Фабиановна мои «крутые повороты» в современную музыку, если бы увидела меня на сцене, когда я защипываю открытые струны рояля, исполняя вместе со своим ансамблем Веберна, Шенберга, Канчели? Ведь время-то идет! А тогда, в неполные 18, я жадно впитывала и классику, и современность. Ах, как хотелось поскорее купить входной билет в Большой зал консерватории и, прижавшись плечом к холоду колонны, завороженно слушать игру Гилельса, Рихтера и Ван Клиберна – тогда, в 60-х он не просто приезжал в Москву, а, как говорится, наносил визиты Елене Фабиановне, не раз бывал у нее в гостях, вместе с родителями, переводчиком и фотографом, запечатлевшем их на снимке. А еще нам, девчонкам, любопытно было взглянуть, как же вблизи выглядит этот необыкновенный парижский гость певец Ив Монтан… Словом, «скорей бы в Москву»! А тут «картофельные будни»… но и тут я неожиданно получила привет из столицы – огромную посылку. Доверху наполненную сластями – конфетами, печеньем. Как вы думаете – от кого? Ну, конечно, от Елены Фабиановны, с которой я только что познакомилась…

И вот, наконец, я в классе, на занятиях. Прихожу, как здесь принято, заранее, сижу на уроке предыдущей ученицы. На ее бедную голову Елена Фабиановна обрушивает целый град замечаний: «Почему берете темп, с которым не справляетесь? Почему выколачиваете концы фраз? Почему мелодия не поет, пропадает? Почему педалью злоупотребляете?» Я слушаю и уже сама готова сквозь землю провалиться от этих бесчисленных «почему», но тут замечаю взгляд наставницы – добрый, заботливый, теплый. Он успокаивает: «Все будет хорошо, только работать надо много. И не торопиться играть слишком сложные произведения». «Вот если вы развернете бутон руками, – говорит Елена Фабиановна на уроке, – он все равно не распустится и погибнет». Этой заповеди стараюсь следовать и в своем классе камерного ансамбля.

Недавно, составляя программу своего ансамбля «Каприччио», я просматривала переложение фортепианных прелюдий Скрябина и вспомнила такой случай. Сижу на уроке, играю. Елена Фабиановна в кресле, рядом. Молчит. Потом, задумчивой своей позой напомнив мне графиню из «Пиковой дамы», произносит мечтательно так, словно про себя: «А как Сашенька играл эту прелюдию!» Уже за порогом класса перешептываюсь с подружками-старшекурсницами: «А кто такой этот Сашенька?» – «Неужто не догадалась? Да это Скрябин!» – вводят меня в курс дела старожилы Гнесинки. И рассказывают о том, что слышали от своих педагогов. Оказывается, в молодости они все дружили – и наша Елена Фабиановна, и создатель светомузыки Скрябин – он даже своих детей привел учиться к ней в школу Гнесиных. Александр Гречанинов преподавал в Гнесинском техникуме. А Рахманинов – так тот, как увидел школу и техникум, сказал, что это настоящий институт, словом, напророчил открытие второго музыкального вуза в Москве. Но ведь именно из-за того, что он был вторым, после консерватории, открывать Гнесинский институт было особенно трудно. Да еще в 44-м, когда бои не

затихали. Отвлекать денежные средства от фронта? Депутата Моссовета товарища Гнесину могли бы обвинить и в саботаже! Если б только не поддержка всесильного Климента Ворошилова. Он и помог открыть институт. На портрете, подаренном Елене Фабиановне, маршал оставил надпись: «С глубоким уважением. Признательный Ворошилов».

А нам, ученикам, не восхищаться ею было никак нельзя. Хотя приходилось и побаиваться. Не угождать – нет, подхалимов она не любила, – а просто считаться с ее вкусами, взглядами на моду. Однажды, перед шефским концертом, которые Елене Фабиановне нравилось устраивать для разных людей, даже для строителей нашего института, звонит она студентке и спрашивает, игриво так: «Скажи-ка, дружочек, платье для выступления у тебя достаточной длины? Терпеть не могу коротких юбок!» И еще страшно раздражали Елену Фабиановну капроновые чулки – они тогда как раз входили в моду – ноги в них казались нашей наставнице, ну, скажем так… неприкрытыми… И вот однажды…

Собираюсь я на урок по специальности. За полчаса до того, как переступить порог класса, отыскиваю в институте укромное местечко для переодевания. Сумка со «спецодеждой» у меня уже наготове. Начинаю превращение: из принцессы-модницы в Золушку-скромницу, и чинным шагом направляюсь к лестничной площадке, где находится класс-квартира Гнесиных. Тут никогда не бывает безлюдно. Репетиториев, как всегда не хватает, и у самых дверей кто-нибудь из студентов играет – выдувает трели на кларнете или лихо разливается пассажами на баяне. Елена Фабиановна сама – впервые в музыкальном ВУЗе – добилась открытия факультета народных инструментов, и еще в 46-м к студентам-очникам присоединила заочников, переспорив всех своих оппонентов. Так ей ли сетовать на постоянную игру?! А она и не сетовала – наоборот, возмущалась, если коллеги, заботясь о ней, вывешивали на двери записку: «Просьба не беспокоить. Елена Фабиановна нездорова». «Я всегда должна быть здоровой и не надо спрашивать меня о самочувствии», – твердо возражала она.

Вот и в тот день я не удивилась, чуть не натолкнувшись у порога класса на баяниста Славика. Зато как удивился он, увидев меня! Славка, насмешник и балагур, который никогда не лезет за словом в карман, вдруг вошел в состояние ступора: его озорное обычно лицо выражало одновременно ужас и веселье. Изумленно поднятые брови и вздрагивающий от хохота рот долго не могли прийти в равновесие. «Ой, Ритка! Это ты?» – наконец полушепотом выдохнул он, рассматривая мое, почти монашеское облачение: длинное черное платье с белым воротничком «под горлышко», туфли на низком каблуке, чулки в «резиночку». «И куда это ты так вырядилась?» – «Куда-куда, – сердито передразнила я его. – К Елене. Разве не понятно?» – и, входя в класс, торопливо закрыла за собой дверь, чтобы снова оказаться в благородном чистилище звуков, тем более что меня, как обычно, ждал не просто урок, а открытое выступление перед «старой Москвой» – как правило, в просторном классе Елены Фабиановны присутствовали на ее занятиях столичные педагоги и просто знакомые – в большинстве своем убеленные сединами свидетели совместных выступлений Елены Гнесиной и Леонида Собинова, которому она аккомпанировала, очевидцы ее незабываемых встреч в московских артистических кружках с историком Ключевским, режиссером Станиславским. Кстати, это он, Константин Сергеевич, назвал отношение Елены Фабиановны к работе педагога и общественного деятеля «влюбленным жречеством». Эта фраза объясняет все – ее необыкновенный героизм и всепобеждающее, какое-то бетховенское мужество. Видно, в сердце ее всегда горел огонь Прометея, озаряющий путь другим…

Уроки мужества Елены Гнесиной. Они все очень разные. В 20-е годы она решительно не соглашалась с теми, кто призывал порвать с культурным прошлым: «Бросьте! Забудьте, плюньте на рифмы, и на арии, и на розовый куст…»

Представители ассоциации пролетарской музыки пытались поделить композиторов на революционных и реакционных. Бетховена провозглашали «своим», а Чайковского называли «певцом дворянского пессимизма» и предлагали сбросить с «корабля революции» как «буржуазный хлам», как «усладу для барышень» вместе с песнями без слов Мендельсона и фортепианные пьесы Чайковского. А Елена Фабиановна очень вдумчиво подбирала репертуар, печатала методические сборники, сочиняла свои пьесы для самых маленьких, которых очень любила.

Но, когда в 41-м мечтательная безмятежность июньского неба была взорвана войной, Елена Фабиановна нашла в себе силы продолжать работу в техникуме и школе. Ее эвакуация длилась ровно три месяца. «Я не могу простить себе моего выезда, –

писала она своим ученикам из Казани, – из Москвы, конечно, не следовало уезжать». И она вернулась – студеным январским утром 42-го. Уставшая, голодная, но счастливая. А еще спустя два года, на пороге своего 70-летия, в марте 44-го, добилась правительственного постановления об открытии музыкального института в Москве. Без него не было бы и нашей консерватории.

Да, наверное теперь только я, умудренная опытом заведования кафедрой, педагогической практикой, перерыв горы архивного материала в процессе работы над диссертацией, наконец, поняла – как много в жизни, в культуре зависит от усилий одного единственного человека. Вот говорят: «один в поле не воин». Но без этого «одного» целая рать может потерпеть поражение. И заслуга дорогой моей Елены Фабиановны не в одном только, что сумела она вместе с сестрами создать впервые в мировой музыкальной педагогике уникальное явление – «семейный педсовет», ведь с этих трех сестер-ростовчанок, пианисток – Евгении, Елены и Марии началась гнесинская традиция… Где еще в мире музыкальные учебные заведения носят имя целой династии?! И обязаны мы ей, Елене Прекрасной и Премудрой, не только соединением всех звеньев образования воедино. Но еще… Еще невозможно подсчитать, скольких же людей спасла от голода, смерти и безвестности эта удивительная женщина, которую сестры за волю и героизм называли «наш единственный мужчина». Она смело и самоотверженно помогала прокладывать путь к славе, не заботясь о своей собственной, драгоценным своим ученикам Льву Оборину, Тихону Хренникову… и не только им.

Однажды, рассказывают, в начале 20-х, порог музыкального техникума имени Гнесиных переступил статный юноша. Из-под густых, сходящихся на переносице бровей горными звездами светили проницательные глаза. Он робко заявил о своем желании прослушаться. А представим себе на минуточку такую картину. Пожилой, уставший от жизни профессор, посмотрел на абитуриента с грустной мыслью: «Ну, еще один пожаловал… А дома жена пирожки к чаю испекла – теперь остынут, поди». «Нуте-с, откуда вы к нам прибыли?» – начал он свой привычный расспрос. «Из Тифлиса», – последовал ответ. «Так, так, – почесал лысину профессор. – А лет вам сколько будет?» «Девятнадцать, двадцатый идет». «Да-с, припозднились вы, батенька. Ну, а каким инструментом владеете?». «Я… – тут юноша утратил остатки уверенности – только на барабане немножко…» – и осекся. «Ну, вот, видите, – уже довольным тоном произнес профессор, предвкушая чай с пирожками, – ничего, к сожалению, у нас с вами не получится. А знаете, дружок, – уже почти ласково добавил он, – на свете так много других хороших профессий», – и в душе профессор порадовался своей рассудительности и благожелательности. «Ну-с, – сказал он, вставая из-за стола, – для порядка все же назовите свою фамилию – мы ведем учет всех абитуриентов. Как-как вы сказали, Хачатурян? Арамом зовут? Да, записал, ну что ж, прощайте, голубчик…»

Но, к счастью, ничего этого на самом деле не было – но могло быть! Встреча, конечно, состоялась, но только не с профессором, мечтавшем о домашних пирожках, а с Еленой Фабиановной Гнесиной, для которой быт вообще значил очень мало… У нее, дважды награжденной Орденом Ленина, ни дачи, ни машины не было. Квартира – и та служебная. Так вот, она зорко взглянула на юного незнакомца и предрекла ему: «Ну, что ж – виолончелист из тебя получится неплохой, мы тебя зачислим». А когда из «неплохого виолончелиста» стал вырастать выдающийся композитор, по-матерински ласково взяла его за руку и отвела в класс своего прославленного брата – еще одного нашего знаменитого земляка – Михаила Гнесина. Ну, а что дальше было с Арамом Хачатуряном, вы, конечно, знаете…

Я думаю, вы меня поймете. С возрастом бывает, что страшный зверь по имени Усталость начинает порой одолевать тебя. Навалится вдруг всей тяжестью и дышит тебе в лицо холодом Безверия, Уныния и Безразличия. И ты уже рискуешь быть съеденным коварным зверем, вздохнув с тоской: «Как все надоело! Опять занятия, концерты, фестивали, конкурсы, заседания кафедры, Ученого совета… И вдруг откуда откуда-то из далекого далека юности дотянется до тебя золотистый луч знакомых глаз. И снова все в норме. По утрам – пробежка, днем – консерватория, вечером – выступления с ансамблем. И никакого слова «трудно». «Если нужно – значит можно», – ободряюще звучит голос Елены Фабиановны. В общем, жизнь продолжается…

К 90-летию со дня рождения
кандидата искусствоведения, профессора кафедры истории музыки
Ростовского государственного музыкально-педагогического института,
члена Союза композиторов СССР Лии Яковлевны Хинчин (1914–1988)

Музыковед, выдающийся педагог, одна из группы крупных специалистов, стоявших у истоков Ростовской консерватории.

Окончила Киевскую консерваторию (1938) и аспирантуру при ней (1941), с 1939 вела там же педагогическую работу. Кандидатскую диссертацию защитила 28 июня 1941, когда уже шла война, и Киев подвергался бомбежкам. В годы эвакуации работала в Куйбышеве музыковедом-консультантом филармонии. В 1945–1949 – зав. кафедрой истории русской музыки Киевской консерватории, доцент (1945); уволена в ходе государственной кампании по «борьбе с космополитизмом». В 1949–1957 – доцент Саратовской консерватории, с 1957 – зав. кафедрой. В 1957–1967 – доцент Новосибирской консерватории, по 1963 – зав. кафедрой истории музыки.

С 1940 – член Союза композиторов СССР.

В Ростове работала с момента открытия РГМПИ (1967) до последних месяцев жизни, в 1974–1984 заведовала кафедрой истории музыки. Профессор (1977).

А. Селицкий

ПО ЗАКОНАМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Очерк жизни и творчества

Каждый, кто встретился с ней хотя бы од нажды, запомнил навсегда. Личностью она была, как сказали бы сейчас, харизматической. Стоило этой маленькой женщине заговорить, ее слышали и слушали все. На тех же, кто общался с ней регулярно годами, то есть на учеников и коллег, влияние ее было громадным. Оно ощущалось помимо вашего желания, подобно тому, как астероид, пролетая вблизи планеты, непременно меняет свою орбиту, возможно, становится ее спутником или сгорает в ее атмосфере.

За сравнительно долгую жизнь она проявила себя на разных поприщах. И если сочетание в одном лице музыковеда-исследователя, педагога, филармонического лектора, критика встречается довольно часто, то одновременная многолетняя и успешная работа с вокалистами в классе камерного пения – случай достаточно редкий, едва ли не исключительный. Ей довелось преподавать в четырех консерваториях, где она оставила множество учеников, по самым скромным подсчетам – больше ста. Среди них – нынешние народные и заслуженные артисты, доктора и кандидаты наук.

Ее любили (и любят), боялись, с ней жестоко конфликтовали, ее не принимали. К ней никто не относился нейтрально. Один из ее первых ростовских студентов, композитор Б. Левенберг справедливо заметил: «В палитре воспоминаний о Лии Яковлевне, кому бы они ни принадлежали, начисто отсутствуют оттенки „меццо-форте“ или „меццо-пиано“».

В избытке познала она резкие повороты и удары судьбы, пройдя по жизни «крутым маршрутом». Печать неразрешимых коллизий лежит на ее личности и творчестве. Ее образу больше соответствуют порожистые горные реки, скальные ландшафты, столь же притягательные, сколь и опасные, чем, скажем, традиционный среднерусский пейзаж с его плавными линиями и мягкими красками. Из трех родов искусства, выведенных в древности Аристотелем, – эпос, лирика, драма – ей бесспорно ближе последний. И не только в искусстве, хотя именно с драматическим видом оперного жанра были связаны ее многолетние научные интересы.

Поэтому драматизм ее судьбы хотелось бы не затушевывать (иначе получится искаженный портрет), но, напротив, показать со всей определенностью. Выдающаяся творческая личность заслуживает того, чтобы предстать перед потомками не скрытой под слоем «хрестоматийного глянца», а неприкрашенной, похожей на самое себя.

Пишущий эти строки уже выступил с мемуарными заметками о Хинчин[1]; задача данной статьи – иная: воссоздать и осмыслить жизненный и творческий путь, опираясь на документы и свидетельства. Задача эта была бы неосуществима, если бы не бескорыстная помощь многих людей, приславших из разных городов и стран документы, публикации, воспоминания, фотографии, или способствовавших их получению. Первыми в этом списке следует назвать ближайших родственников Хинчин: сестру Дору Яковлевну и племянника Александра Гордона, от которых поступил огромный массив бесценной информации. Автор сердечно благодарит ее учеников разных лет, а также своих коллег и друзей: Л. Раввинову (по мужу Бас), Л. Хусид, Н. Дайч, И. Берман, Е. Зинькевич, Г. Виноградова, Н. Спектор, А. Демченко, Т. Григорьеву (Корбут), Я. Файна и Т. Сорокину, А. Цукера, Б. Левенберга, М. Бонфельда, Е. Таранченко.

Крутой маршрут

Раннее детство Лии Яковлевны Хинчин пришлось на годы Первой мировой, революции, Гражданской войны. Она родилась 18 апреля (по новому стилю) 1914 года в местечке Искорость Овручского уезда нынешней Житомирской области. В августе разразилась война, первые же поражения русской армии отозвались на Украине еврейскими погромами: евреев обвиняли в шпионаже в пользу немцев. С грудным ребенком на руках родители бежали в Коростень. Девочке было 4 года, когда семья, спасаясь от новых погромов, обосновалась в Киеве, в коммунальной квартире на Крещатике, центральной улице города. В Киеве ей предстоит прожить следующие 23 года и еще 5 лет после войны.

Профессиональных музыкантов в семье не было, но все близкие отличались ярко выраженной музыкальностью. Отец занимался заготовкой леса и слыл поклонником классической музыки, мать и бабушка пели украинские и еврейские песни. Незаурядные способности девочки не остались незамеченными: в 6 лет ее отдали в музыкальную школу, через год отец стал брать ее с собой на концерты.

Концертно-театральная палитра Киева 20–30-х годов отличалась колоссальной насыщенностью и многообразием. Здесь жили и работали многие выдающиеся музыканты, действовали первоклассные исполнительские коллективы. Симфоническое исполнительство особо активизировалось летом, когда в Пролетарском саду, на высоком правом берегу Днепра организовывалось по 5–6 концертов в неделю. Концерты шли под управлением видных дирижеров и композиторов, отечественных и зарубежных, выступали певцы З. Гайдай, З. Лодий, И. Козловский, П. Норцов, Н. Шпиллер, пианисты В. Пухальский, Г. Беклемишев, Ю. Турчиньский, Ф. Блуменфельд, Г. Нейгауз, С. Барер, В. Горовиц, А. Альшванг, Г. Коган, А. Луфер; гастролировали москвичи, ленинградцы и даже русские музыканты, уехавшие за рубеж, – С. Прокофьев и Н. Метнер (см. [16]). Репертуар широчайший, еще не суженный государственной политикой до нищенского минимума: наряду с классикой, звучала современная советская и зарубежная музыка.

Наверняка, многое из названного вошло в слуховой опыт юной Лии Яковлевны, посещавшей концерты очень часто.

Всем, кто хранит в памяти ее образ, она запомнилась бестелесно-худой. Между тем, в детстве и отрочестве она была полной. Она стала худеть в 1938 году в результате сильного нервного потрясения, обстоятельства которого семья предпочитает не раскрывать. Однако его последствия не прошли мимо внимания окружающих. Л. Хусид вспоминает об ощущавшемся в этой неординарной личности душевном надломе, предполагает тут причины личного характера, «но на их обсуждение было наложено табу даже для самых близких людей». Позже, во время войны она начала курить, и на долгие десятилетия облик ее стал неотделим от папиросы или сигареты. Один из новосибирских студентов каламбурил: «Когда на первом курсе я услышал слово „Хиндемит“, то решил, что это сокращенное „Хинчин дымит“». Отказалась от вредной привычки только в конце 70-х, после ультимативного запрета врачей, отказалась раз и навсегда.

После блестящего окончания музыкальной семилетки она поступила в музыкальный техникум, в котором училась у той же преподавательницы, Надежды Марковны Гольденберг.

Педагогическая деятельность Хинчин начинается в 1932 году с частных уроков по теории музыки. Факт этот, возможно, не заслуживал бы внимания, если бы она сама не придавала ему важного значения, фиксируя его и 25 и 35 лет спустя в официальных анкетах, в нарушение их формальных параметров, где под трудовой деятельностью под-

[1] См. [14]. Материал этой публикации частично и в существенно переработанном виде используется во втором разделе настоящей статьи.

разумевается только работа в учреждениях, организациях и т. п. Позднее, будучи уже студенткой консерватории, преподает музыкальную литературу в школе-десятилетке при консерватории. В аспирантские годы становится ассистентом кафедры истории музыки (1939–1941), открывая свой вузовский стаж, который продлится без малого полвека.

Пора учения на историко-теоретическом факультете консерватории (1934–1938) совпала с начальными годами существования нового вуза. Первая по времени Киевская консерватория (1913), выросшая из музыкальной школы и училища ИРМО, после революции вновь стала средним учебным заведением. Права же музыкального вуза перешли к Высшему музыкально-драматическому институту им. Н. В. Лысенко, который, в свою очередь, возник в 1918 году на базе Музыкально-драматической школы, дававшей законченное музыкальное образование по программе консерватории. Музыкальный отдел института получил самостоятельность и, с присоединенными к нему другими музыкальными учебными заведениями, был преобразован в консерваторию именно в 1934 году. Очевидно, преобразования были связаны с тем, что в том же году Киев стал столицей Украины.

Руководил процессом реорганизации и возглавил новый вуз Абрам Михайлович Луфер, ученик Г. Беклемишева, лауреат II Международного конкурса им. Ф. Шопена. Педагогическую деятельность он успешно совмещал с артистической, будучи солистом филармонии и Радиокомитета; выступал со статьями. Было ему тогда 29 лет, через год он станет профессором и останется у руля консерватории до начала войны, а потом с 1944 до своей безвременной смерти в 1948. Жизнь в новорожденных учебных заведениях течет особенно бурно, они стремятся поскорее заявить о себе. Легко представить, какая творческая активность развивается под руководством такой личности как А. Луфер. Уже через четыре года Киевская консерватории удостаивается высшей награды страны – ордена Ленина, а в 1940-м, когда отмечалось столетие со дня рождения Чайковского, ей присваивается имя великого композитора. В дальнейшем Лии Яковлевне доведется еще дважды, уже в качестве педагога, оказываться у истоков вуза – в Новосибирске и Ростове, и это, без сомнения, самые яркие периоды ее биографии.

Консерваторию она оканчивает с отличием, с 1938 по 1941 учится в аспирантуре. От поступления в вуз до присуждения кандидатской степени проходит, таким образом, менее семи лет. События в жизни Хинчин, как и в жизни консерватории, развиваются в ускоренном темпе. К примеру, только один 1940 год приносит публикации в издательстве «Мистецтво» монографии «Чайковский» и популярной брошюры того же названия, двух журнальных статей (все на украинском языке, которым она свободно владела с детства)[2], вступление в Союз композиторов, замужество (брак с одаренным инженером и ученым Н. И. Эбиным продлится 6 лет).

28 июня 1941 года, когда Киев уже бомбили немецкие самолеты, 27-летняя Лия Хинчин защитила кандидатскую диссертацию «Целостность как основа симфонизма». Ее научным руководителем в консерватории и аспирантуре был профессор Андрей Васильевич Ольховский (1899–1969). По сведениям, полученным от его сына и переданным Е. Зинькевич, в 1926 году он окончил композиторский факультет Харьковского музыкально-драматического института, всерьез занялся музыковедением и был командирован в Ленинградский Институт истории искусств, где познакомился с Б. Асафьевым (тот то ли руководил его научной работой, то ли ее рецензировал). В 1929 году защитил диссертацию на тему, связанную с нововенской школой, работал в Харьковской консерватории. В Киев А. Ольховский перебрался после перевода туда столицы Украины, с 1935 года возглавлял кафедру истории музыки, сотрудничал в журнале «Радянська музика». Судьба его сложилась необычно: в годы оккупации оставался в Киеве, ушел с отступавшими немцами, какое-то время жил в Германии, затем переселился в США, где и умер. Накануне войны вышла в свет его объемистая книга «Очерк истории украинской музыки», но весь тираж сгорел вместе с типографией, куда попала бомба. Недавно книга стараниями сына была восстановлена и издана в Киеве повторно. Натурой Андрей Васильевич был, по-видимому, незаурядной: современница называет его в числе консерваторских «властителей дум и вкусов».

Скорее всего, благодаря А. Ольховскому, Лия Яковлевна оказалась в поле асафьевских идей, а вслед за тем и личного внимания выдающегося музыкального мыслителя; во всяком случае, тема диссертации звучит вполне по-асафьевски. В период подготовки книги и диссертации она неодно-

[2] Список опубликованных и рукописных трудов Л. Я. Хинчин см. в Приложении I.

кратно консультировалась с ученым, возвращалась в Киев со встреч с ним окрыленная, состояла с ним в переписке, продолжавшейся во время и после войны, вплоть до его кончины. Письма Б. Асафьева она берегла, раз в несколько лет устраивала для студентов их читку вслух, обставлявшуюся торжественно (надевалось вечернее платье) и не без таинственности. Участь этих писем загадочна: после смерти Лии Яковлевны в ее более чем скромном архиве их не оказалось, лишь сравнительно недавно было обнаружено одно из них, которое мы публикуем впервые.

22.IX.1941

Дорогой друг, Лия!

Очень большая просьба: напишите от моего имени в муз. училища или консерватории приволжские (Саратов, Куйбышев etc.), не захочет ли кто из них принять меня как муз. ценного деятеля? Это на всякий случай. Сейчас консультирующие меня врачи сменили гнев на милость, сказав, что кроме нашей северной области для меня не вреден и приволжский климат, тогда как юго-восток, да и суровая Сибирь – исключены. Увы, мой ленинградский патриотизм непреклонен, но ревматизм, головокружение и обострившийся склероз – вещи убедительные, и я на всякий случай – как я сказал – прошу навести справки. Если кто-л. меня принял бы, пусть напишут в Москву: или Мих. Борис. Храпченко или в Комитет Высшей школы. Кстати, я кроме всего прочего, и доктор искусствоведческих наук. Нас же всего трое: я, жена и ее сестра, тоже старушка. Обнимаю, жму руку. Извиняюсь за беспокойство.

Ваш Б. Асафьев[3].

Он ценил ее как высокоодаренного, перспективного ученого, поддержал и одобрил научные труды, на диссертацию прислал положительную рецензию, зачитанную в ходе защиты.

В начале августа 1941 года вместе с заводом, на котором работал муж, Хинчин эвакуировалась в Куйбышев. Сведения об этом периоде крайне скудны, известно лишь, что работала она музыковедом-консультантом филармонии, вела лекторскую работу. Работа эта была знакома (с 1939 года она регулярно выступала в Киевской филармонии), любима, и потому, очевидно, приносила удовлетворение. Куйбышев, куда было эвакуировано правительство, многие учреждения, творческие коллективы и крупные деятели искусства, стал фронтовой культурной столицей Советского Союза. Только сухой перечень имен и событий занял бы немалое место. Известно, в частности, что в марте 1942 года она присутствовала на исторической премьере Седьмой симфонии Шостаковича, а перед этим – на ее авторском показе. Эвакуированные музыканты вместе с куйбышевскими коллегами организовали местное отделение Союза композиторов, председателем избрали Шостаковича. Как член СК, Хинчин должна была присутствовать на собраниях. Вероятно, недостатка в ярких художественных впечатлениях не испытывала, круг общения был широким и представительным: ее тянуло к неординарным личностям, и сама она, молодая привлекательная женщина, талантливый музыкант, занимательный собеседник, не могла не вызвать встречного интереса. Но доподлинно об этом ничего не известно.

Вернувшись в 1944 году в родной город, Хинчин восстанавливается на работе в Киевской консерватории. Вскоре она возглавляет кафедру истории русской музыки, созданную, скорее всего, «под нее». Летом 1945 года ее утверждают в звании доцента. В консерватории она ведет курсы русской и советской музыки, оперной драматургии, семинар по критике, спецкласс и семинар по специальности. В характеристике, подписанной директором, она названа одним из ведущих молодых научных работников и педагогов вуза, отмечены прекрасные результаты научной работы ее студентов и аспирантов.

Хинчин печатается в газетах и журнале «Радяньска музика», сдает в издательство монографию о М. Леонтовиче объемом 8 авторских листов, работает над докторской диссертацией. Регулярно выступает на сцене филармонии в качестве лектора. Становится популярной в консерватории и городе.

Одновременно ее назначают деканом вокального факультета. По-видимому, к этому времени работа с вокалистами занимает в ее жизни место, равное по значимости воспитанию музыковедов. Еще до войны она работала концертмейстером в классе профессора К. Брун, самостоятельно занималась с ее учениками, а с некоторыми из них продолжала занятия и после того, как они окончили консерва-

[3] Судя по дате, письмо написано из блокадного Ленинграда в Куйбышев. Как известно, ученый оставался в осажденном городе до февраля 1943 г. Эти полтора года оказались исключительно плодотворными в музыковедческой деятельности Б. Асафьева: им создано около 30 работ общим объемом свыше 100 печатных листов. М. Храпченко в то время – председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Б. Асафьеву в 1941 году было 57 лет, жене Ирине Степановне и ее сестре-близнецу – 56.

торию. Клару Исааковну, в прошлом солистку оперных театров, Хинчин считала блестящей певицей и прекрасным педагогом, была с ней в очень близких отношениях. У нее училась петь, от нее перенимала педагогические навыки. Видимо, благодаря их многолетнему сотрудничеству увлечение вокалом и преподаванием вокала получило профессиональную базу. Среди тех, кому она аккомпанировала, кому помогала стать музыкантом, – баритон Д. Гнатюк, тогда совсем молодой, не имеющий профессиональной подготовки, в 1948 году впервые вышедший на оперную сцену, а впоследствии ведущий солист Украинского театра оперы и балета, народный артист СССР.

И тут – в соответствии с законами остроконфликтной драматургии, с характерными для нее внезапными вторжениями, резкими сломами в развитии – грянул гром. Наступила черная полоса в ее жизни – 1948-й и, особенно, 1949 годы. Черной она была для большой части советской художественной интеллигенции. Оправившись от военных потрясений, власть с новой силой начала избиение музыкальной культуры. Начало положили совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) и последовавшее за ним постановлением «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели». Музыкальное искусство, хуже других поддающееся государственно-идеологическому контролю, загоняли в стойло социалистического реализма. От музыки требовалась доступность пониманию «простого советского человека», опора на народную песенность в духе русской классики XIX века, указывались приоритетные области творчества (опера, хоровые жанры, программный симфонизм, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов и т. п.) Все, что не вписывалось в заданные рамки, объявлялось «формализмом». Главными «формалистами» страны были объявлены Мясковский, Прокофьев, Шостакович, ряд других крупных мастеров – цвет советской композиторской школы. Попутно отмечалось «нетерпимое состояние советской музыкальной критики», а именно той ее части, которая высоко оценивала искусство названных художников.

По всем правилам подобных идеологических кампаний, свои «формалисты» были определены «на местах». На Украине главной жертвой «охоты на ведьм» был, безусловно, Б. Лятошинский, а вместе с ним И. Бэлза, М. Гозенпуд, Г. Таранов. Среди музыковедов особенно остро критиковали Л. Хинчин и Г. Киселева, которые не только «не хотели вести решительную борьбу с декадентством, но и отрицательно влияли тем самым на студентов консерватории» (цит. по [6, *66*]). О крайне болезненных, разрушительных последствиях этих «воспитательных мер» для попавших под их каток людей, для всего музыкального искусства в последние полтора-два десятилетия много написано[4].

Антиформалистический шабаш не стихал весь год. Поэтому, вероятно, не все и не сразу заметили, что в конце 1948 года эстафету приняла новая кампания: в «Правде» появилась редакционная статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков». На самом деле, зерна ее были посеяны ранее: еще с 1947 в статьях, докладах и постановлениях звучали выражения: «низкопоклонство перед иностранщиной», «раболепие перед современной реакционной культурой буржуазного Запада», «слепое подражание чужим образцам». Тогда же в одной из речей главного сталинского идеолога А. Жданова промелькнула формулировка «безродные космополиты», ставшая черным знаменем нового похода. Стал ясен его неприкрытый антисемитский дух. В общегосударственном масштабе важнейшими его вехами стали ликвидация агентами МГБ выдающегося актера, режиссера, общественного деятеля С. Михоэлса, сфабрикованное дело по обвинению участников Еврейского антифашистского комитета в государственных преступлениях и шпионской деятельности (комитет был распущен, его участники арестованы, 13 из них в 1952 году расстреляны), «дело врачей», прекращенное лишь со смертью Сталина.

В музыкальной среде гонениям подверглись всесоюзно известные ученые и педагоги: М. Друскин, А. Должанский, Д. Житомирский, Г. Коган, В. Конен, Л. Мазель, И. Нестьев. На Украине антикосмополитическая истерия приобрела наиболее одиозные формы. На сей раз, как пишет Е. Зинькевич в специально посвященной этим событиям статье, «„принятие мер“ не ограничивалось публичным шельмованием. Наказания были более жестокими: лишение работы, исключение из Союза [композиторов], аресты. И тут уже главными „героями“ стали именно музыковеды, хотя и композиторам перепало…» [6, *67–68*]. Бесконечной чередой шли собрания, на которых прорабатывали «провинившихся». Хинчин, вместе с М. Гейлиг и А. Гозенпудом, уволили из консерватории. И. Бэл-

[4] См., в частности [2; 4; 1; 9, *225–234*; 7; 6].

зе и М. Пекелису досталось заочно: к тому времени они в Киеве уже не работали, А. Луферу – посмертно. Наиболее трагично сказался 1949 год на судьбе именитого (теперь) фольклориста М. Береговского, исследователя еврейской народной музыки: он был лишен работы в консерватории и АН УССР, в 1950 арестован и осужден на 10 лет лагерей (освобожден в 1956)…

Их не просто критиковали – стремились унизить, растоптать, уничтожить. Ораторы не стеснялись в выражениях. О Хинчин, в частности, говорилось: «жалкое убожество мысли», «черствое перо», «все рассматривает рыбьими глазами», «тарабарский язык», «вредная писанина»… Погромщики глумились над аналитическими методами исследователя. Так, по поводу ее работ о Чайковском было сказано: «Советскому читателю навязывается мысль, будто кроме вычленения ячеек, сжатия и дробления Чайковский ничего не создал» [6, *68–70*][5].

Вменялось в вину и то, что в работе о вокальном творчестве В. Косенко она упрекала его в пассивном следовании шумановской традиции – на языке обвинителей это называлось «утверждать вздорную мысль о влиянии на этого композитора немецкой музыки» [5]. Не допускались никакие аналогии между русской, советской музыкой и музыкой зарубежной. Зарубежной музыки, особенно новой, лучше вообще было не касаться, а Хинчин «пропагандировала творчество буржуазных композиторов» Дебюсси и Равеля. Это сегодня мы смеемся, слушая частушку:

Вот от этих Дебюсси
Все несчастья на Руси.

Тогда было не до смеха.

Приказ об увольнении, подписанный 5 марта 1949 года, принесли домой 8 марта. По воспоминаниям В. Конен, в институте им. Гнесиных запланированное на 8-е число собрание перенесли на 9-е: «Хотя этот день еще не праздновался с таким размахом, как позже, все же было как-то неудобно выгонять женщину именно 8 марта» [8, *115*]. Киевские вершители судеб до таких тонкостей не снизошли. Впоследствии «женский праздник» Лия Яковлевна не любила. Когда ровно через год ее пришли поздравить саратовские студенты, она сказала, что этот день для нее – не праздник, а траур...

Студенты спецкласса Хинчин, все четверо, были переведены к другим педагогам, почти готовые дипломные работы спешно переписывались, но девушки продолжали тайно встречаться со своей любимой наставницей и работать под ее руководством. Посыпались доносы, от них требовали отречения и покаяния (никто этого не сделал), Л. Хусид поплатились исключением из комсомола и консерватории. По ее свидетельству, после защиты к хинчиновским воспитанникам подошел Б. Лятошинский: «Я не сомневаюсь в том, что вы сейчас пойдете к Лии Яковлевне. Передайте ей, что ТАК защитились только ее ученики» (письмо к автору статьи от 17 марта 2004 г.).

…Трагические кульминации нередко оттеняются островками лирики, так называемыми «эпизодами в разработке». В тяжелейшем для нее 1949 году она встретилась с певцом Киевского театра музыкальной комедии Александром Павловичем Здановичем (1902–1982), с которым была поверхностно знакома еще в Куйбышеве, и связала с ним свою жизнь. Он, член ВКП(б) с благополучной анкетой, не боялся оказывать ей знаки внимания, приходить в гости, когда многие в страхе отвернулись от парии.

Хинчин покидает Украину, с которой была соединена теснейшими, кровными узами, но не теряет с ней связи. Каждое лето, а часто и на зимних каникулах она приезжает погостить к родным, неизменно встречается со своими бывшими выпускниками и коллегами, но порога консерватории не переступает. Она войдет в число авторов изданного в Киеве сборника воспоминаний о В. Косенко. В повседневной педагогической работе она будет не раз обращаться к украинской музыке, в частности, в Ростове, на семинаре по современной музыке – знакомить студентов-музыковедов и композиторов с симфониями Б. Лятошинского.

О саратовском периоде (1949–1957) сведений сохранилось немного. Г. Виноградов вспоминает, что ее приход в консерваторию был не просто неординарным событием, «это было явление… космологического порядка». Однако на рубеже 40–50-х годов на историко-теоретическом факультете учились всего два студента, а на четвертом курсе он остался один. Ему, единственному, Хинчин читала лекции по истории зарубежной и русской музыки, оперной драматургии, поражая высочайшим уровнем познаний, прекрасным владением фортепиа-

[5] Приведенные цитаты – из докладов А. Штогаренко, в те годы зам. председателя правления Союза композиторов Украины, и В. Довженко, зав. отделом музыковедения Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского, члена правления СКУ. Последний в 1935–1940 гг. работал на кафедре истории музыки консерватории и всех гонимых знал лично.

но и голосом. Помимо этого, она консультирует в смежных областях – музыкальной формы, полифонии, инструментовки. Как и в Киеве, руководит работой Научного студенческого общества, сотрудничает с филармонией и местными газетами. По ее ходатайству, с 1950 года в Саратовской консерватории стал работать и А. Зданович. Спустя год, 19 сентября, в день его рождения, они вступают в брак, и проживут вместе более 30 лет, до смерти Александра Павловича. Этот день непременно отмечался сбором гостей. При этом Лия Яковлевна при каждом удобном случае доверительно сообщала, что брак официально не зарегистрирован (обычно обманывают «в другую сторону»).

Через год с небольшим после отъезда Хинчин из родного города неизлечимо заболевает ее мать, мучения продолжаются два с половиной года. Она чаще и на более продолжительное время ездит в Киев, а в Саратове, городе еще не вполне знакомом, ищет любые возможности для дополнительных заработков: бесплатная медицина всегда требовала немалых денежных средств. Лия Яковлевна готова на любую работу, даже не по специальности. «Необходимо… все основные и дополнительные силы бросить на заработки, чтобы посылать столько денег в Киев, сколько необходимо» (письмо Л. Раввиновой от 11 декабря 1950 г.).

По-видимому, она быстро завоевывает известность и в Саратове. К примеру, уже в первый месяц пребывания на новом месте выступает на открытом заседании ученого совета с докладом об эстетике А. Радищева, чья жизнь была связана с Саратовом и чье 200-летие тогда отмечалось.

Возобновляются и выходят на новый уровень занятия с вокалистами. Камерного пения как отдельной учебной дисциплины тогда еще не существовало, и она – кандидат наук, доцент – берется аккомпанировать в классе А. Здановича. Следует учесть, что сам Александр Павлович, начиная работать в консерватории, только что завершил артистическую карьеру, не имел никакого педагогического опыта и нуждался в ее помощи не меньше, чем его студенты. В саратовском Личном деле Хинчин сохранился любопытный документ – запрос директора консерватории С. Заливухина в Комитет по делам искусств (приводится с сохранением оригинальной стилистики):

«В связи с отсутствием в Саратовской Госконсерватории достаточного количества концертмейстеров, в этом году так сложились обстоятельства, что вокальный класс ст. преподавателя А. П. Здановича, состоящий из ценных мужских голосов, остался без концертмейстера.

В связи с этим, дирекция Саратовской Госконсерватории просит разрешить в качестве исключения оплату концертмейстерских часов доценту историко-теоретической кафедры Хинчин Л. Я.»

Напротив, научно-исследовательская работа замораживается. В саратовский период Лия Яковлевна не опубликовала ни одной научной статьи, хотя в эти годы консерватория выпускала сборники трудов. Лишь небольшой ее критический обзор «Музыкальная жизнь Саратова» появился в журнале «Советская музыка».

В 1956 году открывается консерватория в Новосибирске, директором ее назначен Н. Орлов, музыковед-историк по специальности. Опытный администратор, уже работавший на руководящих постах в ряде консерваторий, он хорошо знал музыкальный мир и потому в течение первых лет привлек к работе крупных специалистов из Киева, Баку, Алма-Аты, Красноярска, Ленинграда, Москвы. В 1957 году в их число, наряду с А. Амитоном, Г. Пеккером, Е. Зингером, вошла и Хинчин, приглашенная на должность зав. кафедрой истории музыки. Чуть позже к ней присоединится Зданович. О причинах отъезда она говорит уклончиво, глухо упоминая о сжавшемся вокруг нее кольце, вынудившем «бежать без оглядки». С гордостью отмечает, что в Новосибирске ее «очень ждали, страстно „хотели получить“, роскошно встретили». Однако жить первое время приходится в консерваторском классе, «переоборудованном в „будуар“» (письмо к Л. Хусид 15 октября 1957 г.).

Как прежде в Саратове, она сразу же активно включается в учебную и художественно-творческую жизнь вуза, возглавляет НСО. Уже в ноябре рецензирует в газете концерты педагогов консерватории. Готовит для местного телевидения передачи о коллегах, выступает с открытыми лекциями, одна из которых, «Творческий облик Бородина», состоялась на вечере, посвященном 125-летию со дня рождения композитора и прошедшем в ноябре 1958 года в Концертном зале НГК. К привычному кругу педагогических обязанностей добавляется класс камерного пения.

Словом, она становится фигурой исключительно заметной и авторитетной, как это происходило и будет происходить везде, где бы она ни появля-

лась. Спустя много лет коллеги оценят ее отъезд из города как утрату невосполнимую [13, *257*]. Новосибирцы и ныне называют ее в ряду педагогов, сыгравших историческую роль в становлении вуза; ее имя часто упоминается на страницах подборки документов из истории консерватории, публикуемых «Сибирским музыкальным альманахом» (см. [11; 12; 3; 10]).

Наряду с этим, Хинчин – лектор общества «Знание», проректор Новосибирского народного университета культуры и член Областного методического совета таких университетов, член Правления Сибирского отделения СК, член худсоветов Радиокомитета и Новосибирского Академического театра оперы и балета. С театром связи особенно тесные и многообразные. Зная его жизнь изнутри, любя и тонко чувствуя оперное искусство, она регулярно пишет о нем на страницах сибирских газет. Кроме того, театр, заинтересованный в притоке свежих сил, в 1961 году приглашает в качестве стажеров большую группу студентов. Среди них – плоды семейного «совместного производства» доцентов Здановича и Хинчин, в частности, тенор Валерий Егудин, в будущем один из лучших советских исполнителей партии Германа в «Пиковой даме», народный артист СССР, директор театра, зав. кафедрой в консерватории. Из ее класса камерного пения выходят также Борис Мазун – лауреат Всесоюзного конкурса им. М. П. Мусоргского, народный артист России, профессор и Нина Афанасьева – лауреат Первого конкурса им. М. И. Глинки (в 1960 году Лия Яковлевна ездила на конкурс вместе с ней), дипломант конкурса им. Р. Шумана, заслуженная артистка России, другие талантливые певцы.

Несколько активизируются, в сравнении с саратовским периодом, научно-публицистические занятия. В письме к Л. Хусид, сквозь обычный для нее скорбно-патетический тон, прорывается мажорный аккорд: «Работаю, правда, хорошо, особенно пишу, пишу, пишу» (12 марта 1958 г.). Исследования Хинчин публикуются в трех консерваторских сборниках (последний выходит из печати уже после ее отъезда из города), «Советская музыка» печатает три статьи – о музыкальной жизни города и новых сочинениях сибирских композиторов, журнал «Сибирские огни» – рецензию на новую книгу об Алябьеве. Участвует в научной конференции в Риге, посвященной Я. Витолу.

В 1960 году в консерватории меняется директор, и постепенно в коллективе нарастают конфронтационные тенденции, достигшие апогея во второй половине десятилетия. Темперамент Лии Яковлевны, ее способность притягивать конфликты и притягиваться к ним не позволяют ей держаться в стороне от «войны коалиций». Отношения с новым руководством резко ухудшаются. Она уходит с заведования кафедрой (1963), на некоторое время фактически покидает кафедру вообще, сохранив за собой только занятия с двумя студентами спецкласса и сосредоточив основную часть учебной нагрузки в классе камерного пения. Личное дело хранит чрезмерно эмоциональные для подобных бумаг ее заявления на имя ректора и его подробные, в несколько пунктов, резолюции, в которых читается нескрываемое раздражение. Многозначительно и отсутствие в этой папке каких бы то ни было документов между 1964 и 1967 годом.

В своем желании покинуть Новосибирск Лия Яковлевна была не одинока: в течение двух лет уехали Ю. Кон, В. Задерацкий, А. Азатян, В. Слоним, З. Тамаркина, А. Барон. Группа авторитетных педагогов воспользовалась возможностью переехать в Ростов, где в 1967 году открывался музыкально-педагогический институт. Вместе с Хинчин и Здановичем с берегов Оби на берега Дона переселились А. Амитон, В. Гузий, А. Сахаров и другие, здесь же оказался Н. Орлов – первый зав. кафедрой истории музыки.

В Ростове Хинчин провела 21 год, с момента создания института до последних своих дней. Ни с каким другим вузом она не была связана столь продолжительный срок. В профессиональных занятиях Лия Яковлевна концентрируется, главным образом, на преподавании, здесь ее ждут главные успехи. Ростовский период – «зона кульминации» в ее педагогической деятельности. Статистические данные впечатляют: 48 дипломников, в том числе 10 выпусков по 3 специалиста, в отдельные годы – по 4. На сегодня среди них – 3 доктора искусствоведения, профессора, не менее 9 кандидатов наук[6]. Последняя дипломная работа, на титульном листе которой значится фамилия Хинчин как научного руководителя, защищалась на следующий год после ее кончины. Больших творческих успехов добились и выпускники класса камерного пения – ныне народный артист России А. Ненадовский, народная артистка Украины С. Добронравова, заслуженные артисты России Н. Майборода, В. Мостицкий, заслуженный артист Украины А. Басалаев.

[6] Список выпускников Л. Я. Хинчин см. в Приложении II.

В 1977 году ей присваивается ученое звание профессора с уникальной формулировкой: «по кафедре истории музыки (класс камерного пения)».

Проявила она себя и на административном поприще. В 1974 году, с уходом Н. Орлова на должность проректора по научной работе, Хинчин назначается заведующей кафедрой. Это годы первых полноценных выпусков, и Лия Яковлевна активно принимается за формирование кафедры. К уже работающим двум ее выпускникам, А. Цукеру и Е. Шевлякову, в течение нескольких лет прибавляются А. Селицкий, Н. Бекетова, Н. Мещерякова. Кроме того, ее учениками фактически являются Т. Рудиченко, начинавшая в классе Хинчин, но «отданная в фольклористы», и И. Демина, которая свой путь педагога начинала ее ассистентом. Здесь названы только те, кто и сейчас трудится на кафедре, но были приняты на работу также Л. Бакши, В. Щербакова, М. Бугаева. Любопытно, что И. Берман, ряд лет преподававшая на кафедре, в 1947–1948 годах готовилась под руководством Лии Яковлевны к вступительным экзаменам в Киевскую консерваторию, за несколько месяцев прошла с ней полный курс музыкальной литературы и тоже называла себя ее воспитанницей. Таким образом, Хинчин по праву должна считаться подлинным создателем кафедры истории музыки.

Когда спустя 10 лет она по собственному желанию ушла с заведования, то предприняла большие усилия, чтобы этот пост занял назначенный ею преемник – А. Цукер. Пусть не сразу, план этот все же осуществился при ее жизни.

Остальные сферы деятельности отходят на второй-третий план, но не отбрасываются вовсе. Она еще выходит на сцену в качестве концертмейстера на вечерах своего класса камерного пения. Изредка пишет в газетах. Научная работа движется вяло. В библиотеке консерватории хранятся 10 ее рукописных работ. Опубликована лишь одна из них.

Ее стихией продолжают оставаться разного рода публичные мероприятия, будь то заседание ученого совета, НСО, собрание композиторской организации или кафедральное обсуждение научных работ педагогов. Выступления Хинчин всегда с нетерпением ожидаются присутствующими и неизменно отличаются глубиной, проницательностью и парадоксальностью суждений.

Годы берут свое. Никогда не отличавшаяся крепким здоровьем, она все чаще болеет, что не способствует доброму расположению духа. Мучительно тяжело переживает смерть А. Здановича, не может оправиться от потери до самого конца.

Развязка наступила в 1988 году: Лия Яковлевна умерла 14 октября, в день рождения своей матери. Ее похоронили на Северном кладбище, в Аллее почетных граждан города.

В консерватории бережно хранят память о ней как о выдающемся музыканте, стоявшем у истоков вуза, учителе, близком для многих человеке. В помещении кафедры истории музыки вывешены планшеты с фотографиями, на которых она запечатлена с учениками разных лет. Дважды проводились мемориальные акции. В 1994 году, к 80-летию со дня рождения Хинчин (а также к 70-летию со дня рождения А. Сохора, у которого учились в аспирантуре А. Цукер и Е. Шевляков) прошли «Дни памяти». Их программа включала в себя научную конференцию (по материалам которой издан сборник статей «Памяти учителей», 1995), выставку трудов, концерты. В 2004 году кафедра тоже организовала «День памяти»: «круглый стол», два концерта, посещение места упокоения.

На теоретико-композиторском факультете вряд ли отыщется студент, никогда не слышавший ее имени.

Коллизии личности и творчества

Нет необходимости доказывать, что судьба любого человека не есть сумма событий его жизни: личные качества предопределяют его земной удел в не меньшей степени, чем стечение обстоятельств. Тем более – судьба крупной творческой личности. Череда фактов не объясняет логики судьбы, факты сами требуют объяснения, подобно тому, как при анализе музыкального произведения описание основных тем и разделов формы еще далеко от постижения его драматургии и художественной концепции. Создать «концепцию жизни» Лии Яковлевны Хинчин – задача заманчивая, но в рамках настоящего очерка вряд ли осуществимая: для этого надо быть либо профессиональным психологом, либо писателем уровня С. Цвейга или А. Моруа. Однако предпринять подобную попытку биограф обязан: постараться понять психологию своего героя, его душевные движения, явные и скрытые мотивы поведения, почувствовать его силу и слабость, познать причины взлетов и неудач.

Не требует специальных оговорок и то обстоя-

тельство, что, вступив на этот путь, биограф неизбежно будет более субъективным, чем при составлении собственно жизнеописания.

…Изначальные свойства натуры Лии Яковлевны – исключительный музыкальный талант, сильнейшая впечатлительность и повышенная острота реакций на все, что происходит с ней или вблизи нее. Учитывая эти обстоятельства, мы вправе предположить, что треволнения родителей в ее ранние годы – ощущение смертельной опасности, необходимость срываться с места – должны были наложить отпечаток на психику ребенка. Такова «драматургическая завязка» ее жизни, которая, как известно, нередко выступает своего рода моделью последующих кульминаций. Погромы эпохи Первой мировой и Гражданской войн стали предвестником событий начала и конца 40-х, двух вынужденных, похожих на бегство, отъездов из Киева – вследствие начала войны и изгнания из консерватории.

В детстве она не просто учится музыке и хорошо играет на инструменте. Она испытывает потребность в слушании музыки и музицировании. Слушателем она была заинтересованным и восприимчивым, концерты всегда приводили ее в волнение; слушая Шестую симфонию Чайковского, плакала. Позднее Чайковский станет ее первой музыковедческой любовью. Аккомпанирование певцам, затем обретение класса камерного пения реализуют ее исполнительский дар, о чем ниже будет сказано подробнее.

Качества, необходимые творческому человеку, в повседневной жизни нередко становятся тяжким бременем для их обладателя и его близких. То, что для кого-то было пустяком, не стоящим внимания, ею воспринималось как нечто до чрезвычайности важное, исполненное глубокого смысла. Она была «человеком без кожи». Своим острейшим слухом улавливала и различала «четвертитоны», еще более тонкие градации, недоступные восприятию окружающих. Таков же был «слух» эмоциональный – на действия и бездействие людей, на обыденную речь и молчание, на интонацию, мимику, то есть на все то, из чего складываются человеческие отношения.

Притом, что всю жизнь ее окружало множество людей, она никогда не была удовлетворена качеством общения. В учениках и коллегах, в учениках, ставших коллегами, она искала родственную душу и не находила ее. Не хватало меры искренности, подлинности чувств, их «градуса». Ей требовались ежеминутные доказательства, подтверждения любви, хорошего отношения. К примеру, студент после летних каникул мог услышать от нее сказанное с глубокой обидой и непередаваемым сарказмом: «За два месяца могли бы снять трубку или купить открытку за три копейки и поинтересоваться, не умерла ли я…» Сама она нуждалась в том, кому можно доверить сокровенное, кто поймет до конца всю гамму ее чувств и настроений. Эта неудовлетворенность порождала бесконечные «выяснения отношений». Нередко они приводили к разрывам, иногда временным, до ближайшего «выяснения», иной раз навсегда. Чем теснее человек был с нею связан (к примеру, кровный родственник), тем выше был уровень притязаний. Быть любимым ею означало подвергаться нелегким испытаниям, постоянно находиться в поле столь высоких температур, которые мало кто выдерживал, чтобы не сказать: не выдерживал никто. Одержимая вечным поиском, порой она приближала человека, заведомо не подходящего на такую роль. Ошибалась в людях? Точнее, выдавала желаемое за действительное. Избегать конфликтов с ней могли либо те, кто держался на отдалении, либо те, кто соглашался на беспрекословную покорность. Но слабохарактерных она не уважала.

В конце 40-х – начале 50-х годов, когда Лия Яковлевна остро переживала перенесенные унижения, разлуку с семьей, навалившуюся тяжелую болезнь матери, к ней была очень близка Л. Раввинова. Когда они разлучались, письма слались часто, временами едва ли не ежедневно. В одном из них читаем: «Твои лирические письма, как ты их называешь, доставляли и доставляют мне радость. И знаешь почему? Потому, что я очень хорошо чувствую, что это не фразы, а душа! Если бы ты даже и не писала этого, то я все равно ощущаю это. Поэтому прощаю тебе твои страшные преувеличения меня, моих качеств. Хотя, как будущему историку, я не должна была бы тебе простить» (от 6 октября 1949 г.). Неделю спустя, на ту же тему: «Я ведь во всех смыслах очень обыкновенный человек с миллионом недостатков и с некоторыми способностями чувствовать людей и музыку. Кстати, в людях я столько ошибалась, что уже и в эти свои способности не верю. Люди подводят очень часто, ты это помни. Вот так и со мной. Я не хочу, чтобы, узнав меня поближе, ты совсем разочаровалась. Готовь себя к этому постепенно» (14 октября 1949 г.) Действительно, она ощущало свое несовершенство, и могла,

критически высказавшись в чей-либо адрес, добавить осуждающе: «Вы мне напоминаете меня!»

Потребность «чувствовать людей и музыку» была одинаково острой – разными были «успехи» в этих областях. Люди не оправдывали надежд, предавали, Музыка не обманула ни разу.

Судьба лишила ее радости материнства. Если изъясниться в категориях психоанализа, поиск родственной души был в большой мере поиском собственного нерожденного дитяти. А. Гордон прав, считая, что у нее был сильно развит материнский инстинкт, что, имей она собственного ребенка, ее жизнь сложилась бы иначе, что по отношению к некоторым ученикам она чувствовала себя матерью. Кстати сказать, его, любимого племянника она называла «сынок», в письмах к Л. Раввиновой встречается ласковое обращение «доця». Однако можно с уверенностью утверждать: будь у нее дети, отношения с ними складывались бы непросто. Дети породили бы новый очаг напряженности, создали бы еще один конфликтный узел в многоплановой драматургии ее бытия. Наверняка она ревновала бы их ко всем, с кем они вступали бы в деловые или личные контакты, как ревновала она своих «детей»-выпускников к их мужьям и женам, к руководителям в аспирантуре, к обучению в которой всячески подталкивала.

На вопрос: «Как поживаете?» неизменно отвечала: «Очень плохо!» При этом очаровывала своей беззащитной улыбкой, ценила юмор. Один из тех, кто знал ее по Новосибирску, свидетельствует: «На ее традиционных раутах по случаю дня рождения собирались все ее ученики. Царила атмосфера теплого, душевного комфорта. Лия Яковлевна очень любила анекдоты. И каждый из нас должен был рассказать интересный, смешной анекдот. Они сыпались, как из рога изобилия, и все от души заразительно смеялись» [10, *282*]. Ростовчане узнают в этом описании знакомую картину.

Как видно, характеризуя личность Хинчин, невозможно сформулировать какой-либо тезис, чтобы рядом с ним моментально не возник антитезис. Кажется, каждое качество ее натуры имело своего негативного двойника. Она жила в состоянии перманентного внутреннего дискомфорта, и потому жила трудно. Вместе с тем, любые признаки благополучия – у себя или у других – вызывали шквал язвительных замечаний. В ней жил дух противоречия, она была соткана из противоречий.

Отличалась пессимистическим мировидением – и являла собой образец деятельной активности, негасимого духовного и душевного горения.

Таила переживания глубоко внутри – и грешила некоторой театральностью поведения (жестикуляция и мимика, динамический профиль речи, дикция, паузы), эпистолярного стиля. Во всем ей был присущ, если воспользоваться термином оперной драматургии, принцип «крупного штриха».

Воспитывала в учениках самостоятельность мышления – и требовала безоговорочного подчинения. Сама же не любила соглашаться ни в бытовых, ни в творческих вопросах. Б. Левенберг, не раз наблюдавший за ней на собраниях Ростовской композиторской организации, отмечает: «Если в ее присутствии обсуждаемое сочинение подвергалось резкой критике, можно было быть уверенным, что она встанет на его защиту. И часто даже не потому, что сочинение этой критики не заслуживало – просто мнение Лии Яковлевны всегда было *особым*, против течения! Даже если она сама была с этим своим мнением не согласна!» То же постоянно происходило на заседаниях кафедры, научных конференциях и проч.

Она могла существовать только в атмосфере высокого драматического напряжения. Ее конфликты с другим были, по-видимому, лишь слабым отголоском внутренних борений. Если бы Некто Всемогущий поместил ее в райские условия на земле, она попросилась бы обратно, в привычную среду или переустроила этот рай таким образом, что он перестал бы быть таковым.

Творческая биография Хинчин – трагедия не реализовавшего себя исследователя. Старт – в первый киевский период – был стремительным и обнадеживающим. Вынужденный перерыв на эвакуацию никак не повлиял на ее научные устремления и потенции. Возвращение в Киев отмечено новым подъемом активности в этой сфере. Все предвещало, что она быстро вырастет в крупного ученого. События 1948–1949 годов стали генеральной трагической кульминацией в судьбе Хинчин как ученого, в ее судьбе вообще.

История ненаписанной докторской диссертации и научной деятельности в целом в высшей степени драматична. Никаких следов начатой в Киеве работы о русско-украинских оперных связях не обнаружено (о ней говорится в характеристике директора консерватории, очевидно, между 1944 и 1948 годом). Покинув Украину, она, естественно,

отказывается от этой темы. Стресс от пережитого настолько силен, что в начальные три года пребывания в Саратове, она, вероятно, ничего не делает в этом направлении. Первое упоминание о докторской мелькает в письме от 11 октября 1952 года: «Я пытаюсь что-то пописывать по теме, связанной с проблемами советской оперы. Пока получается плохо». В следующем месяце говорит о намерении закончить в декабре работу, посвященную русским классическим традициям в советской опере. «А там возьмусь за большую – „Симфонизм в русской и советской опере“» (23 ноября). «Собираюсь понемногу заниматься диссертацией» (5 декабря). Спустя длительный срок: «…Потихоньку пишу, но движется медленно» (28 марта 1955 г.).

Видно, что новую тему она ищет на уже вспаханном ею поле. К двум устоявшимся параметрам научных интересов – проблемы оперного симфонизма, сравнительно-исторический метод – добавляется новый: материалом избрана современность. Впрочем, новый – относительно, ибо к творчеству современных украинских авторов она уже обращалась. Пытаясь вернуться к научной работе, предпринимает определенные шаги. Использует пересадки в Москве (по пути из Саратова в Киев) для налаживания необходимых научных контактов и сбора материала. Однако и в этом плане не все складывается удачно. Сообщает: «Келдыш мне не пишет. Завязала связь с Кабалевским, но реально это пока мало что дает» (письмо от 23 ноября 1952 г.). Через три месяца: «Результаты моей поездки в Москву не очень внешне реальные, но заметны. Многое из нового в советской музыке услышала (в том числе и оперу), со многими поговорила и получила определенную пользу» (письмо от 26 февраля 1953 г.).

Объективные факторы, тормозящие работу, очевидны: главные достижения советского оперного театра еще «вне закона». Но факторы субъективные, надо полагать, куда сильнее: получается плохо, движется медленно.

В саратовской характеристике, выданной, вероятно, в 1957 году, сказано: «В течение последних трех лет доцент Хинчин Л. Я. работала над пособием по истории советской музыки для студентов историко-теоретических факультетов. В настоящее время она пишет работу „Некоторые особенности симфонического мышления в русской драматической симфонии“». Пособие, скорее всего, осталось незавершенным. Диссертационная тема вновь заменена, но сохраняет связь с книгой о Чайковском и кандидатской диссертацией. Какие-либо части или материалы работы также не сохранились.

Новосибирск. Сведения также противоречивы и скупы – только строки официальных характеристик. В 1960 году упоминается подготовка монографии «Жанр музыкальной драмы в русской советской опере», в 1964-м – «работает над докторской диссертацией по проблемам музыкальной драматургии советской оперы», а в 1967-м говорится, что она «в настоящее время приступила» (?! – *А. С.*) к ее написанию (без указания темы). Из документов следует, что взор исследователя вновь обращается к советской опере, может быть, потому, что идет ее реабилитация, на сцену после большого перерыва возвращаются шедевры Прокофьева и Шостаковича. Но очевидные «нестыковки» свидетельствуют и о другом: подлинная работа, систематическая и целеустремленная, не велась…

Ростовское двадцатилетие позитивных перемен не приносит. Из характеристики (не ранее 1973 – не позднее 1977): «В настоящее время Л. Я. Хинчин закончила работу над докторской диссертацией», что не соответствует действительности. Из написанного в Ростове – незавершенный труд «Инструментальные принципы обобщения в опере XX века. Очерки» (1974) объемом около 7 авторских листов, большая работа по той же проблеме, но на материале только оперы-драмы, статьи на близкие темы. В число авторов первого сборника научных статей, подготовленного Ростовским музыкально-педагогическим институтом в 1975 году, она не вошла. Единственная публикация осуществлена в 1979.

Этот скорбный список несбывшихся надежд побуждает искать их причину. Возможно, их несколько. Но одна из них несомненно коренится в событиях 1949 года. Как показало будущее, испытанное потрясение – не временное, оно навсегда. Какие-то интеллектуальные, духовные центры, отвечающие за научную деятельность, отказывают, пораженные тяжелым недугом. Отдавала ли она себе в этом отчет? Чувствовала ли произошедший в ней надлом? Объясняла ли как-нибудь, хотя бы для себя, суть и механизм совершившихся перемен? Если говорить о неосознанных ощущениях, была ли то «обида на профессию»? Или страх перед тем, что новые ее музыковедческие труды могут быть также подвергнуты остракизму? Скорее всего, ответов на подобные вопросы мы не узнаем никогда. Наверняка, психологические реакции носили ирра-

циональный характер, и потому напрашивающийся «спор» с ними, суждения типа «не стоило так уж переживать; надо было вернуться к исследовательской работе» лишены смысла.

Видимо, тогда же меняется ее отношение не только к собственной научной деятельности, но и к музыкальной науке вообще. Бывавшим в ее ростовской квартире бросалась в глаза маленькая этажерка в кабинете. Ее содержимым домашняя библиотека по специальности и ограничивалась. Когда-то обмолвилась об оставшихся в киевском жилище двухстах клавирах, после гибели которых во время войны она не решилась заняться их новым собиранием. А книги? С какого-то времени перестала систематически следить за литературой, хотя журнал «Советская музыка» выписывался на дом. Ученики рано или поздно обращали внимание на то, что она почти никогда не рекомендует к прочтению те или иные музыковедческие труды. Более того, от нее можно было услышать странно звучащее в устах руководителя вузовского спецкласса: «Чем читать книжки, лучше послушать музыку, посмотреть ноты и подумать»[7].

Разумеется, конец 40-х – начало 50-х годов – не лучшее время для советской музыковедческой литературы. Зная далекий от сугубой объективности взгляд Лии Яковлевны на вещи, можно допустить, что в печатавшихся тогда книгах и статьях ее отвращала махровая конъюнктурность, бесконечное пережевывание постулатов, изложенных в партийном Постановлении, крикливые клятвы в верности социалистическому реализму и народности, гнусные поношения великих творцов современности, антиисторичное стремление представить русскую культуру как развивающуюся изолированно от мировой и многое другое. Могло раздражать все то, отсутствие чего в ее собственных работах инкриминировалась ей на киевских судилищах.

Но ведь подобной продукцией литература о музыке не ограничивалась… Но ведь в 60–70-е годы картина была совсем другой, появлялись высокоценные исследования, в том числе, по вопросам, которые ее непосредственно интересовали… Однако, повторим, не будем дискутировать с человеком, который уже не может ответить, с кем и при жизни вступать в дискуссию было небезопасно.

Есть основания утверждать, что Лия Яковлевна знакомилась по меньшей мере с некоторыми трудами, но отношение к ним было заведомо негативным. В большинстве ее статей отсутствуют ссылки на источники. В редких случаях отдельные работы привлекаются, но, в основном, лишь для того, чтобы оспорить их положения. Среди коллег-предшественников она, как правило, не видит и не ищет союзников – только оппонентов.

Между тем, в ее работах 50–80-х годов есть признаки формировавшейся, но так до конца и не сформированной научной концепции: избранный материал, сквозные идеи, характерные аналитические подходы. Когда читаешь труды исследователя подряд, они выступают достаточно явственно. Попытаемся, насколько возможно, эту концепцию реконструировать.

Ядро изучаемого материала – опера-драма XX века: «Воццек» Берга, «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Питер Граймс» Бриттена. Их главные герои, по ее излюбленному выражению, «характеры сложные, противоречивые», ей по-человечески близки и понятны, так же, как и сама напряженная, сгущено-психологическая атмосфера произведений. Научные предпочтения носят, безусловно, автобиографический подтекст: она знала не понаслышке, что значит быть в разладе с собой и с миром.

Наряду с этим, в сферу ее внимания попадает широкий круг явлений русского и зарубежного музыкального театра первой половины века и предшествующих эпох, генезис и эволюция оперы-драмы (Моцарт, Вагнер, Глинка), смежные явления, например, опера ораториально-эпическая, песенная, поздние творения Чайковского и Римского-Корсакова, оперы Рахманинова, балеты Глазунова, «Орестея» Танеева, около десяти сочинений Стравинского, оперы Прокофьева, Шапорина, Кабалевского, Щедрина, Слонимского.

Отправное положение, обосновывающее предмет исследования: в опере соотносятся ее исконные, собственно оперные черты и как бы привнесенные извне – инструментально-симфонические. Понятию «инструментальные принципы обобщения в опере» она отдает предпочтение, пользуясь и более традиционным, асафьевским понятием оперного симфонизма.

По текстам разных работ рассеяны наблюдения над чертами оперы-драмы как особой разновидности жанра, к сожалению, нигде не собранные в единую формулировку: многоплановость драматургии, интенсивное развитие действия, острота

[7] Из публикуемых в этом же выпуске Альманаха воспоминаний Л. Раввиновой-Бас явствует, что в более ранние годы отношение Хинчин к этому вопросу было иным.

кульминаций, совпадение генеральной кульминации и развязки (другой тип завершения удачно назван «драматургическим многоточием)». В фокусе анализа – факторы, способствующие единству развития: сквозные темы, лейтмотивы картин, ладотональные закономерности, лейттональности. Подробно рассматривается диалектика контрастирования: интонационная близость тем внутри какой-либо одной образной сферы, точки интонационного соприкосновения между противоположными сторонами конфликта. О последнем случае однажды сказано, что такое соприкосновение осуществлено «не как [свидетельство] внутренней близости и родства образов, а как средство, объединяющее их в едином конфликте» [15, *53*]. Понимание музыки как «искусства интонируемого смысла», чуткое вслушивание в жизнь музыкальной ткани, проникновение в недра интонационных процессов говорит о принадлежности школе Б. Асафьева.

Особое внимание уделено оркестровым эпизодам, написанным в формах инструментальной музыки – фуги, пассакалии.

Складывалась и типология инструментального обобщения: через песенный жанр; то же, но с привнесением «более глубинной интонационно-тематической разработки»; драматизация и существенное переосмысление жанрово-бытового материала и др.

«Фирменный знак», то, что всегда производило сильнейшее впечатление и на лекциях, – неожиданные сопоставления. Иногда, следует признать, они казались несколько искусственными, но чаще снайперски точно били в цель, обнаруживая никем не замеченные ранее «силовые линии» музыкально-исторического процесса. Историю музыки она постигала теми же методами и «слышала» ее подобно партитуре симфонизированной музыкальной драмы – в единстве противоположных сущностей, в их качественных переосмыслениях, во взаимосвязях и взаимообусловленности. Так, к примеру, в одном ряду оказывались «Орестея» Танеева, «Китеж» Римского-Корсакова, «Царь Эдип» Стравинского (по Хинчин, образцы эпической драмы) или «Иоланта» Чайковского, «Франческа да Римини» Рахманинова – и «Тристан» Вагнера (монотематизм, черты поэмности и сонатности).

Не столь уж малочисленные работы, созданные за 30 лет, должны были сложиться в книгу очерков, на основе которой могла бы защищаться докторская диссертация. Увы, цельного труда так и не получилось. Та, кто смолоду изучала целостность как научную проблему, не смогла достичь искомой целостности в трудах о ней.

Случается, что певец в результате сильного нервного потрясения теряет голос. В марте 1949 года в ней навсегда умолк голос большого ученого. Все последующее было попытками восстановить его. Попытками безуспешными. Провидение дважды спасло ее от погромов в детстве. Она избежала уничтожения, эвакуировавшись из Киева в 1941-м. В 1949-м преследование достигло цели. Тоталитарное государство в лице киевских погромщиков совершило убийство: в ней был убит многообещающий исследователь.

Если она хоть в какой-то мере все-таки осознавала это, можно принять гипотезу Н. Спектор относительно судьбы асафьевских писем. По ее свидетельству, письма вызывали у Лии Яковлевны очень сильную амбивалентную реакцию. С одной стороны, она гордилась похвалами Б. Асафьева и потому предавала их гласности. С другой – послания из прошлого вызывали нестерпимую боль, потому что мэтр предсказывал ей блестящее научное будущее и оказался неправым. Н. Спектор допускает, что в последние годы Хинчин сама их уничтожила – ампутировала источник боли.

Ученый погиб, но Музыкант остался жив. Колоссальный творческий потенциал устремился в другие русла – исполнительское и педагогическое. С роялем связана фактически ее вторая профессия. Вокал – ее фортуна, важнейшая лейттема всей жизни: от песен мамы и бабушки до выхода замуж за А. Здановича и совместного воспитания певцов.

В консерватории она училась по фортепиано в классе профессора Евгения Михайловича Сливака (1900–1969), ученика Г. Беклемишева, К. Игумнова и А. Луфера, сочетавшего педагогическую работу с интенсивной исполнительской деятельностью. Делала успехи и относилась к этой сфере своего образования серьезно: на годовые экзамены неизменно приглашались родственники. В семье считают, что проявить себя на поприще сольного исполнительства ей мешало сильное сценическое волнение. Исходя из психического склада личности, можно предположить, что волнение имело и другое происхождение: бурное эмоциональное переживание самой музыки.

Т. Григорьева и Л. Раввинова вспоминают как

«блестящее», «потрясающее» исполнение ею двухрояльной Фантазии Рахманинова в концертном зале Саратовской консерватории в 1950 году. Партнером выступала М. Гейлиг, в недавнем прошлом тоже киевлянка, тоже «космополит» и тоже прекрасно владевшая инструментом (в юности обе учились у одного и того же педагога – Н. Гольденберг). Возможно, таких выступлений было больше. Появлений же ее на сцене в качестве концертмейстера на вокальных вечерах – своего класса или класса А. Зденовича, его сольных выступлениях – не счесть. Не только в первые саратовские годы, когда научные занятия по известным причинам были заброшены, но и позднее она порой отчитывалась по так называемой «второй половине нагрузки» не статьями и учебными пособиями, а концертными программами. Официальные документы, устные и письменные свидетельства современников подтверждают ее мастерство и талант в этой области: «отличная пианистка», «профессионализм», «отточенное мастерство, «тонкое чувство стиля», «ансамблевые качества», «сохраняет в хорошей форме свой пианизм» и т. п.

В классе камерного пения два эти важнейшие устремления – музицировать и обучать музицированию – слились воедино. На занятиях с вокалистами, показывая, она много пела сама. В молодости у нее было хорошее, поставленное от природы несильное сопрано. С годами, вследствие неуемного курения, голос пропал, ростовские остряки-студенты определяли его как «драматический тенор». Но выразительность интонирования осталась, и питомец получал от такого показа как раз то, в чем нуждался: образец четкой дикции, осмысленной фразировки, точной эмоциональной окраски.

«Не форсируйте звук!» В воображаемом частотном словаре ее замечаний на уроке – это занимает одно из первых мест. Рассказывают, что на проходивших в 70–80-е годы Всесоюзных «ярмарках» вокалистов дирижеры и режиссеры оперных театров, педагоги консерваторий распознавали воспитанников Хинчин – по манере пения, по репертуару. Превосходно зная мировую камерно-вокальную литературу, она смело включала в программы произведения незапетые и новые. Звучали романсы и песни Векерлена, Бизе, Форе, Балакирева, Танеева, Метнера, а рядом с ними – Шостаковича, Слонимского Таривердиева, молодых ростовских композиторов… «Чайковского они еще успеют попеть», – говорила она.

Если вокалистов она превращала в музыкантов, то будущих музыковедов учила мыслить о музыке. Здесь тоже использовался своего рода «метод показа»: на лекциях и индивидуальных занятиях она мыслила сама и делала студента как минимум свидетелем, в идеале – соучастником акта мышления. Ее мысль привлекала импровизационной раскованностью, вольным полетом фантазии, независимостью от существующих мнений и подходов, парадоксальностью. И, перефразируя известную асафьевскую формулу, – направленностью ее личности на слушателя. Она избегала банальностей сама и вытравляла дух расхожих истин из семинарских выступлений и письменных работ студентов. В полном соответствии с современными воззрениями на мышление как творчество, на его диалогическую природу, она требовала от каждого активного «диалога» с материалом – музыкальным произведением, чужими мыслями о нем. Сама она тоже выступала участником диалога: задавала вопросы, которыми сталкивала с наезженной колеи на целину. Тем самым прививались начатки проблемного мышления, а «знаменитыми» аналогиями – мышления исторического.

В работе с музыковедами также соединялись ее педагогические и артистические (исполнительские) интенции. В течение всей жизни на групповых занятиях и в спецклассе она играла и пела. В молодости – больше, потом – меньше, но этот «театр одного актера» запомнили и ростовские студенты. Л. Хусид, одна из самых первых ее учениц вспоминает: «Она пришла в наш шестой класс музыкальной десятилетки… светлая, токая, сероглазая, и с ней пришла Музыка, ставшая неотъемлемой частью всей жизни многих из нас». Лия Яковлевна не просто давала знания, она побуждала к посещению концертов и спектаклей, готовила к их восприятию. В эпоху, когда не было фонотек, она вдохновенно пела и играла сочинения Глинки и Даргомыжского, Бородина и Римского-Корсакова и, конечно, ее кумира тех лет – Чайковского. С первых лет работы в консерватории всячески поощряла живое музицирование в среде своих студентов. На курсе формировались устойчивые «дуэты», которые переиграли в четыре руки и перепели огромные массивы музыкальной литературы. Это свидетельство почти дословно подтверждает Т. Григорьева, саратовская дипломница: «У нее были прекрасные вокальные и пианистические возможности. В послевоенные годы, когда еще не было

долгоиграющих пластинок, Л. Я. иллюстрировала сама все лекции, играла и пела все оперы от начала до конца сама. Ее лекции превращались в настоящие концерты. Этого она требовала и от нас, студентов» (письмо к автору статьи от 14 июля 2004 г.) И в 70–80-е годы она показывала на лекциях все оперные партии, от сопрановых до басовых. Нередко садилась к инструменту и на занятиях с дипломниками, когда для пробуждения мысли, разворота ее в нужном направлении показ был эффективнее разговоров.

Подчеркнем: из всех видов профессиональной деятельности раньше всего Хинчин начала заниматься преподаванием, и сразу – весьма успешно. Педагогический дар тоже проявился рано, будто был дан ей от природы. Занимаясь с учениками разных возрастов, от 12–13-ти до 24-х лет и старше, наблюдая за работой своих выпускников в начальных и средних специальных учебных заведениях, она, таким образом, досконально знала всю цепочку музыкального воспитания, сложившуюся в стране и явившуюся ее бесспорным достижением: школа–училище–вуз. Жаль, что она нигде и никогда не изложила свои воззрения на преподавание музыкально-исторических дисциплин. В том, что такие воззрения у нее были, убеждают несколько строк из писем к Л. Раввиновой, когда та начинала свою самостоятельную трудовую деятельность. В училище «надо вести курс муз. литературы, а не истории музыки. <…> Здесь дело в методике проведения каждого урока – от произведения к композитору в целом, от музыки к обобщениям, а не наоборот. …Начать с русской, а не с западной музыки тоже логично. Ведь это ближе и понятнее» (1 октября 1954 г.). «Я бы все теоретические сведения, включая и некоторые жизненные факты, давала в конце темы в виде широких обобщений» (19 октября 1954 г.). «Целесообразнее… сведения о композиторе вместе с краткими выводами по творчеству давать после ознакомления с творчеством» (31 декабря 1954 г.).

Суждения эти значительно опережают время. Напомним, что в те годы курс музыкальной литературы еще не сложился окончательно, еще не была опубликована самая первая программа по дисциплине (1956), специфика дисциплины – на фоне истории музыки – не определилась. Ничего подобного нет не только в некогда популярных пособиях по методике музыкальной литературы Е. Бокщаниной и М. Гейлиг (1961 и 1966 соответственно), но и в более поздних изданиях. Некоторые прогрессивные идеи, близкие высказанным, появились в печати и были апробированы уже в 80-е годы, но до сих пор не стали общепринятыми.

Почти 45 лет Лия Яковлевна вела работу в классе по специальности. С тех пор, как она вернулась в Киев после эвакуации и стала во главе кафедры, студенты стремятся в ее класс. Тон задают те, кто учился у нее еще в музыкальной школе. Кое-кто из них, обучаясь на первом курсе, посещает с третьекурсниками ее лекции, не в силах потерпеть два года. Для некоторых ее школьные уроки музлитературы определили выбор профессии, факультета консерватории: почти все хорошо владели фортепиано и пошли в музыковеды не как несостоявшиеся пианисты, а осознанно, покоренные личностью учителя. С этих лет Хинчин считает нормой иметь в классе до семи-восьми учеников одновременно. Работа в спецклассе кипит: на трехдневной сессии Студенческого научного общества (1947) из представленных тринадцати докладов шесть выполнены под ее руководством. Среди докладчиков – Н. Горюхина и Л. Ефремова, будущие доктор и кандидат искусствоведения, и Н. Дайч, более 50 лет работающая в музыкальной школе, считавшаяся в Киеве лучшим преподавателем музлитературы, неоднократно получавшая за свою работу призы и награды, первая учительница музлитературы В. Сильвестрова.

Воспитание музыковедов приобрело для нее особое значение позже, и произошло это по двум причинам. Во-первых, если в киевские годы педагогические завоевания приходили параллельно с ее собственными научными успехами, то в Саратове, Новосибирске и Ростове работа в спецклассе явилась своего =рода их сублимацией. Ученики должны были осуществить то, что не удалось ей самой. Лишившаяся способности взлететь, она учила летать других. Во-вторых, ученики, «духовные дети» были призваны, о чем говорилось выше, заменить ей родных детей. В пользу этой версии говорит характер общения со студентами. Со всеми устанавливались близкие отношения. Стремление вникнуть во все сферы жизни, поддержать материально, подкормить не только в прямом, но и переносном смысле слова, отстоять права перед начальством, помочь с устройством на работу, при необходимости поселить под своей крышей – все это и многое другое суть проявления материнского чувства. Рабочие встречи часто проходили дома, вклю-

чали в себя, помимо урока, угощение на кухне, разговоры на внеучебные темы, включая самые интимные, касающиеся флиртов и романов, женитьб, замужеств, разводов. «Он вам не пара» или «Вам пора на ней жениться» – подобное слышали от нее многие. Кстати сказать, на «ты» она обращалась только к самым первым ученицам, которых знала еще школьницами, но которые по возрасту не годились в дочери. Всем остальным, несмотря на почти семейные отношения, Лия Яковлевна всегда говорила «вы».

Находившиеся вне зоны «гипноза личности» и материнской опеки искренне недоумевали, «как можно все это терпеть». Однако ее студенты, несмотря на отнюдь не легкий характер, на явные авторитарные наклонности, на раздавшиеся в классе крики и «рычание», чувствовали истинное отношение и ценили. Ее любили преданно и от всей души. Когда Хинчин неожиданно для себя и учеников оказалась в Саратове, двое из них последовали за нею: Л. Раввинова – практически сразу, Н. Симонян – через год. Почти через двадцать лет из Новосибирска в Ростов вместе с ней переехал А. Цукер. Магнетическое воздействие Лии Яковлевны на своих воспитанников надолго пережило ее самое. Ее киевские ученицы, кому ныне за восемьдесят, питомцы последующих лет говорят о ней с пылом и нежностью, с готовностью откликнулись на просьбу автора статьи помочь в составлении биографии.

Во всех четырех консерваториях руководство отдавало должное ее педагогическому мастерству и таланту: «прекрасные результаты… работы… со студентами и аспирантами консерватории», «дающая хорошие результаты научная работа студентов, которую организует и которой руководит Л. Я. Хинчин» (Киев); «энергичный, требовательный педагог», «в своей педагогической деятельности… неизменно стремится привить учащимся интерес и любовь к актуальным проблемам современной музыки, усматривая в этом главную задачу музыковеда-педагога» (Новосибирск); «умеет активизировать самостоятельное творческое мышление студентов, направить их усилия на проникновение в глубинную сущность изучаемых явлений» (Ростов).

Постоянно жалуясь на переутомление («Идет уже одиннадцатый час моего пребывания в институте»), она, тем не менее, дни напролет проводила на работе, зачастую без особой на то необходимости. Любила устраивать «окна» в расписании, используя их для дополнительных занятий, разговоров «за закрытыми дверями», а то и для стояния в коридоре или на лестничной площадке с целью пристального наблюдения за происходящим; в Новосибирске и Ростове были облюбованы такие «посты надзора». Вот еще одна причина, по которой на определенном этапе жизни педагогика стала ей ближе науки: исследовательская работа оставляет наедине с письменным столом, а она остро, как в воздухе, нуждалась в людях.

Все, к чему она прикасалась, попадало под излу-

ПРИЛОЖЕНИЕ I
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ТРУДЫ Л. Я. ХИНЧИН[8]
Опубликованные

1. Драматургия «Пиковой Дамы» Чайковского [на укр. яз.] // Радянська музика. 1939. ¹ 4.
2. Некоторые особенности музыкального языка Чайковского // Радянська музика. 1940. ¹ 2.
3. Героическая увертюра В. С. Косенко // Радянська музика. 1940. ¹ 5.
4. Чайковский. 1840–1940 [монография, на укр. яз.]. Киев, 1940.
5. Чайковский [брошюра, на укр. яз.]. Киев, 1940.
6. «Отелло» Джузеппе Верди. К 40-летию со дня смерти композитора [на укр. яз.] // Радянська музика. 1941. ¹ 2.
7. Н. А. Римский-Корсаков (к сорокалетию со дня смерти) [на укр. яз.] // Культурно-освітня робота. 1948. ¹ 6.
8. Музыкальная жизнь Саратова // Сов. музыка. 1954. ¹ 12.9. Исследование [Б. С. Штейнпресса] об Алябьеве // Сибирские огни. 1958. ¹ 5.
10. Письмо из Новосибирска // Сов. музыка. 1958. ¹ 5.
11. Опера Кабалевского «Семья Тараса» как образец музыкальной драмы // Научно-методические записки Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 1. Новосибирск, 1958.
12. Романсы П. Вальдгардта // Сов. музыка. 1959. ¹ 10.

[8] Список не полон. Вероятно, удалось установить не все работы, публиковавшиеся в 1940-е годы, а также некоторые неопубликованные труды; не учтены газетные публикации.

чение ее страсти и мощного дарования. Все, что ей удалось сделать в жизни, и все, что не сбылось, озарено ослепительным, немеркнущим светом ее личности.

13. Опера Ю. Шапорина «Декабристы» – эпическая драма // Научно-методические записки Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 2. Новосибирск, 1960.
14. Симфониетта Г. Иванова // Сов. музыка. 1960. [1] 7.
15. Как всегда творец // В. С. Косенко в воспоминаниях современников [на укр. яз.]. Киев, 1967.
16. К вопросу становления метода симфонического мышления в европейской опере XVIII века // Вопросы эстетики и музыкознания: Науч.-метод. зап. Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 4. Новосибирск, 1968.
17. Принципы инструментального обобщения в советской песенной опере // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. трудов. (межвуз.) Вып. 44. М., 1979.

1. М. Д. Леонтович: монография (не обнаружена).
2. Вокальная лирика Косенко (не обнаружена).
3. Опера Вериковского «Наймичка» (не обнаружена).
4. Проблемы симфонизма советской оперы (не обнаружена).
5. Инструментально-симфонические принципы в опере-трагедии XX века. – 111 с.
6. Инструментальные принципы обобщения в опере XX века: Очерки. 1974. – 160 с.
7. О некоторых тенденциях инструментально-симфонического обобщения в опере XVII–XIX веков. 1978. – 29 с.
8. Музыкальный театр: проблематика, основы музыкальной драматургии: Из материалов по циклу лекций, посвященных истории русского музыкального искусства XIX – начала XX веков. – 43 с.
9. Музыкальный театр конца XIX – начала XX веков. – 39 с.
10. О симфонизме песенной оперы (на примере «Повести о настоящем человеке» С. Прокофьева). – 24 с.
11. Некоторые принципы обобщения жанровости в опере XX века. – 30 с.
12. О двух интонационно-образных принципах в конфликтной музыкальной драме первой половины XX века. – 34 с.
13. Из истории инструментально-симфонического обобщения в музыкальной драме первой половины XX века. 1982. – 27 с.
14. Русская лирическая музыкальная драма второй половины XIX века (к вопросу типологии) [в соавторстве с И. Деминой]. 1985. – 28 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ II
СПИСОК ВЫПУСКНИКОВ-МУЗЫКОВЕДОВ[10]

Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

1941

– Л. Архимович

1948

– Н. Дайч
– Я. Маринович
– Е. Оберман
– Н. Горюхина[11] (докт. иск.)

1949

– Л. Хусид
– Л. Ефремова (канд. иск.)
– С. Кручин
– Г. Парфеновская

[9] Первые четыре работы Хинчин указывает в Личном листке по учету кадров, заполненном при устройстве на работу в Ростовский музыкально-педагогический институт (1967), остальные написаны в Ростове и хранятся в библиотеке РГК. Большинство из них не датировано.

[10] Даты и фамилии киевских и саратовских выпускников установлены с помощью многих лиц; новосибирский список составили Т. Сорокина и Я. Файн, ростовский – Н. Горелик. Там, где это известно, в скобках указаны фамилии по мужу и полученные впоследствии научные степени.

[11] Параллельно защитила вторую дипломную работу, выполненную под руководством М. Гейлиг.

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

1952
– Л. Раввинова (Бас)
– Н. Симонян (Ростомян)

1953
– Е. Тюхтяева
– Т. Григорьева (Корбут)

1956
– А. Мотылева
– Т. Роменская (докт. иск.)

1957
– Н. Спектор (канд. иск.)

Новосибирская государственная консерватории им. М. И. Глинки

1961
– Г. Осипенко (канд. иск.)
– А. Щуклина

1962
– Э. Графодатская
– В. Никифорова (канд. иск.)
– Н. Овчинников

1963
– А. Ковалев
– Я. Файн

1964
– Б. Плотников

1965
– Т. Лапина

1966
– Г. Николаева
– Т. Сорокина (канд. иск.)
– Е. Фукс

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт

1968
– А. Цукер (докт. иск.)

1971
– Е. Шевляков (докт. иск.)

1972
– И. Консон
– И. Холина (Гордон)

1973
– Л. Ковальчук
– Г. Лопина
– А. Селицкий (докт. иск.)

1975
– В. Ермаков
– Е. Клеткина
– И. Фельдман

1976
– М. Асланьян (канд. иск.)
– Н. Реутова
– В. Щербакова (канд. иск.)

1977
– Л. Бакши (канд. иск.)
– Н. Бекетова (канд. иск.)
– М. Лукьянова (Бугаева)

1978
– Л. Васильченко
– А. Либерман
– О. Нечаева

1979
– Т. Неделько
– Л. Пономарева
– О. Усиченко

1980
– С. Букреева
– И. Топилина (канд. иск.)
– Н. Чепниян (канд. иск.)

1981

– Л. Багдасарьян
– Е. Гогина
– Л. Козеродова
– Н. Мещерякова (канд. иск.)

1982

– Т. Егорова
– И. Цапова (Ищенко)

1983

– Л. Губская
– И. Джиловдарова
– О. Крылова
– В. Мажар

1984

– Т. Адининская
– Е. Мальцева
– В. Шерина

1985

– Е. Бондарчук
– Е. Казьмина (канд. иск.)
– О. Шпорт

1986

– Г. Герасимова
– Н. Михайлова
– О. Савченко (Путечева, канд. иск.)

1987

– Е. Черепанцева

1988

– А. Булаткина
– М. Щербачева

1989

– Н. Коцур

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васина-Гроссман В.* Профессия – историк // Муз. жизнь. 1988. ¹ 16.
2. *Головинский Г.* Так что же произошло в 1948 году? // Сов. музыка. 1988. ¹ 8.
3. *Гуренко Е.* Консерватория превыше всего (отчет о работе в должности ректора на расширенном заседании ученого совета 2 октября 1987 года) // Сибирский музыкальный альманах, 2001. Новосибирск, 2002.
4. *Житомирский Д.* На пути к исторической правде // Муз. жизнь. 1988. ¹ 13.
5. За дальнейший расцвет украинского советского музыкального искусства. На собрании композиторов Киева // Правда Украины. 1949, 19 марта.
6. *Зіньκевич О.* Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми // Укра¿нське музикознавство: науково-методичний зб. Вип. 28. Ки¿в, 1998.
7. История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 3. М., 1997.
8. *Конен В.* 100 лет музыкальных впечатлений // Муз. академия. 1998. ¹ 1.
9. *Малышев Ю.* О некоторых уроках прошлого и настоящего // Сов. музыка. 1989. ¹ 4.
10. *Митин В.* Воспоминания о педагогах Новосибирской консерватории // Вопросы музыкознания: Сб. статей. Новосибирск, 1999.
11. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки в документах и материалах. 1956–1961 / Публикация А. Асиновской // Сибирский музыкальный альманах, 2000. Новосибирск, 2001.
12. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки в документах и материалах. 1961–1962 / Публикация А. Асиновской // Сибирский музыкальный альманах, 2001. Новосибирск, 2002.
13. *Свешникова В.* Николай Федорович Орлов // Сибирский музыкальный альманах, 2001. Новосибирск, 2002.
14. *Селицкий А.* Моя Лия Яковлевна (Л. Я. Хинчин) // Музыкальная педагогика в идеях и лицах: Сб. статей. Ростов н/Д, 1992.
15. *Хинчин Л.* Опера Кабалевского «Семья Тараса» как образец музыкальной драмы // Научно-методические записки Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 1. Новосибирск, 1958.
16. *Шамаева К.* Концертная жизнь Киева 1919–1939 годов // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. М., 1982.

А. Цукер

МОЯ ЛИЯ

Время летит неумолимо. Тогда, в Киеве, летом 1962 года, когда я, 18-летний юноша («талантливый и нахальный мальчишка», как сходу определила Лия Яковлевна), впервые познакомился с ней, она показалась мне глубоко пожилой женщиной. Сейчас мне уже на двенадцать лет больше, чем ей было в то время. Наша связь (не знаю, как определить ее – она включала в себя, помимо отношений учителя и ученика, дружбу, любовь, борьбу, ревность, ссоры, сотрясавшие стены дома и института, о которых знали все, столь же бурные примирения) длилась более 25 лет. Это – если не быть мистиком, потому что иногда мне кажется: она продолжается и сейчас. Осенью 1987 года мы планировали отметить наш «серебряный юбилей». «Соберем всех друзей», – говорил я; «Напьетесь все как следует», – сердито отвечала Лия Яковлевна, что означало: она относится к такой идее более чем благосклонно. Этой «грандиозной пьянке», увы, не суждено было состояться: сначала из-за болезни Лии Яковлевны, а потом… Потом была уже совсем другая «пьянка»…

Я часто вижу ее во сне, и этот сон почти всегда один и тот же: мы горячо и нервно спорим, и я вновь ощущаю себя с ней мальчишкой, пацаном, и с мальчишеской задиристостью тщетно пытаюсь ей что-то доказать. Так было и в жизни, и не только со мной. В общении с ней всегда приходилось что-то доказывать (ей и себе тоже), находиться в состоянии полной боевой (интеллектуальной и психологической) готовности. Это мобилизовывало, заставляло бешено работать мозги, напряженно искать «неидиотские» аргументы, избегать банальностей (не дай Бог!) и все время карабкаться верх, пытаясь дотянуться до ее столь непростой – иногда железной, а иногда абсолютно женской – логики. Те, кто не мог выдержать такой температуры общения, предпочитали контактировать с ней не почтительном расстоянии. Те же, кому довелось (посчастливилось) приблизиться, были обречены расти и становиться личностями. Поэтому педагогом она была гениальным, если все то, что она сотворяла в окружающих ее людях, и учениках в том числе, в их головах и душах, можно вообще назвать педагогикой.

Мне довелось написать целый ряд биографий музыкантов. И вот я задаюсь вопросом: смог бы я создать биографию Лии Яковлевны? Не уверен. А если бы и написал, то это была бы, наверное, скорее исповедь. Ведь Лия (так мы звали ее в обиходе) – это большая часть моей сознательной жизни, где все так или иначе с ней связано, где не было почти ни одного события – профессионального или сугубо личного – в котором бы она не поприняла хоть какого-нибудь участия.

Наша встреча была предрешена задолго до того, как она произошла. Еще до моего рождения были дружны наши семьи. Мои родители находились в близкой дружбе с семьей Хинчиных с довоенных времен. Они жили в те годы в Киеве, Лия уже была сложившимся и достаточно известным музыковедом, часто выступала в филармонии, преподавала в Киевской консерватории, откуда впоследствии – в 1949 году, в период борьбы с «космополитизмом», – ее с треском выгнали. Обо всем этом мне в подробностях рассказывала мама, но лично с Лией Яковлевной я познакомился в 1962 году, за год до окончания Свердловского музыкального училища. Мама специально повезла меня в Киев, куда Л. Я. каждое лето приезжала из Новосибирска в гости к сестре и племяннику. Эта встреча во мне все перевернула, я, что называется, «влюбился» с первого взгляда, и о том, чтобы учиться у кого-то другого, уже не могло быть речи. В Свердловске была своя консерватория, одна из старейших в стране, к тому же она находилась в двух кварталах от моего дома (а не на расстоянии полутора тысяч километров). И, тем не менее, для меня не было проблемы выбора, я был «обречен» ехать в Новосибирск – ведь там работала Хинчин.

Лия Яковлевна начала заниматься со мной с первого курса. Тогда же она предложила мне тему моей первой научной работы – «Традиции камерно-вокального творчества Мусоргского в цикле Шостаковича „Из еврейской народной поэзии“». Лия Яковлевна обладала потрясающей способностью видеть тему и ее перспективы. Фактически, эта курсовая работа, написанная на первом курсе консерватории, стала сегментом будущей кандидатской диссертации «Традиции Мусоргского в творчестве Шостаковича», защищенной в Ленинграде в 1973 году.

Уникальны были и ее лекции: о Чайковском, Рахманинове, Танееве, Стравинском. Я помню их

до сих пор во всех подробностях. Они потрясли меня своей глубиной, абсолютной неожиданностью, нетрадиционностью подходов. Ничего подобного я никогда не читал в известной мне литературе.

Учеников она любила, как собственных детей (своих у нее, увы, не было). Каждый ученик был для нее всегда потенциально талантлив, и она пестовала его с родительской заботой, не жалея времени и сил. В результате даже те, кого я, по-видимому, в силу педагогической близорукости, считал мало способными, вдруг раскрывались какими-то новыми, непонятно из каких глубин извлеченными профессиональными качествами и возможностями.

Стиль преподавания Хинчин я для себя определил как «шоковая педагогика». Она не допускала музыковедческой описательности, общих мест, требуя непременной проблемности и концептуальности мышления. Мои первые аналитические опыты были разгромлены в пух и прах. Она задавала вопросы, на которые у меня не было ответов, и я мучительно начинал их искать. «Шестеренки» моих несчастных мозгов отчаянно крутились, и если написанные несколько страниц («Вот эти две грязные бумажки – это все, что Вы мне принесли?» – излюбленная фраза Лии Яковлены) вдруг вызывали ее одобрение, это становилось для меня не меньшим потрясением, чем поурочное «снимание стружки». Такие перепады из горячего в холодное, от категорического неприятия к сдержанным похвалам, были, по-видимому, тоже способом воспитания мышления, мозговой активности. После каждого занятия я обрушивал на своих сокурсников, друзей град вопросов – вновь рождающиеся идеи нужно было проверить и отточить в полемике с коллегами; начинались импровизированные диспуты, споры до хрипоты.

Жизнь предлагает нам порой самые поразительные зигзаги. И я лишь могу поблагодарить судьбу, что на одном из этих зигзагов мы встретились, что в пору взросления в мою жизнь вошла эта удивительная женщина, редкой истинности человек и блистательный музыкант.

И еще… если б можно было, если б знать, что они дойдут, я бы, наверное, высказал сейчас все те слова вины, любви и признательности, что не успел или не смог сказать при жизни, не смог из-за молодости, горячности, гордыни, никчемных амбиций, а подчас и из-за душевной скупости, недостаточной чуткости и тепла, в которых она – сильная и волевая, но одновременно по-женски слабая и ранимая, – всегда так нуждалась.

И. Демина

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ

Я нахожусь в стенах нашей кафедры, коллектив которой является одним из самых спаянных, если можно так выразиться, самых «родственных» в вузе. Это по сути одна большая семья одного любящего родителя, соединившего наши пути. Его имя Лия Яковлевна Хинчин.

Ее прекрасное, одухотворенное лицо и такие живые внимательные глаза смотрят на меня с фотографии кафедральных стендов, и я всем нутром ощущаю, что она здесь, что не покинула ни стен этого дома, ни моей счастливой памяти.

Ее волшебные лекции, насыщенные не только глубоким содержанием, но не менее глубокой волнующей интонацией, которая буквально завораживала, приковывала внимание, не позволяя отвлечься, приводили нас студентов в состояние какого-то прекрасного священнодействия и навсегда оседали в памяти. Это был тот уникальный случай «скрытого» диалога, когда смысл произносимого учителем сразу становился понятным и доступным для восприятия учеником. В такие моменты исчезало различие между большим ученым, воспитавшим не одно поколение себе подобных, и нами, неоперившимися, скованными студентами. Куда уходили наши незнания, недостатки, мы невольно вступали в беседу и не замечали, как проходило время.

При этом никуда не исчезала способность сохранять свою индивидуальность. Более того, Лия Яковлевна стремилась, как можно активнее, развивать ее, не только позволяя отстаивать наши точки зрения, которые порой шли вразрез с ее, но всячески поощряла эту независимость мышления. Поистине высокое мастерство Большого Учителя. Этому нельзя научиться, с этим надо родиться.

Лия Яковлевна никогда не стремилась охватить великое множество материалов, не пыталась количеством «поработить» качество. Ее целью было научить нас тонко и вдумчиво проникать в труднодоступные глубины музыки, при этом во главу угла своих поистине уникальных занятий Лия Яковлевна ставила не только и не столько формирование навыка работы над отдельным сочинением или явлением, сколько формирование в нашем слухе, логике мышления той универсальной методологической почвы, на которой вырастает профессиональная свобода. Мы учились видеть множество в одном и одно во множестве. Она, таким образом, соединяла в нас и музыкантов, и учителей, и ученых…

Надо сказать, что при этом она проявляла необыкновенную щедрость во всем. Она всех нас любила и все ее – и время, и душа, и талант – были в нашем распоряжении. С присущим ей великодушием и терпением Лия Яковлевна никогда не возводила барьеры между собою и студентами, она их разрушала. Мы доверяли ей самые сокровенные тайны и получали понимание и совет. При этом она сохраняла вековую привычку русского интеллигента, неизменно обращаясь к нам на «вы». Ее время, отданное нам, не имело ни выходных, ни суточных границ. Ее квартира и телефон всегда были наполнены либо вокалом, либо музыкознанием. Достаточно вспомнить, что по причине моего и ее нездоровья мы «писали» мою кандидатскую по телефону и ее радостные и подбадривающие интонации передавали мне невероятную силу, заряжая не на «боление», а на работу. До сих пор для меня остается загадкой, откуда бралась такая внутренняя сила, которая исходила из этой хрупкой, уже смертельно больной женщины. За 30 минут до того, как ей суждено было отправиться в свою последнюю в жизни поездку, Лия Яковлевна позвонила мне и попросила прочесть материал, который я должна была закончить. После этого она сказала: «Я очень рада. Пообещайте мне все довести до конца. Вы, Ира, моя настоящая лебединая песня».

В этом не было преувеличения.

Первые зрелые ростки профессионализма передались мне, девочке, перешедшей с фортепианного факультета на теоретический, именно на тех лекциях Лии Яковлевны, о которых я говорила ранее. Но настоящим подарком судьбы стала для меня совместная десятилетняя работа с этим поистине удивительным человеком. Тот факт, что все ее ученики становились ее детьми, о которых она заботилась, ни для кого не секрет. Этот человеческий контакт многое определял в профессиональном росте. Моя добрая учительница терпеливо растила во мне думающего, знающего и понимающего музыканта. 10 лет мы бок о бок ходили на все занятия, и мне в наследство достался такой невероятный опыт работы с аудиторией по-хинчински,

что этим я могу только гордиться. Он помогает мне на протяжении всей моей жизни, и я считаю, что лучшее в моих профессиональных удачах от Лии Яковлевны.

Не могу не вспомнить в этой связи о нашем первом совместном семинаре. Он был посвящен довольно сложной теме – «Сатирический театр Стравинского». Мой дорогой профессор, сделавший все, чтобы этот час настал, довела меня до 215 аудитории (в которой когда-то мы, студенты, затаив дыхание, внимали ее лекциям), представила группе и… деликатно оставила наедине со студентами, дав возможность не чувствовать себя дважды экзаменуемой. Полтора часа она ходила под дверью своей аудитории, волнуясь за меня, как студентка, перед трудным испытанием. Не меньшим потрясением для меня было и завершение этого первого опыта. В опустевшую аудиторию Лия Яковлевна вошла с большими белыми хризантемами и не я ее, а она меня поздравила с началом моего истинного учительского пути, который всегда освящен ее великим профессионализмом и столь великой добротой и щедростью души. Она никогда не ждала благодарности за эту душевную щедрость, к которой нас невольно причащала, лучшей наградой для нее были наши успехи.

…Иногда она приходит ко мне во сне. И я с удивлением спрашиваю у нее, почему же мы так долго не виделись, если она «здесь», а не «там». Она как-то грустно улыбается и, не сердясь, говорит, что мы, в сущности, не разлучались…

И. Гордон

ЖИВЫЕ КАРТИНКИ ИНСТИТУТСКОЙ ЖИЗНИ МОЕГО ВРЕМЕНИ

Я тяну на себя тяжелую дверь и вхожу в холл института. Неизменное «Вы к кому?» ко мне не относится – меня ведь все знают. Быстро вешаю пальто на вешалку и устремляюсь вверх по лестнице.

На своей любимой лестничной площадке второго этажа стоит Лия Яковлевна Хинчин. Она греет вечно зябнувшие руки о батарею, ее правая нога как бы оплетает левую в несколько оборотов (так худы эти ноги), в зубах торчит папироса «Беломор», громовые раскаты голоса слышны во всех уголках здания. Каждый проходящий невольно съеживается – как бы поскорее миновать опасное место. Но я яростно спешу ей навстречу и замираю от счастья, как на ее только что суровом лице появляется неожиданно детская улыбка, делающая ее беззащитной и трогательной. Эта улыбка покорила мое сердце с первых встреч с ней.

И вот мы уже вдвоем стоим в обнимку на знаменитой площадке, наслаждаясь обществом друг друга и критически осматривая всех проходящих.

Здоровающиеся педагоги удостаиваются кто сдержанного кивка, кто не лишенной иронии улыбки, кто уважительного приветствия по всей форме.

Но вот я чувствую как Лия Яковлевна вся напряглась: в дверном проеме медленно показывается сначала огромный живот, а потом широкое лицо и белые волосы ее «главного врага» Александра Павловича Здановича. За те два часа, что они не виделись, он успел совершить десятки прегрешений, за которые сейчас будет держать ответ. Грозные словоизвержения обрушиваются на добродушного, молча слушающего Александра Павловича.

Неожиданно Зданович кашляет. Мгновенно воцаряется зловещая тишина. В глазах Лии Яковлевны испуг: а вдруг Александр Павлович заболел?

– Кашляй, кашляй, старая собака!!! – так материализуется ее тревога о муже.

В другой раз, у них дома, Лии Яковлевне показалось, что Александр Павлович плохо себя чувствует. Упавшим голосом она предложила:

– Са, может вызовем скорую помощь?

– Ля, ты же сейчас уйдешь на работу, вот и будет скорая помощь…

Постепенно лестничная площадка второго этажа заполняется вокалистами. Они громко говорят, хохочут. Непрерывно пробуют свои голоса в разных регистрах, весело перебраниваются с Лией Яковлевной и Александром Павловичем, тут же с ними обнимаются. Мне ласково дается высочайшее позволение удалиться.

Я поднимаюсь на третий этаж в 39-й класс, бывший кабинет бывшего марксизма-ленинизма (ныне ауд. 314. – *Ред.*). Тогдашняя заведующая Татьяна Павловна Зубкова, в знак особого расположения давала мне ключ, чтобы я могла там заниматься вечерами. Это моя резиденция. Нижняя часть фортепиано набита клавирами и всякими другим нотами. Я их извлекаю и начинаю зубрить. Завтра экзамен по зарубежной музыке у Николая Федоровича Орлова. Рядом со мной моя неразлучная подруга Ирка Эльштейн. Мы «трагически» не успеваем и решаем остаться в институте на ночь. К нам присоединяется Тамара Китанина, но долго она не выдерживает: ложится спать прямо на стулья и при каждом движении теряет пуговицы от костюма.

Посетители не оставляют нас своим вниманием, все время заходит разный институтский люд. Бывали у нас и Женя Шевляков с Толей Кусяковым. Может быть, сейчас в это трудно поверить, но в те времена и они боялись экзаменов у Н. Ф. Орлова.

Заглядывают к нам Саша Селицкий с Борей Левенбергом. Боря начинает подробно рассказывать о том, как он провел сегодняшний день, но Сашка прерывает его своими нескончаемыми насмешками, мастерски изображая Борину характерную походку со слегка приподнятым задом, рассеянный взгляд. Боря не обижается и хохочет вместе с нами.

Наутро, обалдевшие от бессонной ночи, мы спускаемся на второй этаж, прямо на экзамен. Николай Федорович, как всегда, мил и приветлив: «Ну, великолепная семерка, начнем, пожалуй? Хо, хо, хо… дорогая Эльштейн, что же вы не тянете билет?»

После экзамена, счастливые, мы двигаемся, наконец, к выходу. Вдруг отворяется входная дверь института, и появляется юный Цукер, только что приехавший из Ленинграда после очередной поезд-

ки по диссертационным делам. Он бодр и весел и блестяще справляется с, казалось бы, неразрешимой задачей: целуется со всеми, находящимися в нижнем холле. Своей быстрой, похожей на пингвина походкой, подлетает к каждому с распростертыми объятиями. Пиджак расстегнут, глаза сверкают, смех клокочет.

Между тем Лия Яковлевне уже устала ждать на своем втором этаже:

– Цукер, ну где Вы там застряли?! Опять занимаетесь Вашими грязными делами??!!

– Иду, Лиякна!

– Боже, что Вы так орете?! Какой голос «чудесный», тембр «нежный»!!!

Вскоре сверху доносятся некие нечленораздельные звуки – то ли шум борьбы, то ли поцелуи…

Все-таки нам с Иркой удается выбраться из института, но идти к троллейбусной остановке нет сил. Мы в изнеможении опускаемся на скамейку, голова раскалывается, глаза ослепли. Но Владимир Михайлович Гузий тут, как тут: «На скамеечке сидим, на солнышко глядим?! А работать кто будет? Завтра каждая из нас должна мне сдать 127 библиографических карточек!..»

С большой теплотой и грустью по давно ушедшим дням вспоминаю, как мы с Ирой занимались индивидуальной гармонией у Николая Фомича Тифтикиди. Мы трепетно любили его, неустанно восхищались благородной классической красой, обаянием, интеллигентностью нашего учителя. Поклонялись ему, как Божеству, и, как Божеству, приносили на алтарь свою жертву – всегда выполненное от корки о корки неслыханно большое домашнее задание. Мы лишали себя отдыха, прогулок, развлечений – только бы услышать его похвалу.

А в этом маленьком зале происходили большие события. Вот стоит у рояля широкий, мощный А. Басалаев. Его голова чуть поднята вверх, руки сложены на груди. Он поет арию Страделлы, Лия Яковлевна аккомпанирует. То чувство меры, которого она никогда не знала в жизни, здесь не изменяет ей ни на миг. Оба исполнителя как бы слились воедино – ни одного лишнего вздоха, движения, акцента. Все чисто, строго и оттого возвышенно.

Прекрасно и страшно звучит их «Двойник» Шуберта.

– Все это лирика, моя дорогая! – сказала бы Лия Яковлевна. – Очень милые, наивно-романтические излияния! Подумайте лучше над строго научной концепцией с новыми интересными поворотами. Впрочем, каких концепций можно ожидать от женщины, погрязшей в домашнем хозяйстве, нарожавшей, неизвестно для чего, двоих детей и преподающей сольфеджио и музлитературу где-то там в израильских колхозах (или кибуцах, невелика разница…)?!

Свои «звездные» минуты я пережила на сцене во время капустников. Все тот же зал набит битком. В первом ряду В. Г. Шипулин (Владимир Германович – первый ректор РГМПИ. – *Ред.*), Л. Я. Хинчин, Н. Ф. Орлов, Н. Ф. Тифтикиди, В. М. Гузий. Элла Шпедт за роялем, возбужденный Цукер – режиссер за кулисами. Он делает мне знак, и я пою низким, хинчиновским голосом арию из сцены заседания Ученого совета: «Уж время близится, а Германыча нет, все нет…» Зал ревет, хохочет, топает ногами. Сама Лия Яковлевна довольна и горда, хотя и пытается делать вид, что сердится…

Прошло немало лет. Мой сын по возрасту мог бы быть студентом теперешней консерватории имени Рахманинова. Многих из упоминаемых мною в этих записках уже нет, а я сама в «краю далеком», но живо помню и люблю вас всех по-прежнему.

Л. Бас
ВЛАСТИТЕЛЬНИЦА МЫСЛЕЙ, ЧУВСТВ И НАДЕЖД

В Киевской консерватории я никогда не была официальной студенткой Лии Яковлевны Хинчин – просто не успела ею стать до изгнания «космополитов»[1]. Зато в конце первого курса (1947/48 учебный год) и весь второй (1948/49) вместе с Нелей Симонян бегали при любой возможности на лекции Лии Яковлевны по русской музыке в группу Ляли Хусид и Лены Ефремовой[2].

Впечатления незабываемы, хотя с тех пор прошло 55 лет: стихия музыки и человеческих драм захватывали с огромной силой. Владение роялем и голосом в полном единстве с драматическими коллизиями в буквальном смысле оживляли оперные сцены; действующие лица становились реально и сильно чувствующими людьми. Так Лия Яковлевна стала властительницей наших мыслей, чувств и надежд. Мы были уверены, что на третьем курсе попадем в ее группу по русской музыке, а со второго семестра станем ее ученицами по специализации. Это было необычайно заманчиво, хотя и очень страшно. Пока же старались держаться незаметно и, конечно, не решались на открытое выражение восторга (рассказывали, что после лекции-показа «Онегина» Лена Ефремова принесла охапку подснежников и записку «За Татьяну»).

Тогда голос Лии Яковлевны звучал прекрасно. Ее сопрано были подвластны все партии в опере, и тембр каждой из них был окрашен в характерные для этого голоса «краски» – теноровые партии звучали тенорово, басовые – басово и т. д. И в таких сценах как вторая картина третьего действия в «Русалке», эта тембровая выразительность подчеркивала и усиливала выразительность драматическую, обостряла контраст.

Пение Лии Яковлевны было профессионально и в то же время совершенно естественно. Как видно, природная постановка голоса отлично соединилась с академической вокальной школой. Известно, что Лия Яковлевне еще до войны работала концертмейстером в классе профессора Клары Исаковны Брун. Я слышала и ее довоенную воспитанницу Марию Иринархову, которая давала концерт в Киевской филармонии, и послевоенную – Татьяну Винниченко, она пела на академических вечерах в консерватории.

Со мною Лия Яковлевна была приветлива и ласкова. Мои родители учились, а потом работали в консерватории, знали ее ученицей группы одаренных детей Надежды Марковны Гольденберг, студенткой, аспиранткой, и, наконец, педагогом, называли ее по имени. Меня Лия Яковлевна помнила с 1939/40 учебного года, когда она вела музыкальную литературу в четвертом классе музыкальной 10-летки, где я училась[3].

Буря, разразившаяся 8 марта 1949 года[4], потрясла нас. Мы, двадцатилетние, были более чем наивны, и воспринимали события только эмоционально. Отчаяние, ужас, боль заслонили размышления, какие бы то ни было попытки проанализировать происходящее, хотя мы были на всех страшных собраниях. Только горячее сердечное желание облегчить, утешить, помочь жили в нас. Все эти чувства лишали нас той осторожности, которая проявлялась у некоторых бывших коллег и друзей отверженных. Встречая «космополитов», они не только не здоровались, но и переходили на другую сторону улицы – это могло быть истолковано «властью» как полная поддержка официальной линии.

Мы, студентки-второкурсницы – Неля Симонян, я, реже Зоя Сметана, приходили к Лии Яковлевне домой почти ежедневно и чаще всего с цветами. Знали, что она очень любит цветы, и старались не повторяться (рядом с консерваторией тогда находился Сенной базар, и выбор цветов был велик). Мы поднимались на второй этаж, стремились громкими разговорами на лестнице не привлекать внимания соседей: о некоторых говорили, что они следят за теми, кто идет в опальную квартиру.

Тем временем на собраниях обличались «космополиты», ругательства и клевета потоком неслись из «творческих» и «научных» уст. Многоточия ста-

[1] Л. П. Бас (в замужестве Раввинова) поступила на историко-теоретический факультет в 1947 году (*Здесь и далее прим. ред.*)

[2] Л. И. Хусид и Л. П. Ефремова учились тремя курсами старше.

[3] На протяжении всей своей долгой педагогической деятельности Л. Я. Хинчин называла своих студентов на «вы». Автор статьи и немногие другие, учившиеся у Л. Я. Хинчин еще в школе, т. е. те, кого она знала еще детьми, составляли исключения: им она говорила «ты».

[4] Собрания, посвященные «разоблачению безродных космополитов», шли в Киеве и до, и после названной даты. 8 марта запомнился Л. Я. Хинчин и ее близким как день, когда ей домой принесли приказ об увольнении из консерватории (подробнее об этом см. статью А. Селицкого, открывающую настоящий раздел альманаха).

новятся очень важным знаком препинания: пропущенные слова меняют фразу иной раз до неузнаваемости, придавая ей противоположный смысл. Таким образом, искаженно цитировались примеры из статей, книг, диссертаций, подтверждающие обвинения.

Лия Яковлевна держалась стойко, мужественно, бесстрашно. Об этом вспоминают те, кто были свидетелями событий, например, тогдашняя студентка фортепианного факультета Эмма Корбутова, живущая сейчас в Иерусалиме Эмма Иосифовна Нехаева.

У меня дома, конечно, знали о наших посещениях Лии Яковлевны, хотя это было небезопасно прежде всего для моего отца, доцента консерватории, единственного работавшего тогда члена семьи. К тому же у него было больное сердце. И поэтому, когда меня «пригласил» на беседу секретарь партбюро П. А. Скобликов, читавший на нашем курсе историю ВКП(б), и стал выспрашивать (читай: допрашивать) о моих встречах с «космополитами», я скрыла это от родителей.

Сейчас уже не помню, в какой момент у меня созрело решение ехать за Лией Яковлевной, чтобы учиться у нее; очевидно, после того, как ее направили в Саратов. Проводы на Киевском вокзале памятны многолюдством и драматическим колоритом, и проводившие Лию Яковлевну в новую и неизвестную никому жизнь долго не расходились. Для меня тогда уже было ясно, что учиться у кого-то другого невозможно, это было равносильно измене. Пришлось долго «работать», чтобы родители согласились меня отпустить: в то время не было принято уезжать учиться в другой город, когда там, где ты жила, был нужный вуз. К тому же, сам факт перевода в консерваторию, где теперь работает только что изгнанная «космополитка», был опасен для моего отца. В своем заявлении я просила о переводе в Ленинградскую консерваторию (как «доверительно» сказал папа ректору А. И. Климову, «по сугубо личным причинам»). Полученное разрешение послали в Ленинград, там был подготовлен отрицательный ответ и, таким образом, дорога в Саратов была для меня открыта.

Я приехала к Лие Яковлевне в ноябре 1949 года, и мы жили вместе до июня 1951 года. Лия Яковлевна поселилась на тихой улице с громким названием – Революционная, [1] 45. Квартиру ей порекомендовала коллега – теоретик музыкального училища Ревекка Самуиловна, ставшая близким другом Лии Яковлевны.

Старый двухэтажный дом стоял во дворе. Наша квартира была наверху. Войдя, мы поднимались по внутренней деревянной лестнице и попадали в кухню. Из кухни входили в большую комнату; там жили хозяева квартиры – 70-летние Исаак Самойлович и Рахиль Наумовна Мерманы. Рахиль Наумовна была родом из Витебска, где у ее матери было «свое дело» – шляпная мастерская и магазин; дочь помогала и в изготовлении шляп, и в их продаже. Во время Первой мировой войны Рахиль Наумовна приехала в Саратов и вышла замуж за Исаака Самойловича, служившего агентом по продаже в какой-то фирме. В советское время он работал товароведом в отделе «Ткани» Саратовского универмага. Когда в октябре 1950 года Лия Яковлевн вместе с хозяевами квартиры готовили мне подарок ко дню рождения, Исаак Самойлович повел меня в свое «царство». В подвальном помещении на огромных стеллажах лежали рулоны тканей, и мне было предложено выбрать нравящийся по цвету креп-сатин (модная тогда материя). Платье очень удачно пошили в Киеве, и много лет оно было самым нарядным и самым любимым.

Мерманы были прекрасными людьми, добрыми, выдержанными, тактичными. Исаак Самойлович был веселым, остроумным и бывалым человеком. В Рахили Наумовне сочетались проницательный ум, сердечность, душевная мудрость. Прекрасная хозяйка, она отлично укладывалась в более чем скромную пенсионную сумму.

Через большую комнату мы проходили в нашу – квадратную, примерно 15–16-метровую. Там стояло прокатное пианино, стол, обеденный и письменный одновременно, платяной шкаф и тахта, на которой спала Лия Яковлевна. Я спала на раскладушке. Отопление было печное.

Я приехала с большим опозданием, и занятия сразу же пошли в очень энергичном темпе. Специализация началась во втором семестре, и уроки часто бывали дома. Домашняя обстановка совершенно не влияла на тон Лии Яковлевны – строгий, серьезный и не по-домашнему официальный. Требовательность была неукоснительная, и я дрожала так же, как в консерваторском классе.

Помню, первым произведением, предложенным мне для анализа, была «Песня темного леса» А. Бородина. Помню, что все мысли и слова вдруг исчезли, и я долго и безнадежно молчала. Потом Лия Яковлевна стала помогать мне вопросами, скорее конкретными, чем наводящими, и, в конце концов,

ей удалось что-то «выдавить». На следующем занятии вернулись к «Песне» после моих самостоятельных попыток. Затем разборы музыкальных произведений стали сочетаться с работой над книжными материалами (статьи В. Стасова, «Симфонические этюды» Б. Асафьева, письма П. Чайковского к Н. фон Мекк и С. Танееву, письма А. Бородина, «Материалы и документы» по М. Мусоргскому и т. д.). Лия Яковлевна задавала сделать выписки на определенную ею тему, строго проверяя выходные данные, указанные на карточке с цитатой.

Очередным серьезным заданием стало умение представить тему лекции или написанной работы в виде тезисов, развернутого и краткого планов. Нам это умение оказалось просто необходимо, потому что Лия Яковлевна категорически не допускала дословного изложения написанного текста, в который подсматривали во время чтения лекции – это превращало лектора из думающего человека в попугая. Другое дело – тезисы или планы: они направляют мысль, помогают находить слова.

Был, правда один случай, когда Лия Яковлевна отошла от своего правила, написала дословно текст вступительного слова, и я должна была выступить, выучив его наизусть. Просто за два дня до хорового концерта, который предварялся вступительным словом, Лия Яковлевна потеряла голос и поручила мне «заменить» ее. Все это происходило в огромном зале крупного Саратовского завода. Тема – «Русская народная песня». Я, глядя, в темный зал, проговорила текст «без бумажки», не сбившись.

Занятия по специализации (по расписанию они были по вторникам) были центром, главным событием недели, от которого зависело и настроение, и самочувствие. Такая зависимость стала особенно острой на пятом курсе, когда мы начали писать дипломные работы.

Главными же событиями 1950/51 учебного года (четвертого курса) стали новая дисциплина «Оперная драматургия» и приезд Нели Симонян. Неля приехала к началу учебного года (Лия Яковлевна называла ее и «устно», и в письмах «Нелли»). Рахиль Наумовна помогла найти «угол» у своей знакомой, живущей по близости, женщины нуждающейся и заинтересованной в квартирантке. Неля, по существу, там только ночевала, проводя большую часть дня в консерватории или у нас.

Курс «Оперная драматургия» в прочтении Лии Яковлевны был интереснейшим: каждая опера в ее неповторимом исполнении возрождалась в новом свете. Известно, как блестяще Лия Яковлевна прослеживала проведение тем, лейтмотивов, связывая их появление, изменение, развитие с психологическим состоянием героя, общим драматургическим развитием. В основе курса были русские оперы, из зарубежных помню «Кармен», «Травиату», «Риголетто» и «Аиду». Мы с нетерпением ждали каждую следующую лекцию, предвкушая подлинное наслаждение. Мы «зверски» готовились к экзамену, который длился очень долго, но окончился благополучно – и Неля, и я получили «пятерки».

Перед окончанием учебного года Лия Яковлевна обсудила с нами темы дипломных работ. Нелина тема была связана с армянской оперой: Неля родом из Еревана, хорошо знала спектакли столичного театра, могла пользоваться литературой на армянском языке, материалами из Ереванской консерватории. В те годы особенно ценились национальные темы, хотя в курсе советской музыки, который Лия Яковлевна читала у нас, этот раздел («Музыка национальных республик») был представлен очень скудно. Тогда, в конце 1951 года, отечественное музыковедение не могло похвастаться смелыми, интересными работами. На лекциях Лия Яковлевна, придерживаясь программы, «расцвечивала» ее.

Тема моего диплома, «Крестьянские песни М. Мусоргского», была одной из самых близких для Лии Яковлевны. Она всемерно поощряла мои попытки сопоставлений народных подлинников с текстами Некрасова и Мусоргского, попытки анализа мелодических интонаций, «интонационной драматургии», структурных принципов песен и т. д.

Получилось так, что наша работа над дипломами совпала с началом нашего самостоятельного преподавания в ДМШ: Неля вела уроки музлитературы в пятом классе, я – в седьмом. Лия Яковлевна вообще очень серьезно относилась к нашей практике, особенно к активной, стремясь вооружить нас до зубов. На третьем курсе я читала отдельные лекции у теоретиков в музыкальном училище, на четвертом – на подготовительном курсе у вокалистов. Студенческой бригадой мы несколько раз выезжали на одну из близких к Саратову станций – Аткарск, где устраивали лекции-концерты.

Конечно, Лия Яковлевна бывала на наших лекциях, никогда не предупреждая нас заранее о своем приходе: мы всегда должны были быть готовы по высшему классу. Она садилась в самом дальнем

уголке, почти не смотрела на дрожащего лектора, и только время от времени что-то записывала. Каждый раз сердце проваливалось куда-то ниже пяток, и мы с ужасом ожидали приговор. Он был, как писали в советских газетах, суровым, но справедливым. Разбору подвергались как крупномасштабные проблемы, так и малейшие мелочи, ничто не могло ускользнуть от бдительного внимания Лии Яковлевны.

Зато на протяжении всех лет работы я никогда не боялась никаких, самых страшных комиссий из самых высоких инстанций: по авторитетности строгой оценки в моем сознании никто не мог сравниться с Лией Яковлевной.

Уроки в музыкальной школе, которые были «венцом» нашей практики, требовали большой подготовки. Музыкальные иллюстрации частично звучали в нашем с Нелей четырехручном исполнении, частично использовали патефон и пластинки. В результате непривычной для меня фортепианной нагрузки вышла из строя правая рука: я не могла не только играть, но и писать. Но, как обычно бывает, все удалось закончить вовремя, и защита состоялась 13 июня 1952 года. Моим рецензентом был заведующий теоретической кафедрой Яков Кузьмич Евдокимов. При общей положительной оценке моей дипломной работы у Якова Кузьмича было много несогласий, и Лия Яковлевна волновалась перед защитой. В ответе на рецензию нужно было, с одной стороны, соблюсти субординацию и почтение, а, с другой, отстоять свою позицию. После защиты заместитель директора Василий Кузьмич Бездельев, поздравляя меня, сказал: «Это была настоящая защита!»

Последний учебный год я прожила у Мерманов одна: Лия Яковлевна вышла замуж за Александра Павловича Здановича, и они поселились в квартире консерваторского дома. Я редко бывала там. У Лии Яковлевны начался новый период ее жизни, и мне не хотелось мешать. Да и времени стало в обрез: уроки в школе, подготовка к ним, дипломная работа[5].

…Последние наши «встречи» были телефонными[6]. От Ляли Хусид я узнала о болезни Лии Яковлевны и сразу позвонила ей. Мы говорили; голос был родной, интонации давно и хорошо знакомые, и прошлое оживало в этом голосе, в этих интонациях.

Самым последним оказался звонок, когда я уже не застала Лию Яковлевну дома.

[5] После окончания консерватории автор статьи работала в учебных заведениях Чебоксар, Симферополя, Киева. Сотрудничала с украинским радио. Автор пяти выпусков брошюры для детей «Рассказы о композиторах», монографии «Юлий Мейтус» (Киев, 1973), статей и корреспонденций в журналах «Музыкальная жизнь» и «Советская музыка». С 1991 года проживает в Израиле, до 2003 года выступала с лекциями о музыке в клубах для русскоязычной аудитории.

[6] Относится к 1988 году.

Н. Спектор
С ЛИЕЙ ЯКОВЛЕВНОЙ

Не один десяток лет хочется мне написать о Лии Яковлевне. Я рассказывала о ней своим студентам и коллегам. Она всегда была предметом наших бесед с «хинчинятами» (так я называю ее ростовских питомцев). В своей педагогической работе я старалась пользоваться тем, что хотела и смогла у нее почерпнуть. Но «выстроить» ее портрет не удается.

Уже минула девяностая годовщина со дня рождения Лии Яковлевны. А ведь познакомилась я с ней еще будучи девчонкой. Ей тогда было 33 года... Пятеро старшеклассников музыкальной десятилетки при Киевской консерватории (ученики 8–10 классов) по договоренности завуча с доцентом Л. Я. Хинчин были направлены к ней на занятия.

«Что мне с вами делать?» – спросила она, разумеется, не ожидая ответа. Потерла руки (это было ее характерным движением, когда она задумывалась) и сказала: «Вот что. У нас в опере не ставят „Бориса Годунова“. Давайте, я вам его поиграю, а потом видно будет».

Это был конец января 1949 года. В феврале уже разгорелась «борьба с космополитизмом», и Лия Яковлевна никогда больше в Киеве не работала. Через 5 лет я стала студенткой класса доцента Саратовской консерватории Л. Я. Хинчин.

Как давно я ее знаю!

Нет! – не знаю, а ***узнаю***. Долгие годы думаю о ней, пытаясь осмыслить ее сложную сущность музыканта, музыковеда, педагога, – человека.

Почему она фактически перестала писать? Ведь сам Асафьев сказал, что ее ожидает блестящее будущее! Кстати, куда девались его письма к Лии Яковлевне? После ее кончины они обнаружены не были (за исключением одного, имеющего чисто бытовой характер).

Думаю, что эти письма незадолго до смерти уничтожила сама Лия Яковлевна. Она, вероятно, не хотела, чтобы сравнивали реальность ее карьеры с асафьевскими прогнозами. После антикосмополитского погрома она год носила черную одежду, а боль от причиненной экзекуции осталась навсегда...

О чем бы она могла писать? Главный ее исследовательский интерес составляла, пожалуй, опера XX века. То, что ее более всего привлекало в этом жанре советской музыки, было предано анафеме. Раассуждения о положительном герое, доходчивости, мелодичности и т. п., – все это не могло бы сорваться с ее языка ни под каким видом. Оперное творчество Стравинского, Р. Штрауса, Хиндемита, Орфа, Бриттена, «Шестерки» или (не приведи Господи!) экспрессионистов... позволено было рассматривать только с позиций разоблачения идейно-эстетических позиций искусства загнивающего Запада.

При всем свойственном ей артистизме, она не умела, да и не хотела притворяться. Против музыки она не грешила никогда.

Арсений Николаевич Котляревский, побывав на моей лекции у студентов-музыковедов о камерно-вокальном творчестве Мусоргского, сказал: «Вы напоминаете мне Хинчин. Вы знали ее?»

Большей похвалы себе я не могла бы представить!

На протяжении десятков лет я все больше ощущаю и сознаю, что Хинчин – это мой генетический ход. Это поддерживает во мне восприятие своей профессии как призвания и судьбы.

Все, кто общался с Лией Яковлевной, не безболезненно испытали на себе ее трудный (мало сказать!) характер. Но ведь ее талант был бы немыслим без той страсти бунтарства, той неуступчивости и самозабвенной увлеченности, которые приносили ей и счастье, и боль, и горе, и радость; которые привлекали и отталкивали окружающих ее людей...

Спасибо Вам, дорогая Лия Яковлевна, за то, что Вы не покидаете меня.

М. Худовердова

ВОСПОМИНАНИЕ О ЛИЕ ЯКОВЛЕВНЕ

Вспоминать Лию Яковлевну приятно и тяжело. Такие незаурядные натуры, как она остаются в памяти навсегда. Лия Яковлевна была строгой и требовательной и, в то же время, необыкновенно добрым, отзывчивым и обаятельным Человеком.

Мое знакомство с ней состоялось, когда я впервые пришла в Музпединститут. Лия Яковлевна и Александр Павлович Зданович (он тогда был зав. кафедрой сольного пения) с большим участием выслушали меня о причине вернуться в мой родной город. Прочитав письмо от заведующего кафедрой Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, который в свое время присутствовал на моем открытом уроке в Алма-Ате, Александр Павлович вынес вердикт: «Мне достаточно этого письма, вы мне нужны». Итак, решилась моя судьба о переезде из Алма-Аты в Ростов.

В Донскую столицу я приехала в среднем возрасте, и потому Александр Павлович стал требовать сольных концертов, которые я не любила, так как Малый зал после оперной сцены был акустически труден для меня. Зная о чрезвычайной занятости Лии Яковлевны, я не имела смелости просит ее мне аккомпанировать. Но однажды Александр Павлович сказал: «Почему бы Вам ни спеть концерт с Лией Яковлевной?» Я пришла в восторг от этого предложения. Лия Яковлевна с удовольствием дала согласие, и я была счастлива! Такой Музыкант, педагог… Мы встретились с ней, обговорили программу двух отделений концерта. Придя на первую репетицию, я почувствовала себя студенткой, взволнованной и слегка растерянной, несмотря на многие годы работы на оперной сцене, на занятиях с ней я трепетала. Тонкое, легкое прикосновение пальцев к роялю издавало незабываемые звуки. Это побуждало к ответной реакции – тонкому и прочувствованному исполнению произведения.

Наступил день концерта, и эта дата навсегда осталась в моей памяти. Волновалась ужасно, ведь в зале сидели все музыканты, студенты. Лия Яковлевна, понимая мою тревогу, проявила чуткость и внимательность: в перерывах между сочинениями она тщательно вытирала очки для того, чтобы я немного отдохнула и подбадривала милой улыбкой, озарявшей ее лицо. Концерт прошел с большим успехом и надолго остался в памяти. Мне кажется, что я так не пела никогда. Выступать два отделения с таким Музыкантом было большим счастьем. Следующий концерт спеть с Лией Яковлевной мне не удалось – она долгое время болела.

Вскоре Александр Павлович вышел на пенсию и стал заниматься с учениками дома. Мы совсем перестали с ним видеться, и Лия Яковлевна (она к тому времени выздоровела) при встрече говорила, что Александр Павлович скучает по кафедре, интересуется тем, что делается в институте и просит, чтобы я навестила его. Я выполнила просьбу и стала навещать его дома. Часто мы втроем много говорили о музыке, о вокалистах, о студентах.

Как-то раз, я пришла к Лии Яковлевне проконсультироваться по вопросам методической работы: я совершала первые шаги в этой области. Она прочитала мой текст и сказала: «Что ж, очень неплохо. Если бы вы занимались постоянно, у вас это получилось бы».

Лия Яковлевна тепло относилась ко мне, каждый праздник что-нибудь дарила на память. И самый большой подарок – огромный портрет Александра Павловича с проникновенной надписью (к этому времени его уже не было в живых).

Прошло время, и мне в очередной раз надо было выступать на сцене и уже не с Лией Яковлевной. Вспоминая тот памятный концерт с ней петь совсем не хотелось… Но я вышла на сцену и увидела в зале милое лицо Александра Павловича. Это сразу меня мобилизовало и одновременно привело в волнение. Первое отделение было посвящено Римскому-Корсакову. Я спела две арии Марфы из оперы «Царская невеста», и вдруг, вижу, к эстраде идет Александр Павлович с большим букетом белых гладиолусов и говорит, подавая букет: «Это вам за арии Марфы». После концерта Александр Павлович сказал Лии Яковлевне: «Представляешь, пела Марфу на большом дыхании, как не могут петь молодые». Это была высочайшая оценка моего выступления.

В 1982 году мы вместе с Александром Павловичем слушали дипломников в Малом зале филармонии. Сидели, делились впечатлениями о выпускниках (тогда был зав. кафедрой Владимир Иванович Васильев), шутили, вели беседу, и я не могла подумать, что вскоре (буквально через неделю)

Александра Павловича не станет. Конечно, этот день нельзя забыть, ведь Лия Яковлевна потеряла Друга, мужа, спутника жизни. Не только она, а все мы потеряли опытного педагога и наставника.

Прошло два года, и меня назначили заведующей кафедрой. Я боялась того груза ответственности, который ложился на меня, но решила попробовать. В этом назначении мне очень помог Виталий Семенович Ходош. Лия Яковлевна поддержала мое начинание и во многом помогла в организации работы кафедры. Я просила ее стать членом кафедры. Когда возникали спорные вопросы, Лия Яковлевна всегда умела распутать все «узелочки». Я считалась с ее опытом, знанием не только как музыковеда, но и как знатока в вокальном искусстве.

Но горе одно не бывает! В один ненастный августовский день случилось несчастье. Лия Яковлевна попала в Центральную городскую больницу, но уже надолго, навсегда. Трудно представить ее – энергичную, любящую свою работу, – прикованной к постели. Я случайно узнала о несчастье, и тут же поехала к ней. Впечатление от увиденного было ужасным. Огромная комната, мерцающая лампочка, гремящее радио на всю палату и кровати, кровати… И в этой ужасной палате она лежала молча, с платочком на голове, комочек, прикрытый одеялом. Я ушла расстроенной, чувствуя, что это непоправимо. До сих пор я с болью вспоминаю этот день.

Условия в больнице были не для Лии Яковлевны, но на следующий день приехал Анатолий Моисеевич Цукер и все поставил на место. Лию Яковлевну перевели в маломестную палату; он, как мог, облегчал ее положение.

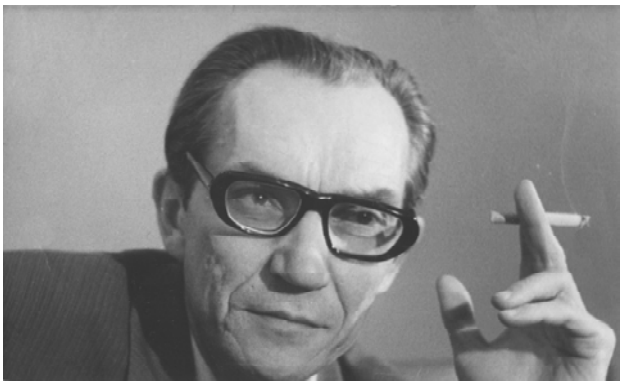
Я часто приходила к ней и в ужасном настроении покидала больницу, страдая, что не могу помочь ей. Все студенты глубоко переживали случившееся. Ведь Лия Яковлевна была их мудрым наставником: она любила выбирать для исполнения малоизвестные произведения, давала новые романсы, обогащала репертуар студентов и так умела трактовать их содержание, что из среднего качества романса получалось настоящее произведение искусств. Но случилось страшное… Лия Яковлевна ушла из жизни. Опустел класс, опустела кафедра. Перед глазами этот тяжелый день, много людей, цветов и… слез!

Уход из жизни Лии Яковлевны заметно сказался на кафедре. Нет, ее никто не смог заменить! А значит, изречение «незаменимых нет» не оправдано в нашей жизни.

P. S. Эта талантливая пара – Лия Яковлевна и Александр Павлович – всегда рядом с нами, их забыть невозможно…

К 80-летию со дня рождения и 25-летию со дня смерти первого ректора и заведующего кафедрой хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, профессора Владимира Германовича Шипулина (1924–1979)

Владимир Германович Шипулин – первый ректор и основатель кафедры хорового дирижирования Ростовского музыкально-педагогического института (преобразован в 1992 г. в Ростовскую государственную консерваторию им. С. В. Рахманинова). Талантливый музыкант, прекрасный организатор и педагог, В. Г. Шипулин принадлежит к плеяде замечательных советских хоровых дирижеров, продолживших традиции Петербургской школы.



В. Г. Шипулин родился 20.04.1924 года в г. Вологде. Начальное музыкальное образование получил в школе при Ленинградской государственной академической капелле. В 1945 г. поступил, а в 1950 г. окончил с отличием Ленинградскую консерваторию по специальности хоровое дирижирование. В сентябре 1951 г. – назначен директором музыкальной школы 10-летки для особо одаренных детей при Ленинградской консерватории и проработал в этой должности до декабря 1956 г. Параллельно с сентября 1951 г. преподавал на кафедре хорового дирижирования Ленинградской консерватории. С 1962 г. – старший преподаватель, исполняющий обязанности доцента. В марте 1966 г. утвержден ВАК в ученом звании доцента. 23 января 1967 г. Министерством культуры РСФСР назначен ректором вновь организуемого Ростовского государственного музыкально-педагогического института. С сентября 1967 г. до своей кончины 29.10.1979 г. – заведующий кафедрой хорового дирижирования, и. о. профессора. Награжден значком «За отличную работу» Министерства культуры СССР.

Среди учеников В. Г. Шипулина известные музыканты, руководители коллективов, удостоенные почетных и ученых званий народных артистов России, заслуженных деятелей искусств, заслуженных работников Высшей школы, заслуженных работников культуры, профессора и доценты различных вузов страны.

Э. Ходош
ПРИЗВАННЫЙ МУЗЫКОЙ

Проходит время, а вместе с ним уходят из памяти большие значительные события, люди. Забвение жизни и деятельности тех, чьими трудами, достижениями мы пользуемся и по сей день, опасно для всех, особенно для подрастающего поколения. Поэтому так важно всегда, памятуя о том, что с потерей знаний о недалеком прошлом могут быть утрачены связи, соединяющие сегодня с традициями, историей культуры – сохранять и делать доступными те сведения, которые хранит память о наших предшественниках.

Особое место в ней занимает мой учитель профессор Владимир Германович Шипулин. Восстанавливая в памяти творческий облик В. Г. Шипулина, еще и еще раз убеждаешься, каким самобытным и разносторонне одаренным человеком он был, какую яркую, хотя и недолгую жизнь, отданную музыкальному просвещению, он прожил.

Все его достоинства – блестящая эрудиция, широта кругозора, превосходный вкус, глубокая культура, исключительная память, горячая любовь к музыке – делали его личность неповторимой и притягательной не только для молодых учеников. В 1951 году, в 27 лет, он становится директором специальной музыкальной школы-десятилетки для особо одаренных детей при Ленинградской консерватории и одновременно приступает к работе на кафедре хорового дирижирования консерватории. В 1967 году ему доверили организацию нового высшего музыкального учебного заведения на Юге России на Донской земле.

Первый ректор и основатель кафедры хорового дирижирования, открытого в 1967 году Ростовского государственного музыкально-педагогического института (в 1992 году преобразован в Ростовскую государственную консерваторию им. С. В. Рахмани-

нова) – талантливый музыкант, прекрасный организатор и педагог, В. Г. Шипулин принадлежит к плеяде замечательных советских хоровых дирижеров, продолживших традиции Петербургской школы.

В. Г. Шипулин родился 20 апреля 1924 года в г. Вологде. В 1925 году семья переезжает в Ленинград, город, являющийся средоточием могучей и магической творческой силы, питающий своей неукротимой энергией многие поколения русских поэтов, художников, музыкантов… Необыкновенной была и атмосфера дома, в котором вырос Владимир Германович, проникнутая настоящей высокой культурой и подлинной интеллигентностью. Отец – Шипулин Герман Павлович – окончил институт сценических искусств (отделение ритмики), а затем 1-й Ленинградский медицинский институт и работал врачом-психиатром. Прекрасно играл на рояле, был блестяще образованным, знатоком искусства. Мать – Шипулина (урожденная Ростовцева) Наталья Васильевна – получила образование в Смольном институте благородных девиц. Яркие способности обнаружились у Владимира Германовича очень рано: слух, необыкновенная память, в том числе и музыкальная. Весьма естественным поэтому оказывается, что свое начальное образование он получил в школе при Ленинградской Государственной Академической капелле, в которой он обучался с 1932 по 1936 годы. Именно здесь в Капелле были заложены высокие профессиональные основы будущей творческой и педагогической деятельности В. Г. Шипулина.

Необходимо напомнить, что возглавлял Капеллу в 1913–1935 годах Михаил Георгиевич Климов, чье имя в истории Капеллы (старейшего русского хора) стоит в ряду с именами Бортнянского, Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова. Под руководством М. Г. Климова Капелла в этот период достигла высочайших результатов. Широкая масштабность исполнительского дара позволяла ему обращаться к сочинениям различных стилей. Многие произведения крупнейших художников прошлого и современности, впервые в стране воплощенные Климовым, становились эталоном, как в понимании стиля, так и в использовании художественных средств. Это можно отнести к «Страстям по Матфею» и «Высокой мессе» Баха, «Колоколам» Рахманинова, «Свадебке» и «Царю Эдипу» Стравинского, «Царю Давиду» Онеггера и ряду других произведений. В течение 1930–1935 годов репертуар Капеллы продолжал пополняться разнообразными программами: драматическая легенда Берлиоза «Осуждение Фауста», опера-оратория Онеггера «Антигона», первое исполнение кантаты Вайля «Полет Линдберга». После длительного перерыва появилась старинная русская хоровая музыка XVII–XVIII веков, концертное исполнение оперы Танеева «Орестея», первое исполнение капеллой 27 декабря 1933 года кантаты Рахманинова «Весна», крупные вокально-инструментальные формы западноевропейских композиторов представлены в этот период ораторией Гайдна «Сотворение мира». Сохранившиеся рецензии на зарубежные гастроли хора 1928 года содержат восторженные отзывы о капелле как выдающемся явлении не только европейской, но и мировой культуры. Известный греческий дирижер Д. Митропулос, заявил уже в 1934 году: «Не только никогда не слыхал ничего подобного исполнению капеллы, но и не представлял, чтобы хор мог так петь. Капелла – восьмое чудо в мире» [2, *72*].

Хор Капеллы являлся для учеников школы и техникума образцово-показательной мастерской. Премудростям музыкального хорового искусства Михаил Георгиевич учил на собственном примере. Авторитет Климова основывался на глубине и силе воздействия его личности, интеллигентности, одухотворенной красоты. Ученица М. Г. Климова, профессор Е. П. Кудрявцева отмечает, «…что в 20-е – 30-е годы не было музыканта, который так или иначе не испытал на себе облагораживающего воздействия личности М. Г. Климова» [1, *23*].

Несмотря на огромный объем работы, Михаил Георгиевич много внимания уделял подготовке молодых хормейстеров – воспитанников музыкальной школы и хорового техникума при капелле, лично осуществлял комплектование педагогического состава из числа видных специалистов тех лет. Хор мальчиков постоянно без заместителей вел опытнейший специалист по детскому пению Палладий Андреевич Богданов (1881–1971), официально считавшийся помощником Климова. Творчество старейшего выдающегося регента, композитора, скрипача, педагога и воспитателя П. А. Богданова – одна из ярких страниц становления и развития национальных традиций в русском хоровом искусстве.

Вместе с тем, время, когда В. Г. Шипулин поступил в школу, было временем разрушения (по независящим от М. Г. Климова причинам) целостной структуры капеллы, как уникального художествен-

но-педагогического комбината. Вначале ликвидация хорового техникума, а затем с осени 1933 года и школа столкнулась с серьезными испытаниями. По решению Гороно школа была фактически отделена от капеллы, не получая достаточных средств для нормальной деятельности, это старейшее музыкально-педагогическое учреждение почти прекратило свое существование…

В 1936 году В. Г. Шипулин перешел в школу [1] 85 – на время прерывается специальное музыкальное образование. Богатство же музыкальных впечатлений, полученных в это время, незабываемых и знаковых, остается с ним на всю жизнь. Да и занятия музыкой он не оставляет все годы, формально не связанные с ней.

Общеобразовательную школу Владимир Германович оканчивает уже в эвакуации, в г. Ташкенте в 1942 году. Там же поступает в Авиационный институт, затем переводится в Ленинградский политехнический, с которым и вернулся из эвакуации в 1944 году. И только после 3-го курса ЛПИ, В. Г. Шипулин окончательно и бесповоротно был призван Музыкой, верным рыцарем которой являлся всю свою жизнь. В 1945 году он поступает в Ленинградскую государственную консерваторию, которую оканчивает с отличием в 1950 году.

Весьма интересный штрих в линии жизни Владимира Германовича. Приемные экзамены в консерваторию проводил в том году крупнейший мастер хоровой культуры первой половины XX века Георгий Александрович Дмитревский, который, будучи только что назначен руководителем Ленинградской академической капеллы, был приглашен в качестве профессора дирижерско-хоровой кафедры и совмещал творческую и педагогическую деятельность вплоть до последнего часа своей жизни. Владимир Германович вспоминал именно эту, первую встречу с мастером.

Творческая атмосфера Ленинградской консерватории того времени описана многократно. Целый сонм блестящих, выдающихся педагогов-музыкантов и, как впоследствии окажется, их выдающихся учеников, продолжали традиции уникального учебного заведения… Однако, наибольшее влияние на формирование творческой личности Владимира Германовича, о чем он неоднократно говорил своим студентам, оказал видный хоровой дирижер, педагог и композитор, профессор Александр Александрович Егоров (1887–1959), в классе которого Шипулин занимался все консерваторские годы.

А. А. Егоров получил образование в Капелле, окончив ее в 1907 году, а затем продолжил обучение в Петербургской консерватории. Ученик А. К. Лядова по Петербургской консерватории, А. А. Егоров был организатором и руководителем дирижерско-хорового факультета Ленинградской консерватории. Автор многочисленных произведений для хора (многие премьеры которых были осуществлены Ленинградской капеллой под управлением М. Г. Климова), автор ряда ценнейших трудов по хороведению, А. А. Егоров считал хоровое искусство главным делом своей жизни. Вся его творческая, научная и педагогическая деятельность была направлена на воспитание специалистов хорового дела, сконцентрирована на развитии теоретических и практических вопросов хорового исполнительства. А. А. Егоров был руководителем хорового класса и работу с хором любил и высоко ценил, вел курсы специального дирижирования и хоровой аранжировки, уделяя последней особое внимание. Не случайно ученики его впоследствии стали мастерами хоровых обработок и В. Г. Шипулин один из них. Владимир Германович тонко чувствовал и любил народную песню. Более 20-ти его обработок и переложений для детского и смешанного хоров было издано в Музгизе и Учпедгизе. На кафедре хорового дирижирования Ленинградской консерватории им написан учебник по хоровой аранжировке для заочных отделений консерватории, он преподавал дирижирование и хоровую аранжировку на Всероссийских курсах повышения квалификации педагогов хоровых дисциплин музыкальных училищ при ЛОЛГК. С особой любовью и теплотой рассказывал мой учитель о различных встречах с А. А. Егоровым, именно встречах, а не занятиях, так как профессор умел создавать неповторимую творческую атмосферу во всех делах. Это творческое, дружеское умение не навязывать, но подталкивать, подводить к решению самых сложных задач, стоящих перед молодыми музыкантами, была близка Владимиру Германовичу. В своей педагогической деятельности он также был непререкаемым авторитетом для учеников, но, вместе с тем, открыт и дружелюбен – не было и тени высокомерия, разговора «свысока». Когда Владимир Германович предложил взять в программу моего государственного экзамена поэму А. А. Егорова «Россия» для сопрано, чтеца, хора и оркестра на сл. А. Прокофьева, честно говоря, я не до конца по-

няла смысл этого предложения. Ведь к тому времени, в конце 60-х – начале 70-х годов XX века, начался бурный рост хорового творчества, появилось много новой интересной музыки, пришедшей в мир, благодаря завоеваниям «шестидесятников». Зачем возвращаться в прошлое? Тогда многие скептически отнеслись к достоинствам музыки, текстов, удивляясь такому выбору. Но Владимир Германович, несмотря на отсутствие у меня восторга, был тверд в своем решении. Сегодня я понимаю значение этого поступка и горжусь таким выбором. Сожалею, что музыка поэмы прозвучала не целиком, но имя А. А. Егорова было оживлено в г. Ростове-на-Дону звучанием его музыки, голосами общевузовского хора, в год 85-летия со дня рождения друга и учителя Владимира Германовича, о чем тогда никто не догадывался.

Разнообразна и интенсивна исполнительская, научно-методическая, музыкально-общественная, педагогическая деятельность В. Г. Шипулина. Уже на студенческой скамье он проявил себе тонким музыкантом, умеющим чувствовать и понимать музыку, организовать коллектив. Исполнительская деятельность Владимира Германовича началась в 1948 года. С этого времени, вплоть до ликвидации хоровых отделов музыкальных школ-десятилеток, он руководил хором мальчиков специальной музыкальной школы при ЛОЛГК. На 2-ом фестивале молодежи Ленинграда хор мальчиков был удостоен звания лауреата. Записи хора находятся в фондах Ленинградского и Всесоюзного радио. В 1951–1953 годах работал главным хормейстером Оперной студии ЛОЛГК. В 1953–1954 годах руководил хором молодых рабочих Ленинграда при консерватории (коллектив организован в 1949 году профессором А. А. Егоровым). С 1959 по 1967 годы работал с мужским самодеятельным хором Ленинградского Высшего Морского инженерного училища им. адмирала Макарова. Хор завоевал звание лауреата смотра художественной самодеятельности профсоюзов в 1963 году и лауреата 4 и 5-го (1962, 1965) фестивалей молодежи Ленинграда. В 1960–1961 годах руководил хором дирижерско-хорового факультета консерватории. Среди подготовленных программ: «Страсти по Матфею» Баха, хоры композиторов Прибалтики, хоровая поэма «Подвиг» Чистякова. С 1967 по 1970 год руководил хором Ростовского государственного музыкально-педагогического института, состоящим из студентов дирижерско-хорового, вокального, фортепианного и теоретико-композиторского факультетов, с которым подготовил программы, состоящие из музыки композиторов эпохи Возрождения, концерты, в которых звучала музыка современных композиторов: «Патетическая оратория» Г. Свиридова, хоровые циклы В. Салманова, музыка композиторов Дона. В это сложное время на многочисленных концертах, которые хор давал в Ростове и области, звучит великая музыка «Высокой мессы» Баха, «Магнификат» Вивальди и русская хоровая классика. В 1968 году Владимир Германович выступает в качестве дирижера с оркестром Ростовской филармонии. Были исполнены Симфония [1] 7 С. Прокофьева и Концерт для скрипки с оркестром И. Брамса. В 1974 году, исполнением кантаты С. Рахманинова «Весна» в день свого 50-летия, он завершил свою концертную деятельность.

Исполнительская манера Владимира Германовича была продолжением его личности – высоко духовной, доброжелательной, стремящейся помочь слушателю открыть глубины тайн искусства Музыки. Лаконичный точный жест, всегда очень экономный и подчиненный раскрытию художественных образов, сосредоточенность. Умение вызвать у коллектива горячий отклик, единение сердец поющих, под взглядом спокойным и, вместе с тем, настойчивым и волевым из-под стекол очков. Вообще, в его манере общения с хором, было нечто неуловимо-колдовское, мягкое, ненавязчивое, однако, мобилизующее всех участников бесконечно, предельно, раскрывавших возможности, о которых они еще совсем недавно не подозревали. Настрой хора на какой-то праздничный, я бы сказала, своеобразный ритуальный лад начинался с особых тонов звучания рояля, которым Владимир Германович владел замечательно. Священное действие начиналось с любовью и особой тонкостью понимания возможностей человеческого голоса, умением создать благоприятную обстановку для качественного и мастерского воспитания будущих музыкантов.

Запомнились его импровизации на рояле: сколько фантазии, творческой энергии, своеобразия в, казалось бы, знакомом, песенном материале. Одной из таких любимых тем у Владимира Германовича была песня «Эй, ухнем». Первое проведение в ми-бемоль миноре, обязательно, а затем начиналось творчество. Ему удавалось создавать звучания, точно передающие многоголосие хора и бурное, и затаенное, необыкновенно красочное. К сожалению, передать словами чудо этих вдохновенных минут

невозможно, а свидетелей сиюминутных, на твоих глазах рождающихся шедевров, все меньше и меньше.

Я думаю, что его особый педагогический дар был также творческим и импровизационным. Вот только импровизация эта была высшим проявлением его глубоких знаний, основанных на ясных представлениях о музыке (литературе, истории etc.) различных стилей и направлений, весьма значительное количество которой он помнил наизусть, и которую высокохудожественно исполнял на рояле. Поражала и широта охвата – симфоническая, камерная, инструментальная, вокальная и, конечно же, хоровая музыка со всеми жанрами, формами, видами. Он не придавал большого значения мануальной технике дирижирования, с точки зрения внешних эффектов, а требовал тщательнейшей работы над текстом, которая давала возможность найти свое собственное, несмотря на неопытность, прочтение музыки. Он не поощрял только одного, даже иногда казавшегося интересным, варианта. Когда все уже складывалось, наступал момент поисков нового: «Послушай, а ведь здесь есть и совсем другое». Крайне редко дирижировал сам, чаще всего садился к роялю и показывал так, что слышал совсем иную музыку. Техника дирижирования для Владимира Германовича была совокупностью прежде всего точного прочтения текста, идей, глубокого смысла, выраженных определенными музыкальными средствами, и жеста, который мог передать все это исполнителю, то есть хору. При этом движения должны были оставаться естественными, осмысленными и выражать именно твои, а не заимствованные, пусть даже у обожаемого учителя, чувства и мысли. Он лелеял личность в каждом из нас, поэтому, очевидно, все его ученики такие разные. Раскрыть молодых музыкантов, направить их волю и энергию на постижение музыки, с которой они соприкасались, поднять их до сотворчества с композитором – вот его педагогическая цель. У него был удивительный дар чувствовать потенциальные возможности начинающих музыкантов. Он смело доверял, и это доверие рождало огромное желание становиться лучше, двигаться вперед, а главное не подвести учителя, что требовало постоянного напряжения, заставляло творчески развиваться. Короткий разговор состоялся у нас перед началом моей самостоятельной работы на кафедре: «Ищи в своих студентах лучшее, что в них есть, и развивай, тяни именно эту ниточку, второе – никогда не говори о том, что знаешь лишь в общих чертах и третье – если ты сомневаешься в оценке, смело прибавляй в сторону студента, а все остальное ты знаешь». Многое из общения уже кануло в Лету, но эти заповеди я храню в своем сердце и следую им в педагогической практике.

Более сорока фамилий в списке выпускников класса Владимира Германовича. Среди них интересные яркие творческие личности, исполнители и педагоги. Особое место в этом ряду занимает Марис Янсонс – народный артист РСФСР (1986), Кавалер Звезды Королевского норвежского ордена «За заслуги» (1995, высшая награда для иностранцев в Норвегии), лауреат премии Года Андерса, почетный член Королевской Академии музыки в Лондоне (1999), почетный член Общества друзей музыки в Вене (2001). М. Янсонс – ученик Владимира Германовича еще по школе-десятилетке, а затем годы студенчества в его классе, на дирижерско-хоровом факультете Ленинградской консерватории. Симфоническое образование М. Янсонс получил в классе профессора Н. С. Рабиновича. М. Янсонс – уникальная для российской культуры личность, пример блестящего продвижения отечественного дирижера на Западе в «одиночку» без своего коллектива из России, один из самых востребованных дирижеров в мире. С 1979–2000 годы – художественный руководитель и главный дирижер Филармонического оркестра Осло, с 1997–2004 – художественный руководитель и главный дирижер Питтсбургского симфонического оркестра, с 2003 – симфонического оркестра Баварского радио, с 2004 – главный дирижер Королевского оркестра «Концертгебау».

Велика заслуга В. Г. Шипулина как первого ректора РГК им. С. В. Рахманинова (1967–1973), являющегося сегодня одним из лучших музыкальных вузов России и основателя кафедры хорового дирижирования (заведовал кафедрой до 1979 года). Со времени открытия в Ростове-на-Дону вуза и организации кафедры хорового дирижирования, хор консерватории, его профессионализм и художественный уровень определяют состояние хорового исполнительства в Ростовской области. Одновременно с руководством хоровой кафедрой и вузом, В. Г. Шипулин с 1968 года – член Президиума правления хорового общества, а с 1972 по 1979 год возглавлял Ростовское областное отделение хорового общества, объединив, таким образом, усилия по подготовке профессиональных кадров хормей-

стеров и развитие всей структуры хорового исполнительства области. Началась активная деятельность хорового общества: фестивали, конкурсы, праздники песни, курсы учителей пения и многое другое. Большой опыт работы в этом направлении у Владимира Германовича уже был. В 1957 году он работал в жюри Всесоюзного и Всемирного фестивалей молодежи, принимал деятельное участие в организации хорового общества Ленинграда, с 1959 года и до конца жизни – член правления Всероссийского хорового общества и т. д. И, естественно, педагоги кафедры принимали самое непосредственное участие во всей деятельности хорового общества. Возглавляя кафедру, В. Г. Шипулин создал коллектив единомышленников и заложил основные принципы ее работы, которые являются определяющими по сей день: духовность и профессионализм, открытость и требовательность, искренняя заинтересованность в успехах и достижениях своих товарищей, тактичность и подлинная демократичность во взаимоотношениях со студентами, преданность своему делу, постоянный поиск, совершенствование и неуспокоенность в творчестве.

В 1979–1982 годах кафедрой руководил «прямой наследник» В. Г. Шипулина его ученик по Ленинградской школе 10-летке и консерватории, талантливый музыкант и хормейстер Вадим Петрович Афанасьев. С 1969 года, сразу же после окончания консерватории, Афанасьев работал на кафедре в качестве руководителя хора факультета и, вплоть до своего отъезда из Ростова и возвращения в родной Питер в 1982 году, являлся ведущим педагогом кафедры. Замечательная творческая атмосфера, особое воодушевление царили в эти годы в хоровом классе. Незабываемы созданные им образы «Пушкинского венка» Г. Свиридова, вдохновенно и необычайно артистично исполнение многих сочинений Танеева, Рахманинова, Архангельского etc. Высокий эмоциональный накал, завораживал слушателей многочисленных концертов хора факультета.

В настоящем профессорско-преподавательском составе кафедре большинство составляют те, кого пригласил в те далекие годы сам В. Г. Шипулин, тогда только начинающих свой профессиональный путь и делающих первые шаги в преподавательской деятельности. Сегодня это хоровая элита нашего края, крупные и значительные фигуры хорового искусства России. Даже очень короткая информация о них дает представление о мудрости и дальновидности основателя нашей кафедры, заложившего фундамент сегодняшних успехов кафедры и, в целом, хорового исполнительства региона.

С 1982 года кафедрой хорового дирижирования заведует заслуженный деятель искусств России, лауреат международного конкурса, профессор Юрий Иванович Васильев (выпускник Ленинградской консерватории, класс профессора А. В. Михайлова). С его именем связано развитие камерного хорового исполнительства на Дону. Не случаен тот факт, что Ростовский камерный хор возник в 1970 году в живой и творческой атмосфере только что открытого музыкального вуза, полной настоящего профессионального энтузиазма. Уже в 1978 году Ростовский камерный хор получает Республиканское признание, а 1981 году завоевывает звание лауреата на Международном конкурсе камерных хоров им. Ч. А. Сегицци (Италия), став одним из ведущих хоровых коллективов страны.

Продолжает свою концертную деятельность хор факультета, которым руководит профессор Ю. И. Васильев. В репертуаре хора хоровая музыка без сопровождения, крупные вокально-симфонические произведения: «Магнификат» и Месса си-минор Баха, «Немецкий реквием» Брамса, «Стикс» Канчели, «Илия» Мендельсона, «Реквием» Моцарта, «Александр Невский» Прокофьева, «Колокола» Рахманинова, «Иоанн Дамаскин» Танеева, «Лицейские песни» Ходоша, «Реквием» Шнитке.

Отделение руководителей народного хора, которое было открыто стараниями В. Г. Шипулина в начале 70-х годов XX столетия, вторым после Гнесинского музыкально-педагогического института (до этого времени в музыкальных вузах страны такой специализации не было), возглавляет народный артист России, лауреат Государственной премии им. М. Глинки, профессор Анатолий Николаевич Квасов. С 1970 года А. Н. Квасов руководит Государственным, Ордена Дружбы народов Ансамблем песни и пляски Донских казаков. Искусство ансамбля известно зрителям наше страны, а также стран Европы, Азии, Америки, Африки.

Среди педагогов кафедры трое являются учениками В. Г. Шипулина по Ростовской консерватории: выпуск 1971 года – заслуженный деятель искусств России, профессор, главный хормейстер Ростовского Музыкального театра Елена Мухарбековна Клиничева; выпуск 1972 года – автор эти строк; выпуск 1976 года – народный артист России, почетный магистр хоровой музыки Германии, профессор

Виктор Иванович Гончаров, создатель и руководитель девятикратного победителя престижных международных фестивалей и конкурсов синтез-хора «Певчие Тихого Дона», художественный руководитель Ансамбля песни и пляски Северо-Кавказского военного округа. Список, получивших приглашение на кафедру от В. Г. Шипулина, замыкает заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, доцент Галина Васильевна Хорошайло, руководитель Камерного хора факультета.

Однако, значение деятельности В. Г. Шипулина ни в коей мере не ограничивается частными успехами педагогов кафедры. Главное его достижение – успех последующих поколений хормейстеров, продолжающих традиции ростовской хоровой исполнительской школы, основателем которой он является, это создание и работа уникальных хоровых коллективов, действующих, ищущих свои пути и вместе с тем, несущих черты определенной хоровой культуры, хоровой школы.

Среди наиболее ярких ее представителей и последователей назову талантливого хормейстера Валерия Алексеевича Русанова (выпускник РГК им. С. В. Рахманинова, класс В. П. Афанасьева). В 1990 году он создал муниципальный камерный хор «Лик» г. Таганрога. Свою недолгую жизнь (1957–1996) он посвятил восстановлению и продолжению лучших традиций русского хорового пения. В настоящее время коллектив успешно возглавляет Алексей Логинов (выпускник РГК им. С. В. Рахманинова, класс профессора В. И. Гончарова).

Интересно разворачивается деятельность смешанного хора Таганрогского педагогического института. Создатель и руководитель – кандидат педагогических наук, доцент Маргарита Владимировна Кревсун (выпускница РГК им. С. В. Рахманинова, класс профессора В. И. Гончарова). Мужской хор института под ее руководством уже стал лауреатом международного фестиваля в Польше.

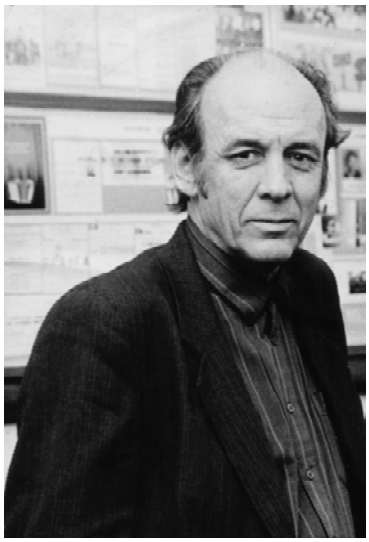
Высокие достижения в сфере детского хорового исполнительства связаны с лауреатом всероссийских фестивалей и международного конкурса, камерным хором «Соловушко». Организатор и бессменный руководитель – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества Евгения Викторовна Седых (выпускница РГК им. С. В. Рахманинова, класс профессора Э. Я. Ходош).

Спустя 25 лет со дня смерти В. Г. Шипулина в строю хорового искусства не только ученики, но и его творческие внуки. Он любил молодежь, радовался каждому успеху, задумывался об их будущем. В 1974 году в одном из интервью, данном по случаю 50-летия со дня рождения есть слова, определяющие особый смысл жизни Владимира Германовича Шипулина: «Сейчас я живу в своих учениках, меня больше волнует, что сделают они в искусстве». Сказанные уже более 30-ти лет назад они, дополнены сегодня новым содержанием. Эстафета поколений продолжается, и, я надеюсь, у нее не будет финиша.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кудрявцева Е.* Михаил Георгиевич Климов // Деятели хорового искусства Санкт-Петербургской консерватории. СПб., 1993.
2. *Шереметьева Н.* М. Г. Климов – дирижер Ленинградской академической капеллы. Л., 1983.

28 октября 2004 года на 71-м году жизни скончался заслуженный деятель искусств Адыгеи, профессор кафедры народных инструментов Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова Алексей Владимирович Сахаров



Алексей Владимирович Сахаров родился 2 апреля 1934 года. Свою трудовую деятельность после окончания вуза он начал в качестве солиста Львовской филармонии. С 1960 года в течение 43 лет занимался педагогической работой в Львовской, Новосибирской, Ростовской консерваториях, в последней он проработал 37 лет.

Около 25 лет Алексей Владимирович занимал должность декана исполнительских факультетов, успешно совмещая педагогическую, музыкально-общественную и административную деятельность. А. В. Сахаров в разные годы был заведующим кафедрой народных инструментов, председателем профкома института, ответственным секретарем приемной комиссии, деканом, проректором по учебной работе.

Был награжден значком «За отличную работу», отмечен знаком «Отличник Министерства культуры СССР», почетными грамотами Министерства культуры, медалью «Ветеран труда». За двадцатилетнюю деятельность в качестве бессменного куратора отделения народных инструментов в музыкальном училище республики Адыгея удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств Адыгеи».

Л. Варавина

О МОЕМ УЧИТЕЛЕ

2 апреля 2004 года с коллегами и друзьями Алексей Владимирович Сахаров отметил свой юбилей – 70-летие. В связи со столь значительной датой были написаны строки, обращенные к нашему Учителю. Увы, ему уже не суждено их прочесть. Эти, оказавшиеся последними, слова, в какой-то мере не соответствуют принятым канонам юбилейных статей. Но они адресованы лично Алексею Владимировичу и потому помогут приоткрыть нам его мировосприятие, приблизиться к нему.

Алексей Владимирович! В этом году Вам исполнилось 70 лет. Возраст, который воспринимается лишь теми, кто Вас знает «умом, а не сердцем». Для нас же, первых абитуриентов РГМПИ, впервые встретившихся с Вами летом 1967 года, Вы по-прежнему молоды.

Прошло 37 лет. Эти годы не просо прожиты. С радостью, щедростью, всегда удивительным чувством внутренней органичности, естественности они были отданы Вами Ростовской консерватории. Даже не отданы, нет. Совершенно очевидно всем, кто общается с Вами, что работа всегда была для Вас не «трудной службой», а счастливым сотрудническом со студентами и коллегами.

Становление, развитие, вся история консерватории – это творческая «плодоносящая» зрелость преподавателей с большой буквы, таких, как Вы. Мы сегодня с заслуженной гордостью говорим о своем Вузе, благодаря и Вам, Алексей Владимирович. Вы воспитали более 60 учеников – выпускников своего класса. Но я знаю, что своим Учителем Вас считают все, кто с Вами общался, и таких сотни.

Работая, а вернее органично сосуществуя в процессе становления и воспитания музыкантов, Вы, как преподаватель и бессменный декан, «умудрились» никогда, ни при каких обстоятельствах не повысить голос, не гневаться. Потому, что Вы действительно «Мудрый». Атмосфера общения, органично создающаяся вокруг Вас, независимо от уровня собеседников, всегда интеллектуальна, пронизана юмором, умной доброжелательностью, неоднозначностью суждений.

Много и мастерски общаясь, Вы, тем не менее, никогда не были многословны. Многословие вообще Вам не присуще, потому что Вы высоко цените

Слово. Значительность всего, что Вы говорите, поражает глубиной, естественностью, высокой духовностью, наполнено любовью.

Говоря о Вас, будучи Вашей ученицей – не смею быть многословной. Мы искренне желаем Вам здоровья. Вы нам нужны. Общение с Вами всем нам необходимо. Вы нас «приручили», а значит, несете за нас ответственность. Мы надеемся, что еще долгие годы Ваша отеческая мудрость, профессиональная взыскательность, бескомпромиссная честность будут той питательной средой, которая воспитывает стремление к самосовершенствованию, профессиональному служению…

Боль утраты, невосполнимой потери «эпохи Сахарова» пронзила всех, кто его знал. Чувство скорби переполняет наши сердца. В такие минуты трудно найти адекватные слова, так как остро ощущается их несовершенство… Однако искренняя любовь находит искренние и емкие слова – их написала старшая дочь Алексея Владимировича Людмила Ворман: «Папа был безграничным оптимистом и мечтателем, прекрасным другом и учителем для многих. Это Божье благословение встретить такого человека в жизни, и вы все были благословением для него».

Заканчивая свой жизненный путь, человек продолжает жить в сердцах тех, кто его знал и любил. Жизнь Алексея Владимировича Сахарова переплелась с судьбами многих людей, окружавших его. Вспоминая и анализируя прожитые вместе годы, мы видим становление истории нашего вуза, формирование наших жизненных и профессиональных позиций.

1967 год. В Ростове-на-Дону открывается музыкально-педагогический институт. Многие педагоги приехали из Новосибирской консерватории. Среди них – уже сложившийся зрелый музыкант Алексей Владимирович Сахаров. Ему выпала честь стать основателем кафедры народных инструментов. В те далекие шестидесятые его высокий профессионализм в жанре народного исполнительства был скорее исключением, чем нормой. «Народникам» РГМПИ судьбой было предназначено полноправно войти в мир академической музыки благодаря профессиональной эрудиции Сахарова.

За прошедшие 37 лет кафедра стала одной из ведущих в России во многом благодаря фундаменту, заложенному А. В. Сахаровым, его бескомпромиссной и самоотверженной педагогической деятельности, многолетнему сотрудничеству со своими учениками.

Оглядываясь на прожитые годы, понимаешь, что каждый музыкант, будь то студент или коллега, всегда ощущал весомость и значимость его отношения к Музыке. Искренность служения Музыке, высокая взыскательность, прежде всего к самому себе, определяли особую «Сахаровскую» вдохновенность общения. Он любил и ценил общение. В общении была его жизнь. Высота Слова, высота Звука, высота Чувства, высота Мысли – вот тот мир, в котором жил Алексей Владимирович. Он никогда не «опускался» до уровня ученика, даже не «наклонялся», «глаз не опускал», а всегда оставался «на высоте», при этом не боясь огромной дистанции, – и этим давал всем шанс двигаться и восходить. Эта удивительная методика всегда давала результаты, так как во главе угла был «путь» и труд преодоления этого пути, освещающийся радостью самосовершенствования, самооткрытия…

Общение с Алексеем Владимировичем останется в памяти каждого, кто когда-либо с ним встречался. Ему было присуще врожденное чувство юмора. Чувство юмора глубокого, умного, проницательного человека, никогда не опускавшегося до так называемого «бытовизма». Его любили все. К нему тянулись все. Всегда. Везде.

На протяжении более 20 лет – любимый декан, легко, с искрометной шуткой или каламбуром, разрешающий все конфликты. Все «провинившиеся» уходили от него с осознанием чувства вины и, как это ни парадоксально, с утвердившимся чувством собственного достоинства (при этом смеясь, как правило, над самим собой).

Удивительно цельным человеком был Алексей Владимирович, он в любой обстановке, в неоднозначных ситуациях вел себя всегда естественно и органично. Его самодостаточность, обусловленная внутренней уверенностью, душевной комфортностью, духовной зрелостью, притягивала всех. На протяжении многих лет – непревзойденный автор и участник педагогических капустников, студенческих вечеров.

За почти 50-летнюю педагогическую деятельность Сахаров воспитал десятки учеников. Многие из них имеют ученые и почетные звания, являются ответственными должностными лицами, но это все не так уж и важно, потому как преходяще. Непреходящими в сердцах и душах его учеников останутся его преданность своей профессии, педагогическая мудрость, искренняя любовь к музыке, естественное желание учить и научить каждого, кому посчастливилось встретить на пути своего единственного Учителя – Алексея Владимировича Сахарова.

Л. Бурякова

ПАМЯТЬ СЕРДЦА

Самого главного глазами не увидишь
Антуан де Сент-Экзюпери, «Маленький принц»

Мудрый и в чем-то наивный, простой и недосягаемый, глубокий и, казалось, легко идущий по жизни, предельно честный – все это об Алексее Владимировиче Сахарове, нашем любимом и незабываемом педагоге.

Перечисленные качества сочетались в нем удивительно гармонично. Возможно, благодаря такой многогранности ему удавалось сохранять то самое чувство меры, которое отличает человека, наделенного талантом жить, ценить особый вкус жизненного момента, в обыденном видеть значительное.

Говорить о Сахарове-педагоге невозможно вне связи с Сахаровым-человеком.

Вспоминается 1967 год, наш первый курс только что открывшегося РГМПИ. Все самые яркие впечатления, перевернувшие прежние представления о жизни, связаны, в первую очередь, с ним, нашим педагогом по специальности, единственным на тот момент преподавателем по классу баяна. Новым для меня было то, что Алексей Владимирович общался с нами доверительно, ломая, тем самым, сложившийся в музыкальном училище стереотип взаимоотношений «педагог – студент». Многие напряженные моменты он умел разрешать легко, чаще всего со знаменитым «сахаровским» чувством юмора, присущим ему одному – не унижая, не обижая, но задевая «за живое». Искрометный юмор был, казалось, подтверждением его искренности. Больше всего поражали его реплики, сочинявшиеся «на лету», выражавшие неповторимость момента. Слушая игру одного фальшивившего студента-скрипача, Сахаров воскликнул: «Я всегда знал, что скрипка нетемперированный инструмент… но не до такой же степени!» Очень жаль, что несметное число его метких, точных характеристик, аналогий, шуток как-то стерлось в памяти со временем. В ту пору казалось: это с нами навсегда.

Его манеры, весь облик были безупречны. Высокий, статный, молодой (всего 33!), интеллигентный, с неторопливыми движениями, продуманной речью. Но порой взгляд его был красноречивее слов. А какой наградой было получить его одобрение! Оно было редким и приобретало тем самым особую цену.

Надо отдать должное, он с большим терпением приобщал нас к методическим трудам Г. Нейгауза, Г. Когана, Л. Баренбойма и др. Особенно любил монографию А. Швейцера, посвященную И. С. Баху. Не случайно два первых выпускных реферата были посвящены проблеме интерпретации произведений Баха на баяне.

Пожалуй, у Сахарова не было склонности к излишнему теоретизированию. И хотя в основе интерпретации было осмысление конструкции, формы произведения, последовательность работы вытекала и из требований момента, и из логики заранее спланированных заданий, постепенно приводящих к желаемому результату. Точный, почти математический расчет и в работе над деталями, и над целостностью формы сочетался с тонкой образностью, гибкостью мышления. «Плотная заполняемость» каждого «сантиметра» нотного текста определенными соображениями, жизненными ассоциациями, находимыми во время занятий, помогала преодолевать сценическое волнение. «Волноваться тебе некогда, – повторял Сахаров, – тебе же о многом надо подумать».

Занимались мы увлеченно, уроки длились по два часа, а зачастую и более. Неожиданная шутка, «на лету» им сочиненная, забавный комментарий, удачно найденное сравнение делали длительное занятие неутомительным, время пробегало незаметно. Мы неоднократно слушали с ним записи выдающихся музыкантов, но однажды он предложил мне прослушать в записи сказку А. Экзюпери «Маленький принц». Было видно, что он пропускает через себя смысл каждого слова. Почему для меня так важна была его реакция? Я уже тогда чувствовала, что у Алексея Владимировича нет ничего наносного, картинного, неискреннего. Совместное слушание много значило для меня, много давало: открывало некие не замеченные ранее грани образа, сюжета. Я училась слушать, слышать, читать, думать…

При всей демократичности общения с нами, первыми в РГМПИ студентами, Алексей Владимирович был очень требовательным. Иногда его принципиальность, как нам казалось, превышала всякие

пределы. Например, помню технический зачет, на котором обязательным было исполнение «Вечного движения» Паганини. Я сыграла пьесу чисто, лишь зацепив одну ноту. Сахаров был непреклонен: «Не годится. Придется переиграть», – звучало как приговор. Требовательность Алексея Владимировича была «замешана», как видится сейчас, сквозь годы, на чувстве отрицания всяческой неправды и в жизни, и в музыке. Преподавал он так же, как жил. Исполнение музыки, считал Сахаров, отражает особенности характера, свойства души исполнителя. Он любил повторять, что в музыке нельзя слукавить, каждый «играет» самого себя. Невозможно притвориться, сыграть, например, благороднее, чем позволяет тебе твое «нутро».

Одним из ярких, запомнившихся на всю жизнь моментов стало выступление его первых выпускников на государственном экзамене в 1972 году. Вспоминаю подготовку к нему, особенно работу над Гольдберг-вариациями Баха, трудную и чрезвычайно интересную. Алексей Владимирович восхищался трактовкой Г. Гульда, его чувством меры, тонким *rubato*, естественностью и неподдельной искренностью исполнения. Но, вместе с тем, он предостерегал от попыток копирования: «слепое» подражание гению – это «суррогат», оно может выглядеть, по меньшей мере, неестественным, если не сказать – смешным. Надо искать то самое чувство меры, когда ничего не делается «слишком», потому что ты – другой. Председатель, профессор Московской консерватории Н. П. Емельянова, сказала, что ученики Сахарова играли очень грамотно и одухотворенно (в протоколе госэкзамена ею особо была отмечена высококачественная работа А. В. Сахарова). Алексей Владимирович был доволен, а уж как мы были счастливы – трудно передать.

Школа Сахарова тех лет (конец 60-х – начало 70-х гг.) была, несомненно, новым словом в баянном исполнительстве. Направленность репертуара, культура исполнения получали признание практически в любой аудитории не только Ростова, но и далеко за его пределами. Мы были влюблены в свой инструмент, верили в его неограниченные возможности, играли и переложения музыки Баха, Букстехуде, Скарлатти, Шуберта, Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Сен-Санса, Шопена, Брамса, Дворжака, Грига, Чайковского, Римского-Корсакова, Лядова, Щедрина, Шостаковича, Кабалевского, и оригинальные произведения Репникова, Чайкина, Подгорного, Бонакова, Яшкевича, Золотарева, Холминова, Лундквиста и др.

Невозможно забыть, что знания, приобретенные на специальности, закреплялись, дополнялись на занятиях по общему фортепиано у супруги Алексея Владимировича – Светланы Павловны (в те времена проводились конкурсы по общему фортепиано, были технические зачеты со сложными требованиями). Занятия проходили ярко, эмоционально, с ней мы играли в четыре руки концерты Моцарта и Баха.

Помимо учебы, Сахаровы принимали искреннее участие в нашей жизни, помогали, чем могли. Благодаря их теплу и заботе мы чувствовали себя защищенными. Это было для нас неоценимо, особенно в первые годы учебы. С их стороны я чувствовала эту заботу, постоянный интерес к себе на протяжении всех лет обучения в институте и после его окончания.

Педагогический опыт, стиль преподавания Сахарова, к сожалению, не был запечатлен. Очень хотелось бы, чтобы не только люди, знающие близко Алексея Владимировича, но и более широкий круг музыкантов познакомились с его мудрыми, меткими, ироничными наблюдениями в жизни и в искусстве, хранящимися, я верю, в памяти его многочисленных учеников, любивших его и любимых им. Воспоминания о А. В. Сахарове могли бы, хотя бы частично, воссоздать облик этого прекрасного человека.

Сейчас, спустя годы, я в полной мере осознаю мощное влияние личности Алексея Владимировича Сахарова на мое мироощущение, стиль общения, на всю жизнь. Я счастлива, что встретила такого человека. Невольно, в течение прошедших десятилетий, не всегда отдавая себе в этом отчет, я не раз сверяла свои важные жизненные решения с позиций мироощущения Алексея Владимировича. Что-то он одобрил бы, что-то не очень. Он был и по-прежнему остается для меня мерилом порядочности, искренности, преданности делу.

Приходится признать, к сожалению, что любые попытки воссоздать неповторимый облик Алексея Владимировича выглядят бледно и не могут в полной мере передать масштаб личности любимого педагога. Есть некая загадка Сахарова. Воистину, самого главного словами не опишешь – «*…**зорко одно лишь сердце***».

15 ноября 2004 года накануне 80-летнего юбилея скончался заслуженный деятель искусств России, хоровой дирижер, педагог, композитор, музыкант-фольклорист Сергей Алексеевич Чернобай

Сергей Алексеевич Чернобай родился 8 декабря 1924 года в с. Петровское (ныне г. Светлоград) Ставропольского края.

Окончил Ставропольское музыкальное училище по классу баяна и хорового дирижирования (1946–1950), затем музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (отделение академического хорового пения, 1950–1955). В 1955 году был приглашен на должность главного хормейстера Государственного Северного народного хора, сыграл важную роль в его реорганизации и в значительной мере способствовал профессиональному росту и международному признанию этого коллектива. Параллельно, с 1963 по 1959 годы Сергей Алексеевич руководил ансамблем народной песни и танца «Сиверко». Объездил с гастролями весь Советский Союз и многие страны мира.

Долгие годы сотрудничал с известнейшими фольклористами: Е. В. Гиппиусом, Л. Л. Христиансеном, А. В. Рудневой; хормейстером Н. К. Мешко (ныне народный артист СССР, художественный руководитель Северного хора) и др.

В 1969 году был удостоен звания заслуженный деятель искусств России – «За неоценимый вклад в хоровую сокровищницу нашей страны». Именно С. А. Чернобаю была поручена ответственная миссия: создание профессионального казачьего хора на Кубани, в котором он успешно проработал в качестве художественного руководителя с 1969 по 1974 годы.

В 1974 году по состоянию здоровья Чернобай перешел на педагогическую работу в Краснодарский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова. За 30 лет преподавания он добился открытия специализации «Руководитель народного хора» (1995), разработал учебные программы и на протяжении многих лет был единственным преподавателем по циклу дисциплин народного певческого искусства. Воспитал целую плеяду высоко профессиональных музыкантов-хормейстеров, ныне плодотворно работающих во всех творческих фольклорных коллективах и организациях Кубани.

С. А. Чернобай – автор более 80 сочинений для народного и академического хоров, симфонического и народного оркестров, музыки к драматическим спектаклям. Его по справедливости называют «патриархом народной песни».

Л. Красова

ЦЕНИТЬ В ИСКУССТВЕ ГЛАВНОЕ – КРАСОТУ, МАСТЕРСТВО, ИСКРЕННОСТЬ…

15 декабря в Большом зале Краснодарского музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова состоялся вечер, посвященный памяти замечательного человека, музыканта-фольклориста, хорового дирижера, педагога и композитора, заслуженного деятеля искусств России Сергея Алексеевича Чернобая.

Всю свою жизнь он посвятил народной песне: знал и любил ее, сотрудничал с известнейшими фольклористами России, много лет успешно и плодотворно руководил Северным народным хором и ансамблем «Сиверко» в Архангельске; принимал участие в становлении Кубанского казачьего хора и был его художественным руководителем (1969–1974), воспитывал талантливую молодежь, создавая яркие самобытные творческие коллективы в Москве, Поморье, на Кубани, его песни пели и поют в разных уголках нашей страны.

В Краснодарском музыкальном колледже С. А. Чернобай проработал 30 лет. Его уважали и ценили как профессионала высочайшего уровня, любили и почитали как чуткого, отзывчивого человека и яркую личность, готовились 8 декабря достойно отметить 80-летие со дня рождения своего старейшего педагога.

До этого события Сергей Алексеевич не дожил всего три недели…

Остались подготовленные концертные номера,

списки приглашенных, записи с пожеланиями и предложениями юбиляра, разработанный вместе с ним сценарий. Остались ученики – его последний, а потому по-особому дорогой студенческий ансамбль «Веснянка», ноты – изданные и готовящиеся к публикации, многочисленные хоровые аранжировки народных песен.

Трудно было смириться с мыслью, что Сергей Алексеевич всего этого уже не услышит. Но для того и дана людям память, чтобы помнили.

В тот вечер в концертном зале колледжа пели песни Чернобая и «Всенощную» Рахманинова, играл любимый им с детства баян. Пели девочки из ансамбля «Веснянка», еще до конца не понимая, что учителя уже нет, пел известный на Кубани бас Вадим Евдокимов, которому Чернобай посвятил не одну свою песню.

Звучала не только народная, но и классическая музыка: выступление ансамбля скрипачей (руководитель Михаил Токарев), академического хора дирижерско-хорового отделения колледжа (художественный руководитель и дирижер Юрий Обрезков), воспринималось так же естественно, как и песня «Кто вырос в России» Виктора Захарченко (хор экспериментальной «Казачьей школы», руководитель Наталья Безуглова) и русская протяжная «Степь да степь кругом», все потому, что Сергей Алексеевич был не «узким специалистом в области фольклора», а настоящим Музыкантом, ценившим в искусстве главное – красоту, мастерство, искренность.

Наверное, об этом подумали все сидящие в зале, особенно, когда исполнялась симфоническая поэма Чернобая «Русь Великая» в переложении для оркестра народных инструментов (дирижер Владимир Бигдан). А еще думалось о том, что он очень любил Россию, свою Родину и хотелось встать, поклониться в пояс этому великому труженику и удивительной скромности человеку, умевшему так слышать, так писать, так учить.

А потом открылись двери зала, и навстречу висящему в глубине сцены портрету Чернобая по центральному проходу к подиуму стал подниматься могучий Кубанский казачий хор.

Сергей Алексеевич, конечно же, собирался пригласить на свой юбилей этот прославленный коллектив, но не успел, а Кубанский хор сам пришел, пришел вместе со своим художественным руководителем – народным артистом России и Украины, композитором Виктором Захарченко.

Гремели казачьи песни в зале колледжа, и не хотелось верить, что нет на этой земле Сергея Алексеевича Чернобая, и очень хотелось думать, что он все-таки слышит необыкновенный концерт, звучащий в его честь…

17 января 2005 года на 76-м году жизни скончался народный артист России, профессор кафедры сольного пения Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова Борис Федотович Мазун

Борис Федотович Мазун родился 6 ноября 1929 года в с. Старая Маячка Херсонской области.

В 1954 году зачислен студентом в Музыкальное училище при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, которое окончил в 1958 г. В августе этого же года принят артистом в Новосибирскую филармонию, а в сентябре стал студентом Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки по классу вокала. В 1961 году досрочно окончил консерваторию со специализациями камерный певец и преподаватель сольного пения. Принимал участие в конкурсах вокалистов: 1960 г. – диплом за успешное участие во Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М. И. Глинки, 1964 г. – Почетный диплом I степени и звание лауреата на Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М. П. Мусоргского.

В 1969 году уволился из Новосибирской филармонии. С 1970 по 1986 гг. работал в Кемеровской филармонии. За время творческой работы совершил гастрольные поездки в Швейцарию и Исландию, Кипр, Францию, Японию, Австрию, Болгарию, Чехословакию.

В 1974 году ему присвоено звание заслуженный артист РСФСР, в 1980 – народный артист РСФСР.

С 1986 года, после ухода на пенсию (по творческому стажу), начал педагогическую деятельность в Ростовской консерватории – в качестве преподавателя, доцента (1987, ученое звание – 1990), профессора (1992, ученое звание – 1993) кафедры сольного пения.

Н. Антоненко

МУДРЫЙ НАСТАВНИК И ДРУГ…[1]

Шестого ноября 2004 года исполнилось 75 лет народному артисту России, профессору Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова Борису Федотовичу Мазуну.

Вот уже 18 лет Б. Ф. Мазун ведет на вокальном факультете консерватории классы сольного и камерного пения. Среди его учеников – лауреат всероссийского конкура им. М. И. Глинки Юрий Алексеев, обладатель диплома того же конкурса Юрий Мазун. А до этого была интересная творческая работа певца, посвятившего свою жизнь исполнению концертно-камерных произведений. И хотя строгого разделения на оперную и камерную профилизацию в годы учебы Бориса Федотовича в Новосибирской консерватории не было, именно тогда он решил, что будет камерным певцом.

В отечественном камерном исполнительстве не так уж много артистов, посвятивших себя камерному вокальному искусству, требующего, как известно, широкой музыкальной эрудиции, особой исполнительской и вокальной культуры. В одном из своих интервью выдающаяся камерная певица З. Долуханова сказала, что эрудиция концертно-камерному певцу необходима, чтобы опосредованно использовать ее в творческом исполнительской процессе. А еще камерный певец должен быть сам себе и режиссер, и дирижер, уметь, обходясь без оркестра, грима, декораций, освещения, партнеров (то есть, без всего того, что помогает оперному певцу) держать внимание, интерес публики в течение всего концерта. Кроме того, певец – особо чувствующий поэзию актер, обладающий огромным и разнообразным концертным репертуаром.

В 70-х годах, когда Ростовская консерватория отмечала юбилей основателя кафедры сольного пения, профессора А. П. Здановича, состоялся большой праздничный концерт. В нем участвовали ученики Александра Павловича, среди которых было немало выдающихся исполнителей – заслуженных и народных артистов. Мне, тогда еще студентке его класса, больше всего запомнился финал концерта

[1] Эта статья была написана к 75-летию Б. Ф. Мазуна. Спустя два месяца Борис Федотович скоропостижно скончался. Но стиль юбилейной статьи мы оставили без изменений. – *Прим. ред.*

– выступление Б. Мазуна. Песни М. Мусоргского и Г. Свиридова, прозвучавшие тогда, остались в памяти как яркие сцены, наполненные глубоким смыслом, тонким юмором. Психологически точные музыкальные образы, созданные Борисом Мазуном, выказали незаурядный артистический талант и способность к перевоплощению.

Можно сказать, что фигуры Г. Свиридова и М. Мусоргского стали знаковыми в творчестве Б. Ф. Мазуна. Он часто включал произведения этих композиторов в свои концертные программы, и в его интерпретации они непременно приобретали новые и интересные качества звучания.

Знаменательным было исполнение в разных городах – Ленинграде, Киеве, Грозном, Кишиневе – «Патетической оратории» Г. Свиридова, в которой Б. Ф. Мазун выступал в качестве солиста. Особенно запоминающимися были исполнения этого сочинения при огромном стечении народа на площади у памятника Ленину в г. Свердловске и на Ленинских фестивалях в городах Томске, Красноярске, Абакане, Шушенском. Б. Мазун пел ораторию и с разными капеллами – имени А. А. Юрлова, Ленинградской, Киевской, Молдавской (под управлением дирижера М. И. Павермана).

С творчеством же М. Мусоргского началось знакомство в годы учебы в Новосибирской консерватории в классах сольного пения профессора А. П. Здановича и камерного пения профессора Л. Я. Хинчин. Здесь, шлифуя вокально-технические навыки, Борис Федотович изучал огромное количество музыкальных произведений разных стилей и направлений.

Надо сказать, что в классе этих известных педагогов одним из непременных условий воспитания певцов было привитие со студенческой скамьи вкуса к редко исполняемому, серьезному, глубокому, содержательному репертуару, в том числе современному.

Еще студентом консерватории (кстати, певец закончил ее за три года экстерном, став первым выпускником вокального факультета), Б. Ф. Мазун принимает участие в I Всесоюзном конкурсе им. М. И. Глинки в Москве и получает звание дипломанта. Первый успех на конкурсе позволяет ему получить звание солиста I категории и главное – иметь право на сольные концерты.

1964 год стал звездным в творчестве Бориса Федотовича. На первом конкурсе вокалистов им. М. Мусоргского он становится лауреатом, обладателем I премии, с огромным успехом исполнив сцены из оперы «Борис Годунов», циклы и песни Мусоргского. Потом на Всесоюзном радио будут сделаны фондовые записи циклов «Раек» и «Песни и пляски смерти» с замечательным пианистом-ансамблистом Михаилом Богуславским. И… – гастроли, гастроли.

Счастливая судьба. Как она складывалась? Удивительно, но кажется, что Бориса Федотовича вела невидимая рука через жизнь, разные события в ней – к музыке. Что это? Судьба? Или Талант?

Родился в Херсонской области в музыкальной семье. Нет, профессионалов не было, но был отец, который играл на баяне. Мама, две сестры пели.

Война. Эвакуация в город Омск с авиационным заводом, где работала мама. Мальчишкой-пятиклассником там же работал и маленький Боря учеником слесаря. Время было такое. Учился в школе ФЗО. Распевал тогда высоким голосом, похожим на тенора, «Землянку». Затем призыв в армию и он, девятнадцатилетний, вместе с пленными немцами восстанавливает металлургический комбинат как разнорабочий. А потом – 4 года службы в армии. Там он получил азы музыкальной грамоты, которые ему преподнес молодой парень-тромбонист, студент музыкального училища, организовавший духовой оркестр. В этом оркестре Борис играл на баритоне.

А еще он пел в хоре, плясал в ансамбле. Слушал пение солистов, среди которых, между прочим, были выпускники Киевской консерватории, прекрасные голоса. Однажды напевал что-то из их репертуара, а проходящий мимо офицер остановился: «Да у тебя голос!» С этого и начались выступления в качестве солиста на концертах, где дуэт Одарки и Карася пользовался особым успехом. Звучала и украинская народная песня «Взяв бы я бандуру» – «визитная карточка» баса.

После демобилизации едет в Херсон, на родину. Там поступает в вечернюю музыкальную школу. За полгода занятий с педагогом Н. А. Кривовой он вокально окреп и поет партии Сусанина из «Жизни за царя» Глинки, Мельника из «Русалки» Даргомыжского. Выступает на сцене. Но судьба распорядилась так, что по дороге в Омск к маме Борис решил заехать к старшей сестре в Крюково под Москвой. Перед отъездом: «Дай, зайду в музыкальную школу». Так Борис Мазун встречается с Борисом Михайловичем Берковичем, который прослушивает его и забирает в музыкальное училище при Московской консерватории (знаменитое Мерзляковское). Здесь произошел случай, который помог

проявиться таким чертам характера молодого человека как твердость, принципиальность, порядочность. Дело в том, что некоторые педагоги отделения считали, что у Мазуна баритон, но Беркович думал иначе: у Мазуна – бас. Никакие неприятности, предстоящие в связи с этим, не заставили Бориса усомниться в педагоге. Он единственный из класса не бросает учителя, поет перед специально собранной комиссией и побеждает. Больше никогда и никто не посмеет сомневаться в профессионализме его учителя.

После окончания музыкального училища, вопреки обязательному распределению в хор, Б. Мазун получает свободный диплом, что дает ему право быть приглашенным на работу солистом-певцом.

Опять же невидимая рука ведет его в Министерство, где как раз в это время проходит заседание директоров филармоний Западной Сибири и Дальнего Востока. Он прослушивается и из нескольких предложений выбирает Новосибирск – один из самых культурных центров региона, там филармония и там его мечта – консерватория.

Теперь он – солист филармонии, а вступительные экзамены в консерваторию уже прошли. Но, прослушав его выступление, комиссия под председательством Н. Ф. Орлова – ректора консерватории, принимает нового студента.

После окончания начались годы работы (11 лет в Новосибирске, 16 – в Кемерово) и интенсивной концертной деятельности. Гастроли по всей стране, зарубежные поездки в составе делегаций артистов с культурной миссией от Комитета молодежных организаций: Швейцария, Исландия, Кипр, Франция, Япония, Австрия, Чехословакия. Репертуар – классический (арии из опер, романсы), русские народные песни. Однажды огромная молодежная аудитория в Японии запела вместе с русским басом на японском языке. Оказывается в Японии, где любят и знают русскую музыку, в программках концерта часто печатают тексты исполняемых произведений в переводе. Не обходилось и без казусов. С большим юмором Борис Федотович рассказывает, как ему пришлось срочно заменить заболевшего солиста Львовской оперы и вместо него поехать в Вену на гастроли. После выступления в газете появилась заметка о концерте, где были строки о том, что с особой теплотой и проникновенностью в музыкальный строй произведения, «Двойник» Шуберта исполнил… Моня Врабель (фамилия львовского артиста).

Яркая и интенсивная концертная деятельность музыканта в 70-х годах была отмечена званием заслуженного, а затем народного артиста России. 28 лет артистической деятельности сменились работой педагога. Но и на этом поприще, наряду с воспитанием молодых певцов-музыкантов, Б. Ф. Мазун выступал с сольными концертами. Вдумчивое проникновение в суть исполняемого произведения, тонкая фразировка, особое отношение к тексту, глубокое понимание поэтического слова, его интонирование, яркая образность, артистизм, сценическое обаяние – основные черты сценического стиля певца Бориса Мазуна.

Я спросила Бориса Федотовича, как он считает, что необходимо (помимо голоса, конечно), чтобы стать певцом. Он мне ответил: «С рождения должна быть особая восприимчивость. Всему не научишь. Должно быть понимание музыки, поэзии. Должно быть „нутро». Голос, пропущенный через нутро – вот то главное, что, по-моему, делает певца».

Как педагог Б. Ф. Мазун – тактичный, внимательный, неторопливый, немногословный. Он пытается угадать, что заложено природой в ученике и помогает этим качествам раскрыться. И тот, кто проявляет волю и стремится к самопознанию, находит в лице Бориса Федотовича мудрого наставника и друга.

Л. Саввина

М. А. ЭТИНГЕР: УЧЕНЫЙ И ПЕДАГОГ

Этингер Марк Аронович – заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки Астраханской консерватории с 1969 по 1998 гг. Родился 13 апреля 1922 года в г. Лодзь (Польша). В 1937 г. окончил музыкальную школу и был принят на среднюю ступень в Варшавскую консерваторию по классу фортепиано. В 1939 г. покинул Варшаву и вместе с беженцами из Польши поселился на территории Коми АССР. Работал в качестве концертмейстера Театра драмы и музыкальной комедии в Курске, Белгороде, Коврове, Туле. В Астрахани начал работать с 1947 г. сначала в Театре музкомедии, а после его ликвидации (с апреля 1948 г.) в музыкальном училище в качестве преподавателя музыкально-теоретических дисциплин.

С 1947 по 1962 гг. обучался заочно и окончил с отличием несколько учебных заведений: Астраханский педагогический институт им. Кирова по специальности «История», Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по специальности «Музыковедение» и аспирантуру там же. В 1965 г. защитил кандидатскую диссертацию «Гармония И. С. Баха», в 1982 – докторскую диссертацию по теме «Раннеклассическая гармония».

По инициативе М. А. Этингера в Астрахани в 1969 г. открылась консерватория, где он проработал в должности заведующего кафедрой теории истории музыки. В 1995 г. стал «Почетным гражданином Астрахани», член союза композиторов России с 1968 г. Опубликованы 34 работы, среди них монографии «Гармония И. С. Баха», «Раннесклассическая гармония». Под руководством М. А. Этингера окончило специальный класс 66 выпускников.

С 1999 по 2003 гг. жил в Германии (Геттингене), где написал последнюю книгу воспоминаний (на немецком языке). Умер 24 апреля 2003 г.

13 апреля 2004 года в Астраханской консерватории были проведены научная конференция и концерт, посвященные памяти заслуженного деятеля искусств России, доктора искусствоведения, профессора, почетного гражданина г. Астрахани, члена союза композиторов России, первого заведующего кафедрой теории и истории музыки Марка Ароновича Этингера. Именно этому человеку принадлежит заслуга открытия консерватории, празднующей в этом году 35-летний юбилей. В мероприятиях приняли участие педагоги, студенты, аспиранты консерватории, журналисты, а также бывшие ученики, работающие в разных учебных заведениях.

13 апреля – день рождения Марка Ароновича. Ученикам и тем, кто работал с ним, этот день запомнился как череда юбилейных дат: сначала 60-летие, затем 65, 70, 75 лет (80-летие профессор отметил уже в Германии). Это были замечательные дни, когда студенты, педагоги, коллеги из разных вузов, а также музыканты, работающие в филармонии, музыкальном и драматическом театрах, поздравляли юбиляра, читали стихи, делали музыкальные приношения, дарили цветы. Всегда было тепло, радостно и торжественно.

Сегодня этого человека нет с нами, и впервые консерватория отмечает юбилейную дату без него. Время неумолимо идет вперед, оставляя лучшие дни позади, превращая настоящее в прошлое, события сегодняшнего дня в исторические. Настало время вписать еще страницу в историю Астраханской консерватории, у истоков которой стояли выдающиеся личности. Одним из них и был Марк Аронович.

Научная конференция, сборник статей «М. А. Этингер: ученый и педагог» и концерт – дань памяти Учителю. Он любил музыку как радость жизни, воплощение красоты, был истинным рыцарем науки, всегда находился в непрестанном поиске истины, преданно и верно служил Музе.

Сфера научных интересов Марка Ароновича достаточно обширна. Проблемы гармонии – сквозная тема работ Этингера, нашедшая отражение во многих научных статьях, посвященных Палестрине и Орландо Лассо, Вагнеру и Римскому-Корсакову, Хиндемиту и Шостаковичу. Исследование гар-

монии И. С. Баха легло в основу кандидатской диссертации, на материале которой в 1968 году была опубликована книга. Другой солидный труд – «Раннеклассическая гармония», вышедший в 1979 году, послужил поводом для докторской диссертации. Не случайно Марк Аронович стал автором отзыва на книгу Лео Абрамовича Мазеля «Проблемы классической гармонии», опубликованного в солидном журнале «Советская музыка». Только ученый такого ранга как Этингер мог позволить себе публично высказаться о книге отечественного корифея музыкальной науки. Поражаешься удивительной прозорливости, глубине, обстоятельности размышлений Этингера над проблемами классической гармонии.

Другая область интересов ученого – музыкальная культура Астрахани. Будучи высокообразованным музыкантом, многие годы прожив в Астрахани, Марк Аронович общался с такими выдающимися музыкантами как Артур Каш, Мария Максакова, Гавриил и Глеб Цейхенштейны. До сих пор его книги «М. П. Максакова и Астраханский край», «Музыкальная культура Астрахани», статьи, помещенные в журналах «Советская музыка» и «Астрахань музыкальная», имеют огромное значение для краеведения. Ни один музыковед, обращаясь к данной теме, не может обойти вниманием удивляющие наблюдательностью и достоверностью факты, приведенные М. А. Этингером.

Любовь к родному краю послужила толчком для исследований в области еще одной науки – музыкальной фольклористики. Совместно с В. Самаренко, собиравшим тексты, Марк Аронович опубликовал сборник русских народных песен Астраханской области, заполнив белое пятно на карте «Музыка Поволжья». Многие исследователи, в том числе и Т. Попова, высоко оценили вклад Этингера в музыкальную фольклористику.

Не случайно все три темы были сфокусированы в работах студентов специального класса, который под его руководством окончило 66 выпускников. Широка историческая амплитуда проблем, затронутых в дипломных работах. Здесь гармония Букстехуде, Глюка, Генделя, Перселла, Куперена, Баха, Римского-Корсакова, Шумана, Шопена, Листа, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Шостаковича, Кабалевского, Буцко. Этот список можно продолжить. С полной уверенностью можно сказать, что одним из самых важных и любимых дел Марка Ароновича были занятия с учениками. Каждый из них выбрал свой путь, но всегда и везде в своем сердце они хранят светлое имя Учителя.

Неоценимый вклад Этингер внес в становление и развитие кафедры теории и истории музыки. С какой тщательностью он подбирал кадры, подходя к этому вопросу основательно: вел подробнейшую переписку с каждым претендентом на должность преподавателя музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин. Прекрасный организатор и наставник, он воспитывал молодых педагогов. Благодаря постоянным беседам о дальнейших перспективах учебы в аспирантуре, мы, педагоги, подстегиваемые его наставлениями и советами, выбирали темы будущих диссертаций. Так, в 70-е годы поступили в аспирантуру Ленинградского института театра, музыки и кинематографии М. Г. Хрущева, Л. П. Иванова, Л. В. Саввина, Б. А. Тарасов, А. В. Свиридова, О. И. Поповская, Е. П. Семенова; в аспирантуру ГМПИ им. Гнесиных – Л. П. Казанцева, Н. Н. Калиниченко и П. П. Сладков. Затем кафедра вошла в период зрелости: почти каждый год вывешивались поздравления с успешной защитой очередной кандидатской диссертации. Вместе с нами учился и Марк Аронович, работавший в то время над докторской диссертацией.

В 1999 году Марк Аронович уезжает в Германию, а в 2003 году уходит навсегда. Но кафедра сохранила традиции, заложенные Учителем. Мы гордимся воспитанниками школы М. А. Этингера, среди которых видный ученый, доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева, разработавшая новое направление в области музыкознания. Имя Людмилы Павловны известно далеко за пределами Астраханской консерватории. Она регулярно выезжает с лекциями по теории музыкального содержания в Курган, Волгоград, Краснодар, Уфу, совместно с В. Н. Холоповой читает лекционные курсы, является членом совета по защите кандидатских диссертаций в Казани. Ею опубликованы солидные монографии «Основы теории музыкального содержания», «Музыкальная интонация», «Анализ музыкального содержания», «Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни». Завершили докторские диссертации А. В. Свиридова, П. П. Сладков, Л. П. Иванова, М. Г. Хрущева.

Рефреном конференции стала «тема памяти», звучавшая в докладах учеников, коллег-музыкантов, работавших с ним долгое время и хорошо знавших принципы его педагогики. В выступле-

ниях Н. Н. Калиниченко, Л. В. Саввиной, К. В. Гузенко, С. П. Баевой, С. Е. Комякова, Ж. И. Гермашевой, А. В. Свиридовой, С. С. Севастьяновой, Е. С. Франгуловой были охарактеризованы жизненный путь и основные сферы научно-творческой деятельности Учителя. В докладах использовались видео- и аудиоматериалы из архивных записей старшего преподавателя кафедры, работающего в телерадиокомпании «Лотос», К. В. Гузенко.

Мемориальные выступления чередовались с научными докладами, посвященными проблемам музыкальной эстетики, теории, исполнительской интерпретации, а также вопросам педагогики. Особого внимания заслуживают сообщения Л. П. Казанцевой, О. И. Поповской, И. М. Некрасовой, Г. Н. Бескровной, А. Г. Бабаян, В. О. Петрова, О. В. Шепшелевой.

Конференция завершилась концертом, состоявшимся в Большом зале консерватории. В нем приняли участие камерный хор «Лик» (художественный руководитель – заслуженный артист РФ, профессор С. Е. Комяков), доценты кафедры специального фортепиано Л. Б. Леонтьева и С. А. Усольцев, ансамбль «Концертино» (художественный руководитель – и. о. профессора М. А. Бесценная), народная артистка Татарстана, заслуженная артистка РФ, и. о. профессора Е. А. Михайлова, заслуженная артистка РФ, профессор А. Ж. Курганова, старший преподаватель И. А. Барабанова, лауреат международного конкурса В. Р. Бабаханян, концертмейстер Н. Б. Фомичева. В концерте прозвучали произведения русских и зарубежных композиторов, чье творчество послужило материалом исследований М. А. Этингера: И. С. Баха, Пахельбеля, Вивальди, Бородина, Рахманинова.

Ростовская консерватория: история и современность

РОСТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ В ДОКУМЕНТАХ И МАТЕРИАЛАХ **(1967–1972)**

Из письма группы студентов Московской, Ленинградской, Киевской, Харьковской, Саратовской, Горьковской, Минской консерваторий Председателю Совета Министров СССР товарищу Хрущеву Никите Сергеевичу:

Мы, студенты разных консерваторий страны (Московской, Ленинградской, Киевской, Харьковской, Саратовской), патриоты любимого города Ростова, будучи на каникулах, пришли к решению обратиться к Вам, дорогой Никита Сергеевич, с просьбой поддержать наш энтузиазм в искусстве.

Основное стремление нашего обращения заключается в желании помочь Северному Кавказу поднять искусство на более высокую ступень, получить в этом поддержку от Вас, Партии и Правительства.

После ознакомления с литературно-музыкальными журналами, газетами, письмами у нас созрела мысль осветить положение дела перед Вами.

Ниже мы кратко излагаем то, что можем предложить вашему вниманию:

1. Журнал «Советская музыка», № 12 за 1957 год. Письмо в редакцию председателя Ростовского отделения Союза композиторов А. П. Артамонова «Ростовчане ждут помощи»:

«…Делегаты Ростова-на-Дону на Втором Всесоюзном съезде композиторов рассчитывали, что после выступления на съезде произойдут хотя бы скромные изменения, а положение не изменилось. Состояние музыкальной культуры в Ростове остается неприглядным. Надежды на Оргкомитет Союза композиторов РСФСР остались надеждами».

2. После приведенного выше письма А. П. Артамонова в Ростовской областной газете «Молот» появилась статья композитора Вано Мурадели, осветившая результаты смотра творческих сил композиторов Дона. В этой статье композитор счел нужным и своевременным поднять вопрос об открытии в Ростове консерватории. <…>

3. Журнал «Музыкальная жизнь», № 11 за 1958 год. Смотр, организованный президиумом Оргкомитета Союза композиторов РСФСР совместно с Министерствами культуры Кабардино-Балкарской, Северо-Осетинской, Чечено-Ингушской и Дагестанской республик показал рост музыкального творчества республик Северного Кавказа. <…> Назрел вопрос об открытии Северо-Кавказской консерватории.

4. Журнал «Музыкальная жизнь», № 16 за 1960 год. В статье «Ближе к жизни» говорится о

том, что «…на консерваторию возложена ответственность за подготовку специалистов, остро чувствующих эстетические вопросы современности, способных средствами искусства содействовать воспитанию масс в духе идей коммунизма».

Начальник отдела искусств Р. Тараев: «В ответ на Ваше письмо сообщаю, что открытие института искусств в г. Ростове-на-Дону предварительно согласовано с Министерством культуры РСФСР.

Областное Управление культуры принимает меры с помощью партийных и советских организаций к изысканию материальной базы для института искусств, после чего будет окончательно решен вопрос о создании высшего учебного заведения в гор. Ростове-на-Дону» (15 августа 1963 г.).

Начальник Главного управления учебных заведе-

ПРИКАЗ
по министерству культуры РСФСР

№ 615 1.08.1966

Об организации в г. Ростове-на-Дону Ростовского музыкально-педагогического института

Совет министров РСФСР постановлением от 27 июня 1966 г. № 558:

1. Разрешил Министерству культуры РСФСР организовать с 1 сентября 1967 г. в г. Ростове-на-Дону Ростовский музыкально-педагогический институт. Поручил произвести в 1967/68 учебном году прием студентов на первый курс дневного отделения указанного института в количестве 75 человек.

2. Принял к сведению, что Ростовский обисполком для размещения Ростовского музыкально-педагогического института представляет здание по Буденновскому проспекту, д. № 23, общей площадью 1500 кв. метров и по улице Энгельса, дом № 42, общей площадью 2490 кв. метров, а также осуществляет строительство в 1966–67 годах студенческого общежития на 400 мест и обеспечивает профессорско-преподавательский состав указанного института жилой площадью.

Во исполнение постановления Совета Министров РСФСР от 27 июня 1966 г. № 558

ПРИКАЗЫВАЮ:

I. Главному управлению учебных заведений и кадров (тов. Тыщенко А. К.):

1. Открыть с 1 сентября 1967 года в городе Ростове-на-Дону Ростовский музыкально-педагогический институт.

2. Установить Ростовскому музыкально-педагогическому институту план приема на первый курс дневного отделения 75 человек, в том числе по специальностям:

фортепьяно – 20
оркестровые инструменты – 30 (струнные 20, духовые 10)
народные инструменты – 15
музыковедение – 10

3. Организовать в составе института на 1967/68 учебный год следующие кафедры:

а) общенаучных дисциплин,
б) специального и общего фортепьяно,
в) оркестровых инструментов,
г) теории и истории музыки,
д) народных инструментов.

4. Предоставить для утверждения руководящий состав института (ректора, проректора по учебной и научной работе и проректора по административно-хозяйственной части).

5. Подобрать и направить на педагогическую работу в институт ведущих преподавателей по специальным дисциплинам.

6. Обеспечить институт необходимой учебно-методической документацией (учебными планами, программами и др.)

7. В течение 1966 года разработать план развития Ростовского музыкально-педагогического института. В плане предусмотреть: расширение контингентов дневного отделения и создание в институте заочного и вечернего отделения, организацию новых кафедр и факультетов, укрепление материальной базы института. <…>

IV. Обязать ректора Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных (тов. Муромцева Ю. В.) оказать необходимую методическую и организационную помощь Ростовскому государственному музыкально-педагогическому институту. <…>

Министр культуры РСФСР Кузнецов

ний и кадров В. Кочетков: «Рассмотрев Ваше письмо на имя Председателя Министров СССР товарища Хрущева Н. С. об открытии консерватории в городе Ростове-на-Дону, Главное управление учебных заведений и кадров сообщает, что вопрос открытия вуза искусств в Ростове-на-Дону в настоящее время рассматривается» (15 августа 1963 г.).

1967

В прессе появляется ряд статей о крупном событии в культурной жизни Дона. Прежде всего – статья «Ростовский музыкально-педагогический», опубликованная в газете «Молот» 14 августа 1966 г., № 186:

«Совет Министров РСФСР по ходатайству партийных и советских организаций в Ростове еще одного высшего учебного заведения – музыкально-педагогического института. <…>

Согласно решению правительства, новый институт будет открыт в Ростове 1 сентября 1967 г. На первый курс в будущем году решено принять 75 студентов, в том числе 20 – на отделение фортепиано, 30 – на оркестровое отделение (струнных и духовых инструментов), 15 – по специальности народных инструментов и 10 – по отделению музыковедения».

Следующая статья «В новом институте» была опубликована 30 июля 1967 года в газете «Молот». А. Зеленцова беседует с проректором по научной и учебной работе Владимиром Михайловичем Гузием о подготовке к занятиям в новом вузе. В музыкально-педагогическом институте формируются шесть факультетов: фортепианный, оркестровый, вокальный, дирижерский, народных инструментов и теоретико-композиторский. Всего 80 будущих молодых специалистов, выдержавших конкурсные экзамены, были зачислены на первый курс.

Выдержки из справки о работе института за 1967 год:

«…В сентябре юбилейного года начал свою работу новый советский музыкальный ВУЗ – Ростовский государственный музыкально-педагогический институт.

Институт укомплектован высококвалифицированными педагогическими кадрами, приехавшими из Ленинграда, Новосибирска, Алма-Аты. Исполнительскими и теоретическими кафедрами заведуют профессора В. В. Топилин (возглавил кафедру специального фортепиано), Н. Ф. Орлов (кафедра истории музыки), А. Н. Амитон (заведующий кафедрой струнных инструментов), В. Г. Шипулин (заведующий кафедрой хорового дирижирования), Б. И. Зейдман (заведующий кафедрой теории и композиции).

Свыше пятисот абитуриентов претендовало на право обучения в институте. Через жесткие рамки приемных экзаменов прошло 82 юных музыканта из Ростова, Таганрога, Орджоникидзе и многих других городов Российской Федерации. <…>

Первые выступления студентов принесли уже звания победителей областного смотра музыкантов-исполнителей. С успехом прошли премьеры музыкальных коллективов – оркестра (руководитель – заслуженный артист КАССР, доцент Куцовский) и хора (руководитель – профессор Шипулин). Состоялось много шефских концертов в воинских частях, институтах города».

Приказ № 1
по Ростовскому государственному
музыкально-педагогическому институту
от 23 января 1967 г.
§ 1.
Объявляю приказ по министерству культуры
РСФСР № 18-уч от 31 января 1967 г.:

Из Личного дела В. Г. Шипулина:

«В 1951–1953 гг. работал главным хормейстером Оперной студии ЛОЛГК. 1953–1954 гг. руководил хором молодых рабочих при Ленинградской консерватории. С 1948 г. руководил хором мальчиков музшколы 10-летки ЛОЛГК. 1960–1961 гг. руководил хором дирижерско-хорового факультета консерватории.

На кафедре хорового дирижирования Ленинградской консерватории выполнено учебно-методическое пособие по работе над техникой дирижирования (1957 г.), написан учебник по хоровой аранжировке для заочных отделений консерваторий (1959–65). Являлся председателем ГКК Ленинградского педагогического училища дирижерско-хорового отделения музучилища ЛОЛГК, музучилищ Архангельска и Ростова».

Приказ № 381
по Министерству культуры РСФСР
от 25 мая 1967 г.

Во изменение приказа по Министерству культуры РСФСР № 356 от 17 мая 1967 года утвердить председателями экзаменационных комиссий по приему государственных экзаменов и присвоению квалификаций оканчивающим Ростовское училище искусств в 1967 году следующих специалистов:

на дневном отделении – Шипулина В. Г., ректора Ростовского музыкально-педагогического института

на заочном отделении – Друскина Я. В., председателя ревизионной комиссии Ростовского отделения Союза композиторов

Заместитель министра культуры РСФСР
В. Кочетков

Штатное расписание первой декады 1967 года

Проректоры

Гузий В. М. – проректор по учебной и научной работе (с 31 мая)

Никифоров П. П. – проректор по административно-хозяйственной работе (с 29 марта)

Зав. кафедрами

Амитон А. Н. – зав. кафедрой струнных инструментов, профессор (с 20 августа)

Гузий В. М. – зав. кафедрой духовых инструментов, доцент (с 18 сентября)

Зейдман Б. И. – зав. кафедрой теории и композиции, профессор (с 20 августа)

Орлов Н. Ф. – зав. кафедрой истории музыки, профессор (с 20 августа)

Сахаров А. В. – зав. кафедрой народных инструментов, доцент (с 1 сентября)

Топилин В. В. – зав. кафедрой специального фортепиано, профессор (с 1 сентября)

Шипулин В. Г. – зав. кафедрой хорового дирижирования и сольного пения, профессор (с 12 сентября)

Профессорско-преподавательский состав

Кафедра теории музыки и композиции
Клиничев Л. П. – ст. преподаватель (с 13 декабря)
Тифтикиди Н. Ф. – доцент (с 18 сентября)

Кафедра струнных инструментов
Горбунов В. Н. – ст. преподаватель (с 16 сентября)
Крупенин Р. А. – преподаватель (с 11 сентября)
Куцовский С. Б. – доцент (с 19 сентября)
Машечков В. С. – преподаватель (с 1 сентября)
Слободкин Я. П. – и. о. доцента (с 20 августа)
Сумина С. В. – преподаватель (с 20 августа)

Кафедра народных инструментов
Кац Л. С. – ст. преподаватель (с 7 сентября)
Шевченко В. С. – преподаватель (с 18 августа)

Кафедра специального
и общего фортепиано
Безродный Г. И. – преподаватель (с 1 сентября)

Приказ № 25
по Ростовскому государственному музыкально-педагогическому институту
от 16 июня 1967 года
§ 1.

Назначить следующий состав приемной комиссии на 1967 год под моим председательством:

Проректор по научной и учебной работе института Гузий В. М. – Зам. председателя и ответственный секретарь
проф. Зейдман Б. П.
и. о. проф. Орлов Н. Ф.
проф. Амитон А. Н.
ст. преподаватель Синицкий А. Н.
представитель Ленинского Райкома КПСС
представитель Ростовского Обкома ВЛКСМ

Варшавская В. И. – преподаватель (с 19 августа)
Гололобов А. М. – преподаватель (с 20 августа)
Орлова Э. Б. – ст. преподаватель (с 20 августа)
Подольская С. Н. – ст. преподаватель (с 20 августа)
Сахарова С. П. – ст. преподаватель (с 1 сентября)
Симонова Н. Н. – преподаватель (с 16 сентября)

Кафедра истории музыки

Хинчин Л. Я. – и. о. профессора (с 20 августа)

Кафедра хорового дирижирования и сольного пения

Берденников М. А. – профессор (с 20 августа)
Вильшанская И. П. – преподаватель (с 7 сентября)
Зданович А. П. – и. о. профессора (с 20 августа)
Лукацкая Р. П. – преподаватель (с 4 сентября)
Пономарева Л. С. – преподаватель (с 7 сентября)

Кафедра духовых инструментов

Анчевский В. И. – ст. преподаватель (с 18 сентября)

А. П. Зданович, Л. Я. Хинчин

Галеев Р. Г. – преподаватель (с 5 сентября)
Иванов С. А. – преподаватель (с 4 сентября)
Марков Н. П. – преподаватель (с 4 сентября)
Могилевский Д. М. – преподаватель (с 9 сентября)
Шишкин Ю. В. – преподаватель (с 4 сентября)

Кафедра общенаучных дисциплин

Амитон Д. Л. – ст. преподаватель (с 20 августа)
Андрианов В. А. – доцент (с 23 октября)
Бобков Ф. А. – преподаватель (с 20 августа)
Гайкин В. М. – преподаватель (с 15 сентября)
Гинзбург Г. А. – преподаватель (с 4 сентября)
Голованова К. М. – преподаватель (с 20 августа)
Зубкова Т. П. –зав. кабинетом Марксизма-Ленинизма (с 1 октября)
Кононенко Н. Г. – преподаватель (с 8 сентября)
Кононенко Э. Я. – преподаватель (с 6 сентября)
Королева Л. И. – ст. преподаватель (с 1 сентября)
Пономарева А. А. – ст. преподаватель (с 1 сентября)
Пономаренко А. А. – ст. преподаватель (с 16 октября)
Синицкий А. Н. – ст. преподаватель (с 1 октября)
Стоумова Н. А. – преподаватель (с 1 сентября)

Приказ № 41
по Ростовскому государственному музыкально-педагогическому институту
от 18 августа 1967 г.

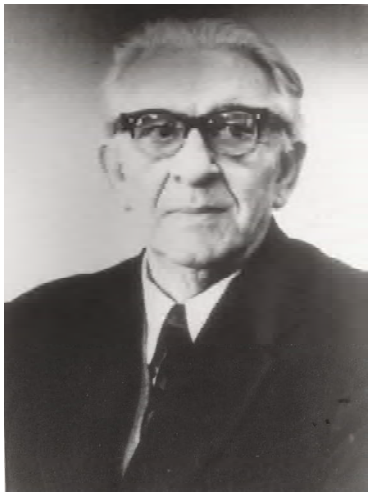
Назначить для проведения приема 1967 года следующие экзаменационные комиссии:

по фортепиано: и. о. проф. Топилин В. В., преподав. Гололобов А. М.
по струнным инструментам: проф. Амитон А. Н., и. о. доцент Слободкин Я. П.
по духовым инструментам: и. о. доцент Гузий В. М., ст. препод. Синицкий А. Н.
по народным инструментам: и. о. доцент Сахаров А. В., препод. Анин В. А. препод. Шевченко В. С.
по дирижированию: и. о. проф. Берденников М. А., доцент Шипулин В. Г.
по сольному пению: и. о. проф. Зданович А. П., доцент Шипулин В. Г.
по теории и композиции: проф. Зейдман Б. И., и. о. проф. Орлов Н. Ф. и. о. проф. Хинчин Л. Я., и. о. доцент Тифтикиди Н. Ф.

Ректор института, доцент (В. Шипулин)

Н. Ф. Тифтикиди

Н. Ф. Орлов



А. П. Зданович

Приказ № 43
по Ростовскому государственному музыкально-педагогическому институту
от 3 сентября 1967 г.

Утвердить на 1967/68 год Совет Ростовского государственного музыкально-педагогического института в следующем составе:

1. Шипулин В. Г. – ректор, доцент, председатель совета.
2. Гузий В. М. – проректор по научной и учебной работе и. о. доцента, зам. председателя Совета.
3. Никифоров П. П. – проректор по административно-хозяйственной работе.
4. Зейдман Б. И. – зав. кафедрой теории и композиции, профессор, засл. деятель искусств Азербайджанской и Узбекской ССР.
5. Орлов Н. Ф. – зав. кафедрой истории музыки, и. о. профессора, кандидат искусствоведения.
6. Амитон А. Н. – зав. кафедрой струнных инструментов, профессор, засл. артист БССР.
7. Слободкин Я. П. – лауреат Всесоюзного и международного конкурсов, ст. преподаватель.
8. Топилин В. В. – зав. кафедрой специального и общего фортепьяно, и. о. профессора.
9. Сахаров А. В. – зав. кафедрой народных инструментов, и. о. доцента.
10. Берденников М. А. – и. о. профессора, засл. артист УССР.
11. Белодед Е. П. – начальник управления культуры Ростовского Обисполкома.
12. Артамонов А. П. – председатель правления Ростовского отделения Союза советских композиторов.
13. Тифтикиди Н. Ф. – секретарь совета, и. о. доцента.

Ректор института,
доцент (В. Шипулин)

Из переписки с руководящими партийно-советскими органами о работе института от 29 сентября 1967 года:

Ростовский государственный музпединститут

МАЛЫЙ ЗАЛ

1 декабря 1967 года

Дипломант Всесоюзного конкурса,

старший преподаватель

ВАЛЕРИЙ ГОРБУНОВ

альт

Программа:

I отделение

Гендель – Концерт си минор
Глинка – Неоконченная соната, I ч.
Римский-Корсаков – Пляска скоморохов
из оперы «Снегурочка»

II отделение

Василенко – Соната
Прокофьев – Сцена у балкона
из сюиты «Ромео и Джульетта
Энеску – Концертштюк
Цытович – Триптих

Партию фортепиано исполняет **Н. Симонова**

НАЧАЛЬНИКУ
ОБЛАСТНОГО УПРАВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ
Тов. Белодеду Е. П.

Ректорат Ростовского музинститута просит Вас оказать помощь в комплектовании библиотеки института, передав ей часть фонда бывшей нотной городской библиотеки, находящегося ныне в нотном отделе библиотеки им. Горького.

В список литературы для передачи включены в основном музыковедческие исследования академические и справочные издания, симфонические партитуры и оперные клавиры, рассчитанные в первую очередь на консерваторского читателя.

Указанная литература необходима институту для нормального ведения учебных занятий.

Проректор по научной и учебной работе
(В. Гузий)

Первый концерт музыкально-педагогического института состоялся 1 декабря 1967/68 учебного года.

С 2 по 9 декабря 1967 года в музыкально-педагогическом институте проходила научная конференция профессорско-преподавательского состава и студентов, посвященная 50-летию советского музыкального искусства. Сообщения участников затрагивали важнейшие вопросы искусствознания.

Пленарное заседание:

«Эстетическое воспитание в эпоху построения коммунистического общества».

И. о. профессора, канд. искусствоведения *Н. Ф. Орлов.*

«Оперно-театральные принципы в XI и XII симфониях Д. Шостаковича».

Студ. IV курса *А. Цукер.*

Науч. руководитель – и. о. профессора, канд. искусствоведения *Л. Я. Хинчин.*

В педагогической секции:

«Анализ системы „Человек – техника“ в искусстве».

Ст. преподаватель, канд. философских наук *А. Н. Синицкий.*

«О некоторых инструментально-симфонических принципах в опере „Катерина Измайлова“ Д. Шостаковича».

И. о. профессора, канд. искусствоведения *Л. Я. Хинчин.*

«К вопросу воздействия дирижера на оркестр и слушателя».

Ст. преподаватель *Л. С. Кац.*

«Некоторые вопросы теории дирижерского искусства».

И. о. профессора *М. А. Берденников.*

«Теория однотерцовой и хроматической системы».

И. о. доцента *Н. Ф. Тифтикиди.*

«Исполнительство как форма творчества».

И. о. профессора, канд. искусствоведения *А. П. Зданович.*

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт

БОЛЬШОЙ ЗАЛ
ОКРУЖНОГО ДОМА ОФИЦЕРОВ
26 декабря 1967 года

СТУДЕНЧЕСКИЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Программа:

Корелли – Кончерто гроссо ¹ 5 си-бемоль мажор
Солисты –
студенты **Е. Блюмина, Л. Хайшбашева**

Перселл – Павана и Чакона
Бах – Концерт для двух скрипок
с оркестром ре минор
Моцарт – Симфония ¹ 40 ñîëü ìèíîð

Руководитель оркестрового класса и дирижер
заслуженный артист КАССР
С. Б. Куцовский

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт

МАЛЫЙ ЗАЛ
9 декабря 1967 года

ВЕЧЕР СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

Исполнители:
профессор **А. Н. Амитон** (скрипка)
ст. преподаватель
В. И. Варшавская (фортепиано)
ст. преподаватель, дипломант Всесоюзного конкурса
В. Н. Горбунов (альт)
преподаватель **А. М. Гололобов** (фортепиано)
преподаватель **Ю. В. Шишкин** (флейта)

Партию фортепиано исполняют
А. Богоявленская, Н. Симонова

Из сообщений студенческой секции:
«О работе А. Белик „Эстетика и современность“».
Студ. I курса *Ю. Арендарчук*.
Науч. руководитель – ст. преподаватель канд. философских наук *А. Н. Синицкий*.
«Ладовая основа и роль уменьшенной кварты в мелодике Д. Шостаковича».
Студ. I курса *Т. Китанина*.
Науч. руководитель – и. о. *Н. Ф. Тифтикиди*.
«Национальный элемент в балете „Конек-Горбунок“ Р. Щедрина». Студ. I курса *И. Холина*.
Науч. руководитель – и. о. профессора, канд. искусствоведения *Л. Я. Хинчин*.
«Скрипичные концерты Прокофьева. Исполнительский анализ». Студ. III курса *М. Хаин*.
Науч. руководитель – проф. *А. Н. Амитон*.
«Принципы формообразования в поэме „Казнь Степана Разина“ Д. Шостаковича».
Студ. II курса *Е. Шевляков*.
Науч. руководитель – и. о. профессора, канд. искусствоведения *Л. Я. Хинчин*.

В газете «Молот» за 1967 год была опубликована статья «Наши встречи»:

«На очередном четверге „Молота“ в гостях у работников редакции была группа преподавателей и студентов открывшегося недавно в Ростове музыкально-педагогического института.

Ректор института В. Г. Шипулин рассказал о первых шагах нового высшего учебного заведения, которое является вторым в нашей стране музыкально-педагогическим институтом. Здесь создано шесть факультетов – фортепианный, оркестровый, вокальный, дирижерский, теоретико-композиторский и народных инструментов. <…>

Во встрече приняли участие заведующие кафедрами профессора заслуженный артист Белорусской ССР А. Н. Амитон, Н. Ф. Орлов, А. П. Зданович. Группа студентов выступила с концертом, в программе которого были произведения классиков русской и зарубежной музыки, советских композиторов».

1968

Выдержки из статьи С. Миронова «Знакомьтесь: Владимир Красноскулов» в газете «Комсомолец» № 100 (8038), 24 мая 1968 года:

«В канун 50-летия Великого Октября в Ростовском театре имени М. Горького состоялся большой праздничный концерт. Он открылся выступлением симфонического оркестра

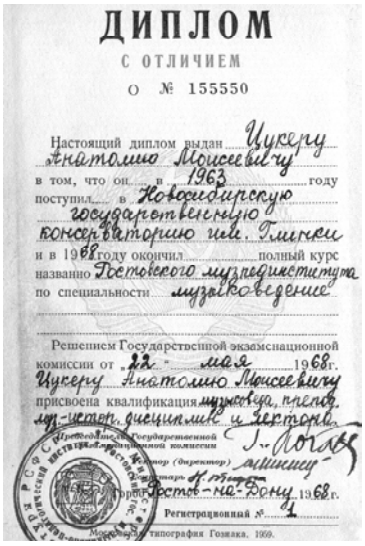
В. Ф. Красноскулов. 15 мая 1968 года.

областной филармонии. Под управлением дирижера Леонида Каца оркестр исполнил „Приветственную увертюру“ Владимира Красноскулова. Имя молодого композитора мало что говорило тогда любителям музыки. Это было первое произведение Владимира Красноскулова, исполненное симфоническим оркестром. <…>

Сочинения композитора стали звучать и в исполнении других музыкальных коллективов. Хор Ростовского культпросветучилища включил в свой репертуар написанные Владимиром Красноскуловым вокальные произведения на стихи А. С. Пушкина. В концертах стали исполнять и другие сочинения молодого композитора – сюита

„По Болгарии“, лирические песни, романсы. <…>

Вот уже второй год Владимир работает в Ростовском училище искусств. Он преподает курс гармонии и сольфеджио. <…> В программы



ДИПЛОМ

С ОТЛИЧИЕМ

О № 155550

Настоящий диплом выдан Цукеру Анатолию Моисеевичу в том, что он в 1963 году поступил в Новосибирскую государственную консерваторию им. Глинки и в 1968 году окончил полный курс названно Ростовского музпединститута по специальности музыковедение

Решением Государственной экзаменационной комиссии от „22“ мая 1968 г. Цукеру Анатолию Моисеевичу присвоена квалификация музыковеда, препод. муз.-истор. дисциплин и чектора.

Председатель Государственной экзаменационной комиссии

Ректор (директор)

Город Ростов-на-Дону 1968 г.

Регистрационный № 1

Московская типография Гознака. 1959.

концертов фестиваля „Донская музыкальная весна“ включено несколько произведений Владимира Красноскулова. Это – четыре части его оратории «Человек», романсы на слова А. Прокофьева и Е. Чаренца, „Приветственная увертюра“».

1 июня 1968 года в газете «Вечерний Ростов» [1] 127 появилась статья «Первый выпускник юного вуза»:

«Этому молодому человеку повезло. Несколько дней назад студенту самого молодого в Ростове вуза – музыкально-педагогического института – Анатолию Цукеру был вручен диплом с номером 1, удостоверяющий, что Цукер закончил вуз по классу музыковедения. Ему выпало счастье быть не только первым, но пока и единственным выпускником. Принять экзамен у дипломанта приехал из столицы старейший член Союза советских композиторов, один из первых докторов искусствоведения в нашей стране почетный профессор Дальневосточного института искусств, пианист и педагог Григорий Михайлович Коган».

Штатное расписание 1968–1969 учебного года

Кафедра теории музыки и композиции

Клиничев Л. П. – ст. преподаватель

Тараева Г. Р. – преподаватель (с 1 октября)

Тифтикиди Н. Ф. – и. о. доцента, зав. кафедрой

Кафедра истории музыки

Орлов Н. Ф. – и. о. профессора, зав. кафедрой

Хинчин Л. Я. – и. о. профессора

Цукер А. М. – преподаватель (со 2 сентября)

Кафедра специального фортепиано

Барон А. С. – и. о. профессора, зав. кафедрой спец. фортепиано (со 2 сентября)

Бендицкий И. С. – преподаватель

Варшавская В. И. – ст. преподаватель (с 10 октября)

Гололобов А. М. – ст. преподаватель

Ружанская Е. И. – ст. преподаватель (с 17 сентября)

Сахарова С. П. – ст. преподаватель

Саямов М. Н. – преподаватель (с 16 сентября)

Скороходова Р. Г. – преподаватель

Сурин Е. А. – ст. преподаватель (с 1 сентября)

Кафедра общего фортепиано

Богоявленская А. Д. – преподаватель

Демин Н. Г. – преподаватель

Дзюба Л. И. – преподаватель

Зубченко И. А. – преподаватель

Листопадов В. Б. – преподаватель

Орлова Э. Б. – и. о. доцента, зав. кафедрой

Петровская Р. В. – преподаватель

Плясова Г. А. – преподаватель

Подольская С. Н. – ст. преподаватель

Редькина И. Г. – преподаватель

Симонова Н. Н. – преподаватель

Черемисина И. А. – преподаватель

Черных М. П. – преподаватель

Шабаньянц Л. Н. – преподаватель

Кафедра струнных инструментов

Амитон А. Н. – профессор, зав. кафедрой

Горбунов В. Н. – ст. преподаватель

Дрейер М. Р. – доцент (со 2 сентября)

Куцовский С. Б. – и. о. доцента

Машечков В. С. – преподаватель

Слободкин Я. П. – ст. преподаватель

Фадеев В. В. – преподаватель

Кафедра народных инструментов

Бабанкин А. Ф. – доцент (с 25 сентября)

Сахаров А. В. – и. о. доцента, зав. кафедрой

Семенов В. А. – преподаватель (с 1 октября)

Семенова Г. Д. – преподаватель (с 1 октября)

Цыганов С. В. – преподаватель (с 3 октября)

Кафедра хорового дирижирования

и сольного пения
Афанасьев В. П. – преподаватель (со 2 сентября)
Берденников М. А. – и. о. профессора
Воронкова А. А. – преподаватель (с 16 сентября)
Зданович А. П. – и. о. профессора
Ожигова М. П. – профессор (с 28 ноября)
Чередникова Н. Г. – ст. преподаватель (с 1 октября)
Шипулин В. Г. – и. о. профессора, зав. кафедрой

Кафедра духовых инструментов

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт

МАЛЫЙ ЗАЛ
5 марта 1968 года

ВЕЧЕР МУЗЫКИ

В программе произведения зарубежных, русских и советских композиторов

Исполнители:
ХОР СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА
Дирижер **В. Г. Шипулин**
студенты
Л. Буйневич (виолончель)
Л. Бевза (баян)
Р. Добринская (фортепиано)
Е. Никишина (сольное пение)

Концертмейстеры:
Р. Петровская, Э. Шпедт

Вступительное слово – **А. Цукер**

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт

МАЛЫЙ ЗАЛ
16 апреля 1968 года

ВЕЧЕР СОВЕТСКОГО РОМАНСА

В программе произведения композиторов: Василенко, Кабалевского, Коваля, Курюмовой Левиной, Мейтуса, Молчанова, Петрова, Ракова Салманова, Свиридова, Таривердиева, Шостаковича

Исполнители:
студенты вокального факультета
класса профессора **А. П. Здановича**

А. Аронов, А. Басалаев, М. Бухина
Н. Майборода, А. Ненадовский
Е. Никишина, Т. Слупская, Т. Чистякова

Концертмейстер **Р. Петровская**

Вступительное слово – **Е. Шевляков**

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ
19 апреля 1968 года

СТУДЕНЧЕСКИЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Программа:
Вивальди – Концерт соль минор для скрипки соло, двух гобоев, фагота и оркестра
Альбинони – Концерт ¹ 7, ре минор, соч. ¹ 5
Гендель – Концерто гроссо, си мнор, ¹ 12
Моцарт – Концерт для флейты, ре мажор, ¹ 2
Гайдн – Симфония ми-бемоль мажор, ¹ 103 (восьмая Лондонская)

Солисты:
студенты – **Л. Буйневич, Т. Галаган**
Б. Донец, Н. Либман, В. Патрашко
Л. Рехтер, А. Ресьян
преподаватели – **С. А. Иванов, Ю. В. Шишкин**

Дирижер – заслуженный артист КАССР
С. Б. Куцовский

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт

МАЛЫЙ ЗАЛ
4 мая 1968 года

ВЕЧЕР СОНАТ

Программа:

I отделение
Гайдн – Соната для фортепиано фа мажор
Шостакович – Соната для фортепиано ¹ 2

II îòäåëåíèå
Áàõ – Ñîíàòà äëÿ àëüòà è ôîðòåïèàíî ñîëü ìàæîð
Õèíäåìèò – Ñîíàòà äëÿ àëüòà è ôîðòåïèàíî
ñî÷. 11 ¹ 4

Исполнители:
Н. Симонова
дипломант Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей **В. Горбунов**

Артемьев И. Л. – преподаватель (с 6 сентября)
Галеев Р. Г. – преподаватель
Гузий В. М. – доцент, зав. кафедрой
Иванов С. А. – преподаватель
Израйлевич Л. И. – преподаватель (с 16 сентября)
Марков Н. П. – преподаватель
Могилевский Д. М. – преподаватель
Чеботарь Д. И. – преподаватель (с 10 сентября)
Шишкин Ю. В. – преподаватель

Кафедра общенаучных дисциплин
Амитон Д. Л. – ст. преподаватель
Гинзбург Г. А. – преподаватель
Ермолаева А. Б. – преподаватель
Королева Л. И. – ст. преподаватель
Кушников А. Н. – доцент, зав. кафедрой (с 6 сентября)
Пономарева А. А. – ст. преподаватель

В состав контрольного списка научных работников на 1 января 1968 года вошли: Амитон А. Н., Берденников М. А., Зейдман Б. И., Зданович А. П., Орлов Н. Ф., Топилин В. В., Шипулин В. Г., Хинчин Л. Я.

Из переписки с руководящими партийно-советскими органами от 29 октября:

ЗАМЕСТИТЕЛЮ МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ РСФСР
тов. Кочеткову В. В.

В организованном в 1967 году Ростовском государственном музыкально-педагогическом институте кафедра специального и общего фортепиано объединяет в настоящий момент 23 педагога (9 – специального и 14 – общего курса фортепиано).

<…>

Эти обстоятельства вызывают большие дополнительные трудности в учебно-вспомогательной работе и вынуждают нас просить о разделении специального и общего фортепиано РГМПИ на две самостоятельные кафедры. <…>

Министерство культуры РСФСР
Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт

МАЛЫЙ ЗАЛ
20 декабря 1968 года

ВЕЧЕР СОВЕТСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Песни, романсы, арии и сцены из опер

Исполнители:
студенты класса и. о. профессора
А. П. Здановича
А. Аронов, А. Басалаев, И. Лопарева
Н. Майборода, В. Мостицкий, А. Ненадовский
А. Субботин, А. Яровой

Партия фортепиано – **Р. В. Петровская**

Вступительное слово – преподаватель **А. Цукер**

Из протокола ¹ 3 заседания кафедры истории музыки 9 октября 1968 года:

Обсуждалась подготовка и проведение теоретической студенческой конференции, посвященной 50-летию ВЛКСМ 11–12 ноября. Утверждены следующие темы:

а) Образы комсомольцев в опере Кабалевского «Семья Тараса». Докладчик – И. Холина.

б) Решение стихов Маяковского в вокальном цикле Таривердиева. Докладчик – Е. Шевляков.

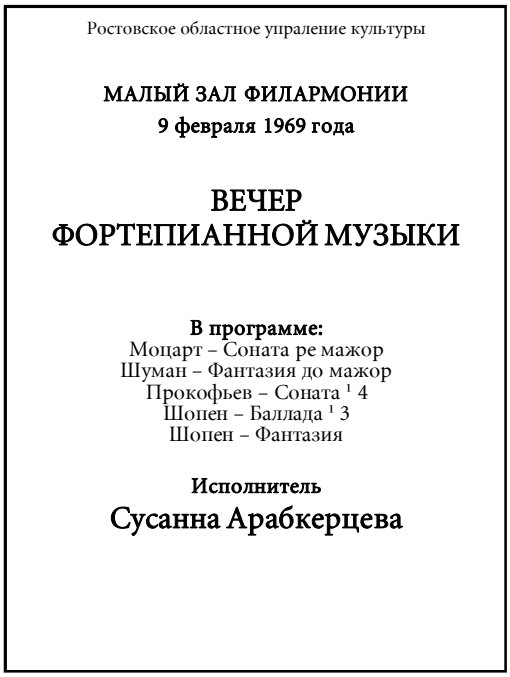
в) Молодые советские композиторы о путях развития советской музыки (по материалам журнала «Советская музыка»). Докладчики – Б. Левенберг, А. Луцкий.

г) Революционные образы в хоровых произведениях Давиденко. Докладчик – Э. Гехман.

1969

С 30 января по 1 февраля 1969 года прошла методическая конференция преподавателей музыкально-теоретических дисциплин музыкаль-

ных училищ и училищ искусств ростовской зоны. Конференция состояла из секции теории музыки (с докладами выступали: зав. кафедрой теории музыки РГМПИ и. о. доцента Н. Ф. Тифтикиди, зав. теоретическим отделением Ростовского


Ростовское областное управление культуры

МАЛЫЙ ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ
9 февраля 1969 года

ВЕЧЕР
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

В программе:
Моцарт – Соната ре мажор
Шуман – Фантазия до мажор
Прокофьев – Соната ¹ 4
Шопен – Баллада ¹ 3
Шопен – Фантазия

Исполнитель
Сусанна Арабкерцева

училища искусств Г. М. Барсегян, преподаватель Нальчикского муз. училища Л. Г. Канчавели, преподаватели Краснодарского муз. училища Л. П. Дудник, Л. А. Бахтан, преподаватель Чечено-Ингушского муз. училища Е. М. Павлова, преподаватель Таганрогского муз. училища О. Н. Колесниченко) и секции музыкальной литературы (доклады преподавателей Ростовского училища искусств А. А. Соколовой, И. А. Кутайцевой, Э. С. Синицкой, А. С. Савицкой, и. о. профессора РГМПИ Л. Я. Хинчин, преподавателя Краснодарского муз. училища А. Л. Соболевой).

Из резолюции конференции:

«В докладах преподавателей были подняты важные методические вопросы преподавания музыкальной литературы: вопросы целостного анализа музыкальных произведений крупной формы, включенных в программу, вопросы характеристики стилевых особенностей творчества того или иного композитора, вопросы качества интерпретации учащимися теоретических отделений отдельных эпизодов произведений».

24–28 марта 1969 года в Ташкентской государственной консерватории прошла межвузовская научная студенческая конференция по вопросам марксистско-ленинской эстетики (К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина). В конференции принимали участие:

1. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки.
2. Ростовский музыкально-педагогический институт.
3. Ташкентский педагогический институт им. Низами.
4. Ташкентский государственный университет им. Ленина.
5. Ташкентский театрально-художественный институт им. Луначарского.
6. Ташкентская государственная консерватория.

25 марта состоялось сообщение преподавателя кафедры истории музыки Ростовского музыкально-педагогического института А. М. Цукера – «Некоторые вопросы эстетики музыкального гротеска».

26 марта выступал студент III курса композиторского факультета Ростовского музыкально-педагогического института Е. Шевляков с сообщением – «Эстетические воззрения Даргомыжского и русский критический реализм середины XIX века».

Методическому и творческому общению между музыкальными училищами способствовала методическая конференция преподавателей фортепиано музучилищ Ростовской зоны, проходившая 6–12 апреля 1969 года.

Из протокола ¹ 9 заседания кафедры истории музыки 12 апреля 1969 года:

«I. Утвердить следующий план работы музыковедческого кружка НСО:

а/ Подготовка к конференции, посвященной 100-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского – (2-я половина февраля).

б/ Проведение конференции по т-ву Даргомыжского – (1-я половина марта).

в/ Вагнер. «Тристан и Изольда» (2-я половина марта).

г/ Песенное творчество Вольфа (1-я половина апреля).

д/ Симфонии Брукнера (2-я половина апреля).

е/ Проведение итоговой конференции (май).

Из отчета об учебной и научной работе

РГМПИ за 1968/69 учебный год:

«…В истекшем учебном году почти все кафедры вуза отчитывались о своей работе на заседаниях Совета Института. <…> Отрадно отметить успехи молодых педагогов – альтиста В. Н. Горбунова, пианистов А. М. Гололобова, Е. А. Сурина, М. Н. Саямова, дирижера-хоровика В. П. Афанасьева, баяниста В. А. Семенова, историка А. М. Цукера. <…> Заслуживает быть отмеченной и работа ведущих концертмейстеров – Э. А. Шпедт, Р. В. Петровской, Н. Н. Симоновой и М. П. Черных. <…>

Особо надо остановиться на работе студенческих коллективов, руководимой кафедрами – хора, симфонического оркестра, оркестра народных инструментов и оперного класса. Хор института (руководители – и. о. профессора В. Г. Шипулин и и. о. профессора М. А. Берденников) показал свою работу дважды – в отчетном концерте института в зале филармонии в декабре (повторенном в Таганроге) и на государственном экзамене студентки дирижерско-хорового факультета Томсон Э. в мае. На Государственном экзамене хор исполнял произведение большой сложности – „Казнь Степана Разина“ Д. Шостаковича».

Симфонический оркестр (руководитель – и. о. доцента С. Б. Куцовский) за I1/2 года своего существования проделал значительную работу. Ее результаты были показаны на упомянутом отчетном концерте (увертюра к опере Вебера „Оберон“) и на симфоническом концерте в зале филармонии в мае (5-я симфония Дворжака и скрипичный концерт Чайковского – солистка студентка IV курса Либман). Помимо этого, С. Б. Куцовским были организованы выступления по телевидению камерного оркестра студентов. <…>

Примечательна работа оперного класса (руководитель – и. о. проф. М. П. Ожигова). Начав работу в институте в середине года, М. П. Ожигова сумела за предельно короткий срок не только показать ряд оперных отрывков в юбилейных концертах из произведений Даргомыжского и Н. А. Римского-Корсакова, но и осуществить в зале Дома Офицеров в мае постановку оперы Даргомыжского „Каменный гость“ (под рояль). <…>

Особо следует сказать о работе композиторского отделения теоретико-композиторского факультета института. Обучающиеся на этом отделении 6 студентов – композиторов – одаренные люди (их руководители – проф. Б. И. Зейдман и преподаватель Л. П. Клиничев), творческий рост которых был отмечен на специальных концертах молодых ростовских композиторов в концертах Донской Весны в мае в зале филармонии. Студенты II и IV курсов Кусяков и Ходош демонстрировали свои произведения и в Москве на съезде композиторов и получили положительную оценку. Студент IV курса В. Ходош, привлеченный к педагогической работе в институте (по музыкально-теоретическим предметам) и представивший к концертам Донской весны концерт для альта с оркестром – молодой композитор с определившимся творческим почерком. <…>

План научно-исследовательской, методической и концертной работы педагогов института за 1968/69 учебный год в целом выполнен. <…> Три педагога вуза готовятся к защите диссертации (и. о. проф. Л. Я. Хинчин – докторской, преподаватель А. М. Цукер – кандидатской). Готов к защите докторской диссертации (при ЛОЛГК) и. о. проф. А. П. Зданович. <…>

Педагогами вуза было дано за истекший год свыше 20-ти концертов, сольных и ансамблевых – в зале института, зале Ростовской филармонии, в Краснодарском музыкальном училище. <…>

В январе и апреле текущего года институтом проведены 2 теоретические конференции преподавателей муз. теоретического и фортепианного отделений 12-ти музыкальных училищ Ростовской зоны. <…>

Министерством культуры РСФСР институту предоставлены 4 места заочной аспирантуры в вузах и научно-исследовательских институтах Москвы и Ленинграда. Кафедрами в аспирантуру направлены старший преподаватель В. Н. Горбунов (альт) и преподаватель Н. Н. Симонова (ф-но), А. М. Цукер и Г. Р. Тараева (теория и история музыки). <…>

Работа НСО института в истекшем году протекала в двух направлениях: 1. Организация студенческих научных конференций и 2. Работа НСО факультетов».

Выдержки из статьи А. Цукера «Новый оркестр» в газете «Комсомолец» ¹ 88, 2 мая 1969 года:

«Студенческий симфонический оркестр Ростовского государственного музыкально-педагогического института, руководимый заслуженным артистом КАССР Соломоном Борисовичем Куцовским, существует только полтора года.

Возраст небольшой, но за это время оркестр уже успел зарекомендовать себя как жизнеспособный, творчески активный коллектив. Оркестр трижды выступал с большими программами в залах филармонии, Дома офицеров, участвовал в отчетном концерте института, посвященном 50-летию ВЛКСМ.<…>

Поначалу это был небольшой коллектив, выступавший в двух планах – как камерный и как симфонический „моцартовский“ состав. Сегодня оркестр насчитывает уже 60 музыкантов. Ясно выступает и определенная эволюция в репертуарной линии. С. Б. Куцовский вполне справедливо выбрал для первого года работы произведения композиторов XVII–XVIII веков: камерные сочинения типа „кончерто-гроссо“ Корелли, Альбинони, Вивальди, симфонии Гайдна (№ 103), Моцарта (№ 40). <…>

Симфонический оркестр под управлением С. Б. Куцовского

М. П. Ожигова

В нынешнем году наметился определенный поворот в сторону музыки XIX столетия. Этапным в этом смысле стала исполненная с блеском, виртуозностью и хорошим вкусом увертюра к опере Вебера „Оберон“. <…>

Состоявшийся недавно в филармонии концерт симфонического оркестра института явился фактически экзаменом на зрелость. Впервые коллектив выступил с такой трудной программой: Пятая симфония Дворжака („Из Нового Света“), концерт для скрипки с оркестром Чайковского.

Симфония Дворжака предъявляет дирижеру и оркестру массу сложностей как в художественном, так и в чисто техническом плане. <…>

В плане оркестра выступления перед студенческой аудиторией в вузах города, участие в фестивале VI Донская музыкальная весна».

8 июля 1969 года в газете «Молот» № 132 была опубликована статья Е. Шевлякова «Оперный спектакль студентов»:

«На днях ростовские любители музыки вновь услышали оперу А. С. Даргомыжского „Каменный гость“. Она была показана на сцене малого зала окружного Дома офицеров. Опера поставлена силами студентов оперного класса Ростовского государственного музыкально-педагогического института под руководством заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии профессора М. П. Ожиговой.

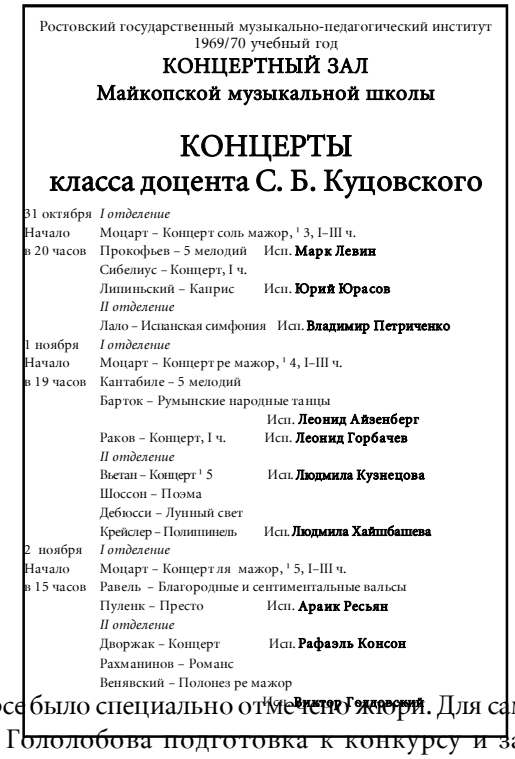
Премьера спектакля была тепло принята зрителями. Главные партии исполняли студенты класса сольного пения, которым руководит профессор А. П. Зданович. Яркие сценические образы создали Н. Майборода, исполнитель роли Дон-Жуана, И. Лопарева (Донна Анна), студент А. Басалаев (Лепорелло). Успеху спектакля способствовала большая работа, проделанная дирижером М. П. Поповой и концертмейстером Р. В. Петровской.

Опера „Каменный гость“ довольно редко включается в репертуар даже крупных оперных коллективов. И понятен интерес, проявленный ростовчанами к спектаклю студентов.

По просьбе слушателей опера будет вновь показана ростовчанам. Оперный класс института сейчас решил работать над новыми постановками произведений классиков русской и зарубежной музыки, советских композиторов».

Выдержки из статьи Л. Иваненко «Жизнь в музыке» в газете «Комсомолец» ¹ 138, 15 июля 1969 года:

«...Анатолий Гололобов родом из самой глубины России: Рязанская область, небольшое село Муравлянка. <...> После музыкальной школы уже не мыслилось иного пути, кроме пути пианиста. 1954 год – музыкальное училище в Ленинграде. <...> И совершенно естественной вехой в его восхождении к мастерству стала консерватория. Учиться Анатолию посчастливилось у самобытнейшего музыканта, маститого профессора П. А. Серебрякова. О том, насколько значительные успехи сделал под его руководством ученик, лучше всего говорит тот факт, что студент 3-го курса А. Гололобов был признан достойным представлять в числе немногих избранных советскую пианистическую школу на Втором международном конкурсе имени Чайковского. Правда, на заключительном туре конкурса сыграть ему не довелось – число участников третьего тура, по положению так мало, а хороших, очень хороших пианистов в мире так много – но, тем не менее, выступление его на конкурсе было специально отмечено жюри. Для самого же Гололобова подготовка к конкурсу и затем участие в нем, сопутствующее этому общение с лучшими музыкантами разных стран, были гигантским рывком в подлинную зрелость, в самой высокой пробе профессионализм. <...>



Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1969/70 учебный год

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
Майкопской музыкальной школы

КОНЦЕРТЫ
класса доцента С. Б. Куцовского

31 октября *I отделение*
Начало Моцарт – Концерт соль мажор, ¹ 3, I–III ч.
в 20 часов Прокофьев – 5 мелодий Исп. **Марк Левин**
Сибелиус – Концерт, I ч.
Лишиньский – Каприс Исп. **Юрий Юрасов**
II отделение
Лало – Испанская симфония Исп. **Владимир Петриченко**
1 ноября *I отделение*
Начало Моцарт – Концерт ре мажор, ¹ 4, I–III ч.
в 19 часов Кантабиле – 5 мелодий
Барток – Румынские народные танцы
Исп. **Леонид Айзенберг**
Раков – Концерт, I ч. Исп. **Леонид Горбачев**
II отделение
Вьетан – Концерт ¹ 5 Исп. **Людмила Кузнецова**
Шоссон – Поэма
Дебюсси – Лунный свет
Крейслер – Полишинель Исп. **Людмила Хайшбашева**
2 ноября *I отделение*
Начало Моцарт – Концерт ля мажор, ¹ 5, I–III ч.
в 15 часов Равель – Благородные и сентиментальные вальсы
Пуленк – Престо Исп. **Араик Ресьян**
II отделение
Дворжак – Концерт Исп. **Рафаэль Консон**
Рахманинов – Романс
Венявский – Полонез ре мажор
Исп. **Виктор Гололобов**

В Ростове Анатолий Гололобов недавно, два неполных года. Он – старший преподаватель музыкально-педагогического института, куда направлен после окончания аспирантуры. Занят он очень, как только может быть занят молодой педагог, едва начавший преподавание в вузе. Но разве означает педагогическая деятельность забвение исполнительства?! И он готовит новые программы, играет в разнообразных концертах. <...> Охотно обращается Гололобов и к творчеству молодых ростовских композиторов. Их произведения он с успехом исполнял на творческом отчете композиторов Дона осенью в Москве. <...> Пианизм его опирается на солидную интеллектуальную базу, сделавшую бы честь иному теоретику. Доклады, сделанные им в разное время на институтских научно-методических конференциях о Моцарте, о Гайдне, о Бартоке, о Гульде, вызывали неподдельный интерес как у исполнителей, так и у музыковедов».

21 сентября 1969 года в газете «Кабардино-

Балкарская правда» ¹ 190 (12230) были опубликованы статьи Кругликова А. – «Вечер музыки и песни», «Дни литературы и искусства»:

«Зал Нальчикского музыкального училища с трудом вместил всех желающих. Здесь состоялся концерт солистов Ростовской государственной филармонии с участием композиторов Дона.<…>

Виртуозное мастерство игры на фортепиано продемонстрировал преподаватель Ростовского музыкально-педагогического института Анатолий Гололобов, исполнивший вторую и третью части концерта для фортепиано с оркестром, написанного ученицей А. Хачатуряна А. Матевосян…»

Из отчета о работе научного студенческого общества за 1968/69 учебный год:

«За прошедший учебный год было проведено три научных студенческих конференций. Две из них тематические, посвященные пятидесятилетию ленинского комсомола и 100-летию со дня смерти Даргомыжского, и одна не тематическая – итоговая. На конференциях было прочитано двадцать докладов разнообразных по тематике и направленности. <…> В своих работах студенты обращались к произведениям советских композиторов старшего поколения: „Сатирам на стихи Саши Черного“

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт

1969/70 учебный год

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ

22 декабря 1969 года

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Исполнители:
ХОР и ОРКЕСТР
студентов музыкально-педагогического института

В программе:
Вивальди – Магнификат
исполняют хор и оркестр РГМПИ
Хормейстер и дирижер и. о. профессора
В. Г. Шипулин

Чайковский – Струнная серенада
Франк – Симфония ре минор
исполняет оркестр РГМПИ
Руководитель и дирижер –
заслуженный артист КАССР
С. Б. Куцовский

Приказ № 126
по Ростовскому государственному музыкально-педагогическому институту
от 9 августа 1969 г.

§ I

Объявляю приказ Л 143 от 23.7.69 года по Министерству Культуры РСФСР о назначении тов. Саямова Михаила Николаевича на должность проректора по научной и учебной работе

Приказ № 182
по Ростовскому государственному музыкально-педагогическому институту
от 16 ноября 1969 г.

§ I

Объявляю приказ Министерства культура РСФСР за № 695 от 16.9.69 г., об организации кафедры сольного пения в Ростовском музыкально-педагогическом институте.

§ 2

В целях улучшения организации учебного процесса и научного руководства, организовать в Ростовском государственном музыкально-педагогическом институте кафедру сольного пения.

§ 3

Зав. кафедрой сольного пения назначить и. о. профессора тов. Здановича Александра Павловича…

Шостаковича (Пчельникова – науч. руководитель Л. Я. Хинчин), опере „Семья Тараса“ Кабалевского (Холина – науч. руководитель Л. Я. Хинчин), хоровым произведениям Давыденко (Гехман – науч. руководитель В. Г. Шипулин). Особый интерес вызывало творчество, музыкальные воззрения молодых советских композиторов: „Поэзия Маяковского в цикле Таривердиева“ (Шевляков – науч. руководитель Л. Я. Хинчин), „Принципы психологической драмы в опере Слонимского *Виринея*“ (Ходош – науч. руководитель Л. Я. Хинчин), „Молодые советские композиторы о судьбах развития советской музыки“ (Луцкий, Левенберг – науч. руководитель А. М. Цукер).

Русская музыка была представлена на конференциях работами, связанными с творчеством Даргомыжского, две из которых посвящены опе-

ре„Каменный гость“ (доклады Эльштейн и Селицкого – науч. руководитель Н. Ф. Тифтикиди) и одна – романсом Даргомыжского (Пчельникова – науч. руководитель Л. Я. Хинчин). В ряде работ исследовались произведения зарубежных композиторов XIX–XX века: опера Вагнера „Тристан и Изольда“ (Холина – науч. руководитель Н. Ф. Орлов), опера Пуленка „Глас человеческий“ (Шевляков – науч. руководитель Н. Ф. Орлов), фортепианный концерт Гершвина (Бенгус – науч. руководитель Н. Ф. Тифтикиди)».

В состав кафедры вошли: Чередникова Н. Г. (ст. преподаватель), Беляева А. П. (и. о. доцента), Ожигова М. П. (и. о. профессора), Будников В. К. (преподаватель).

Зав. кафедрой струнных инструментов был назначен и. о. доцента Куцовский С. Б.

На начало нового учебного года (1969/70) были зачислены следующие педагоги:

Кафедра теории музыки и композиции
Курюмова И. В. – преподаватель
Радченко Д. А. – преподаватель
Токарева О. Ф. – преподаватель
Франтова Т. В. – преподаватель
Ходош В. С. – преподаватель

Кафедра истории музыки
Берман И. Ю. – ст. преподаватель

Кафедра хорового дирижирования
Морозов М. И. – преподаватель
Попова М. П. – преподаватель

Кафедра народных инструментов
Быкадоров Н. А. – ст. преподаватель
Зубченко О. В. – преподаватель
Пушкарский К. Г. – преподаватель
Тарасов Б. А. – преподаватель

Кафедра струнных инструментов
Гуревич Л. И. – ст. преподаватель
Звягинцева В. Я. – ст. преподаватель
Китаев М. П. – преподаватель
Милейковский А. С. – преподаватель
Рабинович Ю. Л. – преподаватель
Хачатурьян М. С. – преподаватель

Кафедра общенаучных дисциплин
Гордиенко В. А. – доцент
Григорьев И. Н. – ст. преподаватель
Матюнина Р. Д. – ст. преподаватель

Специальный корреспондент газеты «Молот» написал в 1969 году статью о концерте ростовчан в Москве «Главная тема – современность»:

«В течение нескольких дней в Москве находилась большая группа композиторов Дона, приезжавших в столицу с творческими отчетами. Ростовские музыканты выступили с концертами на заводе „Серп и молот“, перед воинами Московского гарнизона, во Всесоюзном Доме композиторов. <…>

С обзором прослушанных произведений донских композиторов выступил председатель творческой комиссии Союза композиторов РСФСР А. А. Бузовкин. Отмечая успех творческого отчета ростовчан, докладчик дал высокую оценку струнным квартетам Л. П. Клиничева и А. С. Матевосян, фортепианным произведениям заслуженного деятеля искусств РСФСР А. П. Артамонова… Отмечалось исполнительское мастерство преподавателя Ростовского музыкально-педагогического института пианиста Анатолия Гололобова…»

Из отчета о работе института за 1969–70 учебный год:

Учебный процесс осуществляют:
56 педагогов штатных
29 педагогов почасовиков
34 концертмейстера

Среди них опытные с большим стажем работы педагоги, приглашенные в РГМПИ из разных городов страны. Это и. о. профессора Н. Ф. Орлов, Л. Я. Хинчин, В. Г. Шипулин, А. С. Барон, М. П. Ожигова, А. П. Зданович, доценты А. Н. Кушников, Я. П. Слободкин, М. Р. Дрейер, и. о. доцента Н. Ф. Тифтикиди, С. Б. Куцовский.

Большую часть педагогического коллектива составляют молодые преподаватели. Из них 9 чел. продолжают образование в заочной аспирантуре музыкальных вузов Москвы и Ленинграда.

На 1 июля 1970 года заполнена 51 штатная единица. В 1969/70 учебном году к 1 июля 1970 года контингент студентов составил 233 человека по дневному отделению, 20 человек по вечернему отделению и 4 чел. по вокальному подготовительному.

К концу 1969/70 учебного года в институте работали:

1. и. о. профессора – 6
2. доцентов – 5

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ

29 января 1970 года

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

В программе:
Хренников, Рахманинов, Чайковский

Исполнители:
Симфонический оркестр
Ростовской филармонии

Дирижер –
народный артист Северо-Осетинской республики
ПАВЕЛ ЯДЫХ

Солистка –
выпускница Московской консерватории
СУСАННА АРАБКЕРЦЕВА

3. кандидатов наук – 7
4. и. о. доцента – 6
5. старших преподавателей – 12
6. Гос. премии СССР – и. о. профессора Ожигова М. П. лауреат всесоюзного и лауреат международного конкурсов – доцент Слободкин Я. П. (виолончель). Дважды лауреат международных конкурсов – преподаватель Семенов В. А. (баян).

Дипломанты всероссийских конкурсов – старший преподаватель Горбунов В. Н. (альт), преподаватель Шишкин Ю. В. (флейта), преподаватель Цыганов С. В. (балалайка).

7. Работники, имеющие почетные звания: заслуженный деятель искусств РСФСР Ожигова М. П., заслуженный артист РСФСР Слободкин Я. П., заслуженный деятель искусств Бурятской и Тувинской АССР старший преподаватель Израйлевич Л. И., заслуженный артист КАССР Куцовский С. Б.

1970

Состав научных работников, принятых в 1970–1971 гг.:

Кафедра специального фортепиано
Арабкерцева С. Б. – преподаватель
Денежкин В. А. – ст. преподаватель
Лившиц В. Я. – преподаватель
Черных М. П. – преподаватель
Шабаньянц Л. Н. – преподаватель

Кафедра общего фортепиано
Константинова Н. С. – преподаватель
Минасов Ю. К. – преподаватель
Панасенко Н. И. – преподаватель
Рыбаков В. В. – преподаватель
Терликова Л. Е. – преподаватель

Кафедра народных инструментов
Данилов А. С. – преподаватель
Кисеев Д. В. – ст. преподаватель
Салин В. А. – преподаватель

Кафедра теории музыки
Красноскулов В. Ф. – преподаватель
Островская В. Д. – преподаватель
Селова С. М. – преподаватель
Уринсон Е. Г. – и. о. доцента
Уринсон И. Л. – ст. преподаватель

Кафедра истории музыки
Шевляков Е. Г. – преподаватель
Кафедра сольного пения
Попова М. П. – преподаватель
Шипулина Е. А. – преподаватель

Кафедра хорового дирижирования
Васильев Ю. И. – преподаватель

Кафедра общественно-научных дисциплин
Андрющенко В. Д. – преподаватель

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт

БОЛЬШОЙ ЗАЛ ОБЛФИЛАРМОНИИ

1970/71 учебный год
29 марта

ОТЧЕТНЫЙ КОНЦЕРТ

Исполнители:
Симфонический оркестр
Руководитель и дирижер –
заслуженный артист КАССР
С. Б. Куцовский

Хор студентов РГМПИ
Руководитель и. о. профессора **В. Г. Шипулин**
Хормейстер **В. П. Афанасьев**

Солисты – студенты РГМПИ:
А. Басалаев, Е. Комарова, С. Калитенко
О. Олейникова, Н. Майборода, В. Рыбаков
А. Мостицкий, А. Ненадовский, Т. Слупская
Е. Горбенко, А. Вольнов, Ю. Юрасов, М. Аргусов
Л. Варавина, Н. Мартыненко, Н. Каравай

Концертмейстеры:
Р. Петровская, Г. Плясова, Л. Терликова

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1970–1971 учебный год

МАЛЫЙ ЗАЛ
16 апреля

ВЕЧЕР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Исполнитель
ЕВГЕНИЙ СУРИН

В программе:
I отделение
Бетховен – Соната соч. 26 ¹ 12
Лист – Фантазия и фуга на тему BACH
Прокофьев – Соната ¹ 3
II отделение
Шуман – Симфонические этюды

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт

МАЛЫЙ ЗАЛ
25 апреля 1970 года

КОНЦЕРТ
студентов класса и. о. профессора
А. П. Здановича

В программе:
произведения лауреатов Ленинской премии
Д. Шостаковича и Г. Свиридова

Исполнители:
А. Аронов, Б. Басалаев, А. Григорьева
В. Дьяков, В. Мостицкий, А. Ненадовский
А. Субботин, А. Яровой

Партию фортепиано исполняют:
Л. Я. Хинчин, А. Селицкий

Партия скрипки – **М. Хаин**

Дергунов Ю. И. – преподаватель
Зубкова Т. П. – преподаватель
Кужелева Г. И. – преподаватель
Терезников Е. П. – преподаватель
Тихонова Е. А. – ст. преподаватель
Чардахчи Г. Н. – доцент
Шляндова Н. П. – преподаватель

4 июня 1970 года появилась статья А. Пикарь «Лекции-концерты» в газете «Колос» ¹ 65:

«В течение трех дней в нашем районе находилась концертная бригада преподавателей и студентов Ростовского музыкально-педагогического института. <…> Они выступили с лекцией-концертом на тему „Ленин и музыка“.

Лекцию читал преподаватель института А. М. Цукер. Он очень интересно и доходчиво рассказывал о том, какое значение имела музыка в жизни вождя.

Ростов-на-Дону, 7 ноября 1970 г.

Ленинградская организация Союза композиторов РСФСР
Ленинградская Государственная Филармония

Ростовская организация Союза композиторов РСФСР
Ростовская Государственная Филармония

27 ноября 1970 г.

ДОМ ОФИЦЕРОВ СОВЕТСКОЙ АРМИИ ИМЕНИ С. М. КИРОВА

27 ноября 1970 г.

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

из произведений композиторов Дона

I отделение

КРАСНОСКУЛОВ — Симфоническая поэма

ИЗРАЙЛЕВИЧ — Концерт для трубы с оркестром

— «Ты вырвался наш, сильный Новый Дон» вокально-симфонический сказ для хора и симфонического оркестра

II отделение

МАТЕВОСЯН — Концерт для фортепиано с оркестром

КЛИНИЧЕВ — Симфония для струнных, фортепиано и ударных инструментов

Исполнители:

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Ленинградской Филармонии

Леонид КАЦ

Солисты:

Валентин ЮДИН

Анатолий ГОЛОЛОБОВ

ХОР ЛЕНИНГРАДСКОГО РАДИО и ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Григорий САНДЛЕР

Вход по пригласительным билетам

Начало в 20 часов

Ростовская организация Союза композиторов РСФСР
Ростовское областное управление культуры, Ростовская областная филармония

9 декабря 1970 г.

КОМПОЗИТОРЫ ДОНА В ГОД ЛЕНИНСКОГО ЮБИЛЕЯ

XI пленум Ростовской композиторской организации

Концертный зал филармонии

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

Программа:

Матевосян – Симфония (посвящается 100-летию со дня рождения В. И. Ленина)
Красноскулов – Поэма о Ленине (для солиста, хора и симфонического оркестра)
Ходош – Концерт для скрипки с оркестром
Клиничев – Донская поэма (для хора и симфонического оркестра)
Клиничев – Вокально-симфоническая поэма «Буревестник» (для хора и симфонического оркестра)

Исполнители:

Симфонический оркестр Ростоблфилармонии
Дирижеры: **Леонид Кац, Роман Каспаров**
Хор Ростовского музыкально-педагогического института
Руководитель хора **Вадим Афанасьев**
Хор Ростовского училища искусств Руководитель хора **Михаил Морозов**
Солисты: **Лев Гуревич, Юзеф Пастернак**
Вступительное слово – **Л. Я. Хинчин**

Во время лекции исполнялись любимые музыкальные произведения Владимира Ильича. Преподаватель института Л. И. Гуревич исполнил на скрипке „Сентиментальный вальс“ и „Размышления“ Чайковского. Студентка М. Гудерман сыграла на фортепиано „Экспромт-фантазию“ Шопена. <…>

Солисты А. Субботин и А. Ненадовский спели народные песни „Утес“, „Из-за острова на стрежень“, песню Свиридова на слова Маяковского „История про бублики“ и другие».

Выдержки из статьи Л. Милич «Идут экзамены. На пути к искусству» в газете «Вечерний Ростов» 8 июня 1970 года:

«Музыкально-педагогический институт… Вряд ли стоит говорить о значении этого вуза в музыкальной жизни города: оно ясно всем. Исполнительская деятельность педагогов и студентов за прошедшие годы стала настолько обширной и многообразной, что могла бы явиться темой специального исследования. Здесь же речь пойдет лишь об одном концерте – экзамене у студентов самой популярной музыкальной специальности – сольного пения. <…>

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1970–1971 учебный год

26 ноября

ВЕЧЕР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Исполнитель

НАТАЛЬЯ СИМОНОВА

В программе:
I отделение
Бах – Токката ми минор
Бах – Прелюдия и фуга соль-диез минор (II том)
Бах – Итальянский концерт
Бетховен – 32 вариации
II отделение
Щедрин – «Бассо остинато»
Шостакович – 6 прелюдий
Кабалевский – Соната [1] 3

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1970–1971 учебный год

25 декабря

МАЛЫЙ ЗАЛ РГМПИ

ВЕЧЕР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Исполнитель

ИГОРЬ БЕНДИЦКИЙ

В программе:
I отделение
Бах – партита соль мажор
Прокофьев – Соната [1] 7
II отделение
Бетховен – Соната [1] 12
Скрябин – Прелюдии ор. 31
Скрябин – Ноктюрн для левой руки
Скрябин – Соната [1] 4

Первокурсники и учащиеся подготовительного отделения в основном играли Чехова – одноактные пьесы, инсценированные рассказы. Гвоздем программы стал, бесспорно „Юбилей“… Сентиментальный бездельник Шипулин (В. Дьяков), до умиления глупая его жена (Р. Бикбаева), раболепная вымогательница Мерчуткина (З. Лебеденко) – были ярки и убедительны. <…>

Наибольший интерес, разумеется, вызвало исполнение оперных сцен. В институте есть по-настоящему одаренные певцы-актеры, среди которых выделяется студент Н. Майборода (класс и. о. доцента А. П. Беляевой). <…> Молодой певец успешно выступил в отрывках из опер „Отелло“ Верди и „Пиковая дама“ Чайковского. Хорошей партнершей Германа – Майбороды была Лиза – Б. Гильман (класс старшего преподавателя Н. Г. Чередниковой)…

Ключ к серьезным актерским успехам студенческого коллектива - последовательно применяемая система воспитания артиста, разработанная Станиславским. В последние годы она, наконец, завоевала безоговорочное признание и в оперных театрах. Одним из пионеров слияния системы Станиславского с оперным искусством была М. П. Ожигова – лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств РСФСР, которая руководит теперь институтским классом актерского мастерства и оперной подготовки…»

1971

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1971–1972 учебный год

28 февраля
МАЛЫЙ ЗАЛ

ЕЛЕНА ДОЛГОВА
(меццо-сопрано)
Программа:
Шуман – Цикл «Любовь и жизнь женщины»
Гаврилин – Цикл «Русская тетрадь»
Вступительное слово –
старший преподаватель **А. М. Цукер**

4 марта
ЕЛЕНА КОМАРОВА
(меццо-сопрано)
Программа:
Бах – Ария из 4 Рождественской оратории
Перголези – Ария
Дебюсси – Романс «Прекрасней соборов»
Танеев – «Мое сердце – родник»
Слонимский – Цикл «Песни и пляски смерти»
Вступительное слово –
преподаватель **Е. Г. Шевляков**
Класс камерного пения
старшего преподавателя **С. П. Сахаровой**
Партию фортепиано исполняет **С. П. Сахарова**

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1971–1972 учебный год

МАЛЫЙ ЗАЛ
13 марта
АНСАМБЛЬ АЛЬТИСТОВ РГМПИ
Руководитель ансамбля и. о. доцента
В. Н. Горбунов
В программе:
I отделение
Д. Скарлатти – Каприччио
И. С. Бах – Бранденбургский концерт ¹ 6
II отделение
Шуберт – Экспромт ор. 90 № 3
Рахманинов – Весенние воды
Шостакович – Полька из балета «золотой век»
Хачатурян – Сцена и танец из балета «Спартак»
Обработки для ансамбля альтистов
Г. Безрукова, В. Горбунова

С 5 по 10 апреля 1971 года в Ростовском государственном музыкально-педагогическом институте состоялась научная студенческая конференция «Проблемы оперного творчества». В конференции принимали участие студенты: Азербайджанской государственной консерватории им. У. Гаджибекова; Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных; Донецкого государственного музыкально-педагогического института; Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки; Ростовского государственного музыкально-педагогического института; Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского; Харьковского государственного института искусств им. И. Котляревского.

С сообщениями выступили студенты Ростовского музыкально-педагогического института:

Т. Китанина. «Некоторые особенности драматургии оперы Р. Щедрина „Не только любовь“». Научный руководитель – и. о. профессора Н. Ф. Орлов.

И. Холина. «Принципы русской психологической драмы в опере С. Слонимского „Виринея“». Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

Г. Пчельникова. «Опера Д. Шостаковича „Нос“ и гротесковый театр В. Мейерхольда». Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

И. Эльштейн. «Оперно-театральные черты в поэме В. Салманова „Двенадцать“». Научный руко-

водитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

Е. Егорова. «Русское в опере „Мавра“ Стравинского». Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

А. Селицкий. «Неоклассические тенденции в опере Орфа „Умница“». Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

В Новосибирске с 12 по17 апреля прошла VIII конференция НСО. В работе конференции принимали участие:

Горьковская государственная консерватория им. М. И. Глинки.

Государственный институт искусств им. Курмангазы (Алма-Ата).

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки.

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт.

Уральская государственная консерватория им. М. И. Мусоргского (Свердловск).

В секции музыки XX века выступал Е. Шевляков (Ростов, V курс) с докладом «Некоторые особенности советского камерно-вокального лирического цикла 60-х годов». Руководитель – кандидат искусствоведения, и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

В секции музыкального театра выступали студенты Ростовского музыкально-педагогического института:

Г. Пчельникова. (III курс) «Опера Шостаковича „Нос“ и некоторые явления советского драматического театра 20-х годов». Руководитель – и. о. профессора, кандидат искусствоведения Л. Я. Хинчин.

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1971–1972 учебный год

20 ноября

МАЛЫЙ ЗАЛ

ВЕЧЕР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Исполнитель

ЭМИЛИЯ СЕРЕБРЕННИКОВА

В программе:
I отделение
Бетховен – 33 вариации на тему Диабелли соч. 120
II отделение
Моцарт – Фантазия до минор
Шуман – Крейслериана

Вступительное слово
старший преподаватель **А. М. Цукер**

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1971–1972 учебный год

30 ноября

МАЛЫЙ ЗАЛ

ВЕЧЕР КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Программа:
Брамс – Соната си минор
Восканян – Соната (первое исполнение)
Хиндемит – Соната ор. 11 ¹ 3
Ííåãåð – Ñîíàòà

Èñïîëíèòåëè:
âîïóñêíèê Ìîñêîâñêîé ãîñóäàðñòâåííîé êîíñåðâàòîðèè èì. Ï. È. ×àéêîâñêîãî
Àëåêñàíäð ÊÀÏËÈ (âèîëîí÷åëü)
ñòóäåíò ÿðåìåíêî-âîñïèòàòåëü
Àíàòîëèé ÀÏÅÍÎÍÀÍ (îðêåñòð)

Вступительное слово
старший преподаватель **А. М. Цукер**

20 мая 1971 года в газете «Комсомолец» появилась статья «Радость творчества». Корреспондент «Комсомольца» беседовал с группой молодых композиторов – участников VIII «Донская музыкальная весна»:

«Леонид Клиничев, заместитель председателя Ростовской композиторской организации:

– Мы всегда с нетерпением и волнением ждем наших весенних праздников музыки.

Из новых, ранее еще не исполнявшихся произведений на VIII „Донскую музыкальную весну“ я представил сочинение для хора и симфонического оркестра „Донская былина“. Это второе произведение из задуманной мной трилогии, посвященной донскому краю. Первая часть трилогии – „Донская поэма“ - уже исполнялась в Ростове. Третья будет называться «„Бородино“. По-

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1971–1972 учебный год

20 декабря

МАЛЫЙ ЗАЛ

КОНЦЕРТ СТУДЕНТОВ КЛАССА КАМЕРНОГО ПЕНИЯ
и.о. профессора **Л. Я. Хинчин**

Русский романс конца XIX и начала XX вв.
(произведения Метнера, Рахманинова, Танеева)

Исполнители:
студенты **А. Аронов, А. Григорьева, В. Дьяков**
В. Мостицкий, А. Ненадовский
А. Субботин, А. Яровой

Вступительное слово
А. Селицкий

свящаю ее героическим подвигам донских казаков, принимавших участие в Отечественной войне 1812 года…

Аракс Матевосян:

– Самая большая радость для композитора – создание произведений о наших днях, о советской молодежи, героях нашего времени. Недавно я закончила работу над своим первым скрипичным концертом. Прослушивание его состоялось на днях на собрании членов Ростовской композиторской организации, в ближайшее время собираюсь представить концерт на суд слушателей. <…>

Виталий Ходош:

– Я не впервые участвую в донском музыкальном фестивале. На этот раз познакомлю слушателей со своим новым произведением для струнного оркестра „Кончерто гроссо“, который прозвучит в зале филармонии. Написал детскую оперу „Золотой ключик“ по мотивам одноименного произведения А. Н. Толстого…

Владимир Красноскулов:

– В программы концерта фестиваля включена моя кантата „Поэма о Ленине“, за которую в прошлом году я был удостоен диплома Ростовского обкома ВЛКСМ на смотре творчества молодых композиторов Дона. Эта кантата буде исполняться симфоническим оркестром областной филармонии (дирижер – заслуженный артист Армянской ССР Р. Каспаров) и хором Ростовского училища искусств (дирижер М. Морозов)…»

21 мая 1971 года в газете «Комсомолец» была опубликована статья «Вечер симфонической и хоровой музыки»:

«Вчера в зале областной филармонии начались заключительные концерты VIII фестиваля „Донская музыкальная весна“.

Нижний ряд (слева направо): М. Н. Саямов, А. С. Барон, А. П. Зданович, В. Г. Шипулин, А. П. Артамонов, Н. Ф. Орлов.

Верхний ряд: С. В. Цыганов, А. Шашков, С. Б. Куцовский, О. В. Зубченко, А. П. Беляева, А. В. Сахаров, М. Левин, Е. Шевляков, Л. Я. Хинчин, В. Рыбаков, Н. Ф. Тифтикиди.

Концерт открылся произведениями ростовского композитора Леонида Клиничева сюитой „Русь-тройка“ из его «„Симфонических картин“ по Гоголю и впервые прозвучавшей вокально-симфонической поэмой „Донская былина“. Другой молодой композитор Виталий Ходош был представлен произведением „Кончерто гроссо“, написанным для струнного оркестра. В концерте также прозвучала кантата Владимира Красноскулова „Поэма о Ленине“. <…>

В концерте приняли участие симфонический оркестр филармонии (дирижеры Л. Кац и заслуженный артист Армянской ССР Р. Каспаров), хор студентов Ростовского музыкально-педагогического института (руководитель – профессор В. Шипулин, дирижер Е. Клиничева)…»

1972

8 и 9 января 1972 года в Ростовском государственном музыкально-педагогическом институте проходила научная конференция, посвященная творчеству ростовских композиторов. Прозвучали следующие сообщения:

«Квартеты» – студентка II курса ТКФ Н. Ретунова. Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

«Хоровая миниатюра» – студентка III курса ТКФ Е. Клеткина. Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

«Крупные вокально-симфонические произведения» – студентка III курса ТКФ И. Фельдман. Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

«Соната» – студентка IV курса ТКФ Э. Певзнер. Научный руководитель – и. о. доцента Е. Г. Уринсон.

«О донском фольклоре» – студентка IV курса ТКФ Т. Рудиченко. Научный руководитель – преподаватель Л. И. Наседкина.

«Песенное творчество» – музыковед И. А. Кутайцева.

«VII и VIII симфонии А. П. Артамонова» – и. о. доцента Е. Г. Уринсон.

«Камерно-вокальный цикл» – преподаватель Е. Г. Шевляков.

«Оперное творчество» – музыковед А. А. Соколова.

Выдержки из статьи Р. Каспарова «Зрелость молодости» в газете «Комсомолец» ¹ 8, 12 января 1972 года:

«На днях в зале Ростовской филармонии состоялся концерт баяниста Вячеслава Семенова – лауреата международных конкурсов в Клингентале и Софии, заведующего кафедрой народных инструментов Ростовского музыкально-педагогического института.

После многочисленных зарубежных поездок, после выступлений в Москве и других городах Союза – это его первый самостоятельный сольный вечер в Ростове. <…> Уже сама программа отражает исполнительские пристрастия В. Семенова, его тягу к крупным формам. Концерт открывался „Чаконой“ Баха. <…>

В. Семенов глубоко ощутил ясность и логическую завершенность, проникновенность и мужественность музыки Баха – одного из самых современных по духу мастеров. <…> Много раз слышанные произведения звучат неожиданно свежо. Романтическая лирика шубертовского „Экспромта“» вырисовалась особенно светло и цельно – на едином глубоком дыхании.<…>

Виртуозность, легкость, блеск, свежесть колорита отличают знаменитую „Кампанеллу“. <…>

Второе отделение концерта целиком посвящено советской музыки. Она особенно привлекает В. Семенова возможностью сказать о современности современным языком. <…> Он умеет придать свежесть звучания несколько традиционной сюите Чайкина; он неистощим в красках в исполненной национального своеобразия „Органной сюите“ Мушеля. Он глубоко и подлинно народен в „Полосыньке“ Подгорного – произведении, редко исполняемом из-за огромных технических трудностей. И, наконец, он ярок, смел, напорист и мужествен в „Партите“ Золотарева…»

25 января 1972 года в газете «Комсомолец» ¹ 17 (8989) в статье «Представляем дипломантов» были оглашены итоги III областного смотра профессиональной творческой молодежи. Награждены:

«ДИПЛОМАМИ I СТЕПЕНИ

Молодых композиторов:

Кусякова Анатолия Ивановича – композитора, преподавателя Таганрогского музучилища – за создание струнного квартета № 1 и цикла романсов „Уголки сердца“ на слова А. Ахматовой;

Матевосян Аракс Суреновну – композитора, преподавателя Ростовского училища искусств – за

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ
20 февраля 1972 года

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

В программе:
Брамс – Концерт для скрипки с оркестром
Рахманинов – Концерт ¹ 4
для фортепиано с оркестром

Исполнители:
Симфонический оркестр
Ростовской филармонии

Дирижер – **ЛЕОНИД КАЦ**

Солисты –
СУСАННА АРАБКЕРЦЕВА (фортепиано)
РОМАН КРУПЕНИН (скрипка)

создание сонаты для скрипки с фортепиано и концерта для скрипки с оркестром;

Ходоша Виталия Семеновича – композитора, преподавателя Ростовского музпединститута – за создание оперы для детей „Золотой ключик" (по А. Толстому) и концерта для скрипки с оркестром.

ДИПЛОМАМИ II СТЕПЕНИ

Молодых исполнителей:

Скороходову Римму Григорьевну – педагога РГМПИ (рояль) за исполнение 4-й баллады Шопена;

Бендицкого Игоря Семеновича - педагога РГМПИ (рояль) за исполнение 7-й сонаты Прокофьева;

Морозова Михаила Ивановича – педагога РГМПИ, хормейстера хоровой любительской капеллы – за исполнение концертной программы;

Струнный квартет студентов РГМПИ в составе:
Марк Левин – 1 скрипка,
Виктор Голдовский – 2 скрипка,
Юрий Спиридонов – альт,
Лариса Буйневич – виолончель – за исполнение струнного квартета Пальчуна.

ДИПЛОМАМИ III СТЕПЕНИ

Молодых исполнителей:

Ресьян Араика Яковлевича – студента Ростовского музыкально-педагогического института – за исполнение поэмы для скрипки с фортепиано Пальчуна;

Сурина Евгения Александровича – преподавателя Ростовского музыкально-педагогического института – за исполнение симфонических этюдов Шумана (рояль)».

С 22 по 26 февраля 1972 года состоялись мероприятия, проводимые институтом к столетию со дня рождения А. Н. Скрябина (1872–1972). Приняли участие: кафедры истории, теории музыки и специального фортепиано, совет НСО. 22 февраля в концертном зале филармонии прошло открытое заседание ученого совета РГМПИ. Состоялся концерт из произведений А. Н. Скрябина:

Вальс, ор. 1.
Ноктюрн, ор. 5 ¹ 1.
Три мазурки, ор. 3¹ 3, ор. 25 ¹ 3, ор. 40 ¹ 2.
Поэма, ор. 32 ¹ 2.
Загадка, ор. 52.
Исп. – преподаватель В. П. Миклина.
Вторая соната, ор. 19.
Исп. – преподаватель С. Б. Арабкерцева.
Ноктюрн для левой руки, ор. 9.
Четвертая соната, ор. 30.
Четыре прелюдии, ор. 31.
Исп. – старший преподаватель И. С. Бендицкий.
Пятая соната, ор. 53.
Исп. – старший преподаватель Р. Г. Скороходова.
Сатаническая поэма, ор. 36.

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1971/72 учебный год

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ
8 апреля
К 50-летию образования СССР

КОНЦЕРТ
студенческого симфонического оркестра РГМПИ

Руководитель и дирижер
заслуженный артист КАССР **С. Б. Куцовский**
В программе:
I отделение
Брамс – Симфония ми минор ¹ 4
II отделение
Крымский – Баллада для фортепиано с оркестром
Бетховен – Концерт для фортепиано
с оркестром ¹ 5, ч. 1

Солисты –
Л. В. ШПИЛЕВАЯ (Черкесск)
ОЛЬГА ОДЕГНАЛОВА (студентка РГМПИ)

Желание, ор. 57.

Ласка в танце, ор. 57.

Исп. – и. о. профессора А. С. Барон.

Состоялась научная студенческая конференция и концерт студентов фортепианного факультета – победителей конкурса на лучшее исполнение произведений А. Н. Скрябина.

В 1971–72 гг. клуб любителей музыки проводит цикл лекций-концертов на тему: «Музыкальное искусство и эстетика». Лектор-музыковед А. М. Цукер, старший преподаватель Ростовского Государственного музыкально-педагогического института. В лекциях-концертах принимали участие педагоги и студенты РГМПИ. Эти мероприятия состоялись во Дворце культуры «Энергетик»:

30 октября – «Композитор и история»;

27 ноября – «Композитор и современность»;

25 декабря – «О программной музыке»;

22 января – «Комическое в серьезной музыке»;

26 февраля – «Композитор и поэт»;

25 марта – «Музыка в театре»;

15 апреля – «Театральное в музыке»;

20 мая – «Старое и новое в музыкальном искусстве».

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1971/72 учебный год

24–30 апреля

Навстречу 50-летию образования СССР

КОНФЕРЕНЦИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ОТДЕЛЕНИЙ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ

гг. Ростова, Таганрога, Шахт, Ставрополя, Новороссийска, Нальчика, Орджоникидзе, Грозного, Махачкалы, Черкесска, Минеральных Вод

В ДНИ КОНФЕРЕНЦИИ

25 апреля
Малый зал РГМПИ

КОНЦЕРТ

Ростовская организация Союза композиторов РСФСР
Ростовское областное управление культуры
Ростовская областная филармония
1971/72 учебный год

8 мая 1972 г.

Навстречу 50-летию образования СССР

9-Я ДОНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА
КОНЦЕРТЫ СЕВЕРО-КАВКАЗСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ

Малый зал
Ростовского музыкально-педагогического института

2-камерный концерт
из произведений композиторов Дона, Дагестана, Кабардино-Балкарии, Северной Осетии и Чечено-Ингушетии

Исполнители:

струнные квартеты студентов Ростовского музыкально-педагогического института в составе:
Марк Левин (1-я скрипка), Виктор Голдовский (2-я скрипка), Юрий Спиридонов (альт), Александров Вольпов (виолончель)
Класс доцента, заслуженного артиста КАССР **С. Б. Куцовского**
Юрий Юрасов (1-я скрипка), Леонид Айзенберг (2-я скрипка), Яков Лецинер (альт), Лариса Буйневич (виолончель)
Класс ст. преподавателя **Маргариты Хачатурян**
Солисты:
Тамара Селиманова, Маргарита Черных, Анатолий Гололобов, Михаил Вильевок
Вступительное слово – **Анатолий Цукер**

Из статьи Е. Шевлякова «Памяти Скрябина» 13 марта 1972 года:

«Сто лет прошло со дня рождения Александра Николаевича Скрябина, и вот уже более полувека спорят о его творчестве. Художник, столь причудливо сочетавший субъективно-философские заблуждения с живым романтическим порывом, мечтавший об ослепительном блеске недостижимого идеала и умерший в самом расцвете столь нелепо, столь случайно, Скрябин весь словно был соткан из противоречий. <…>

Столетию Скрябина было посвящено открытое заседание ученого совета музыкально-педагогического института, на котором со словом о Скрябине выступила профессор Л. Я. Хинчин. <…>

Не в первый раз мы встречаемся с исполнительским творчеством Р. Скороходовой и С. Арабкерцевой. В концерте, где они исполняли фортепианные произведения Скрябина, мы еще раз убедились не только в их высоком профессионализме, но и в тонкости прочтения выбранных произведений. С особым нетерпением мы ожидали концерт профессора А. С. Барон, который также составлен из произведений великого мастера».

Выдержки из статьи Г. Ворониной «Вечер симфонической музыки» 20 апреля 1972 года:

«Очень тепло был принят слушателями симфонический концерт, состоявшийся в зале областной филармонии. Реакция зала была живой и непосредственной. Оркестр выступал под управлением главного дирижера Леонида Каца.

В первом отделении солист филармонии Роман Крупенин сыграл Концерт Брамса для скрипки с оркестром – одно из самых интересных и трудных произведений в скрипичной литературе. <…>

Четвертый фортепианный концерт Рахманинова с блеском исполнен во втором отделении концерта преподавателем музыкально-педагогического института Сусанной Арабкерцевой. Одаренная пианистка свободно и естественно трактует сложное произведение Рахманинова. <…> Эффектно прозвучали сыгранные на бис этюд Шопена и вальс Скрябина».

В мае 1972 года проходила 9-я ДОНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА:

6 мая в концертном зале филармонии состоялось открытие секретариата союза композиторов РСФСР и Северо-Кавказского фестиваля. Начало музыкальной весны было ознаменовано симфоническим концертом из произведений композиторов Дона:

I отделение

Артамонов – Вступление
к опере «Кондрат Булавин»
Монолог Булавина, сл. Н. Костарева
Ходош – Концерт для скрипки с оркестром.
Израйлевич – Вокально-симфоническая поэма
«Бессмертник» для хора с оркестром,
сл. А. Софронова

(2 и 3 части)

Клиничев – Донская поэма для хора с оркестром,
сл. народные
Красноскулов – Фрагменты из «Поэмы о Ленине»
для солиста, хора и оркестра,
сл. А. Вознесенского и Р. Рождественского

Исполнители:
Симфонический оркестр
Ростовской филармонии
Дирижер Леонид Кац
Хор Ростовского музыкально-педагогического
института
Руководитель профессор В. Шипулин
Хор Ростовского училища искусств
Руководитель Михаил Морозов
Солисты:
Валентина Звягинцева, Лев Гуревич,
Юзеф Пастернак
Вступительное слово – Анна Соколова

II отделение

Кусяков – Поэма
Матевосян – Концерт для скрипки с оркестром

7 мая в малом зале Ростовского музыкально-педагогического института состоялись: 1-й камерный концерт; симфонический концерт из произведений композиторов Дагестана; песенно-хоровой концерт. 8 мая – 2-й камерный концерт; симфонический концерт из произведений композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкессии. 9 мая – концерт детской музыки; концерт сводного духового оркестра Ростовского гарнизона. 11 мая – симфонический концерт из произведений композиторов Северной Осетии. 12 мая – 3-й камерный концерт; заключительный концерт из произведений композиторов Дона, Дагестана, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкессии, Северной Осетии, Чечено-Ингушетии и композиторов – гостей.

23 мая 1972 года в газете «Вечерний Ростов» была опубликована статья Е. Шевлякова «Я не волшебник, я только учусь… Перед первым выпускником в музыкально-педагогическом»:

«Совсем недавно в музыкально-педагогическом институте закончилась еще одна научная конференция студентов-музыковедов. Это была третья межвузовская, а если считать и наши „внутренние“, уже 12 по счету конференция. <…>

Наши музыковеды и сами уже не первый раз выезжают в другие города. <…> Не так давно вернулась делегация из Москвы, и может быть, в эту самую минуту ростовчане спорят в Новосибирске.

Все это стало возможным потому, что на факультете есть преподаватели, для которых исследовательская работа является стержнем их интересов. На кафедрах, не столь уж многочисленных по составу, готовятся четыре диссертации, из них одна докторская. Еще несколько человек намеревается в этом году поступить в аспирантуру. Статьи ростовских исследователей уже не первый год печатаются в московских и ленинградских изданиях».

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1971–1972 учебный год

26 мая

КОНЦЕРТ
студентки-дипломницы
ЛЮДМИЛЫ ХАЙШБАШЕВОЙ
(скрипка)

Класс заслуженного артиста КАССР

С. Б. Куцовского

В программе:

I отделение

Бах – Чакона из Партиты ре минор

Танеев – Сказка

Шостакович-Цыганков – 3 прелюдии

II отделение

Глазунов – Концерт

Сен-Санс-Изаи – Этюд в форме вальса

Партия фортепиано – **Маргарита Черных**

Из отчета о научно-исследовательской работе РГМПИ за 1972 год:

Список трудов профессорско-преподавательского состава РГМПИ, изданных в 1972 году.

1. и. о. доцента Тифтикиди Н. Ф.

а) «Русские народные истоки мелодики Шостаковича» – статья, сборник «Точные методы в музыкознании», 1972 г., Изд. РГУ (0,5 п. л.)

б) «Полезная инициатива» – рецензия на сборник под редакцией Фокиной Л., «Советская музыка», ¹ 1, 1972 г. (0,25 п. л.)

2. ст. преподаватель Цукер А. М.

«Народ покорный и народ бунтующий» – статья, «Советская музыка», ¹ 3, 1972 г. (1,5 п. л.)

3. доцент, кандидат исторических наук Кушников А. Н.

«Партийный актив и пути повышения эффективности его деятельности (конкретно-социологический анализ)», «Ростиздат», 1972 г. (6 п. л.)

4. и. о. доцента Пономарева А. А. – в соавторстве с А. А. Гердт и Е. Д. Мышкис.

а) «Музыка в гостях» – учебное пособие по немецкому языку для студентов консерваторий, Изд. РГУ, 1972 г. (6,5 п. л.)

б) «Выдающиеся музыканты нашего времени» – учебное пособие по немецкому языку для студентов консерваторий, Изд. РГУ, 1972 г. (5,75 п. л.)

5. и. о. доцента Саямов М. Н.

а) «Музыковедение и «точные методы» – статья в соавторстве с А. Н. Синицким (0, 5 п. л.)

б) «О применении точных методов в музыкознании» – статья, сборник «Точные методы в музыкознании», Изд. РГУ, 1972 г. (0,25 п. л.)

Список работ, подготовленных к изданию в 1972 г.

1. А. М. Цукер – ст. преподаватель

«Традиции Мусоргского в творчестве Шостаковича» – автореферат кандидатской диссертации – 1,5 п. л., Изд. РАУ.

2. И. о. профессора, кандидат искусствоведения Л. Я. Хинчин

«Инструментально-симфоническая логика в музыкальной драме XX века» – учебное пособие – 5 п. л., одобрено кафедрой, рекомендовано к опубликованию.

3. И. о. профессора, кандидат искусствоведения А. П. Зданович

«Основы вокальной техники» – автореферат докторской диссертации – 2 п. л.

Подготовлен для передачи в издательство.

4. и. о. профессора Ожигова М. П.

«Воспитание певца-актера» – учебное пособие, разделы:

«Интонация» – 2 п. л.

«Логически осмысленное и непрерывное действие» – 2 п. л.

Подготовлено к изданию.

Опубликованы работы студентов V курса ТКФ Борисова Б.

а) «О логике музыкального мышления: равнозначимость и разнозначимость» – 1,25 п. л.

б) «О некоторых чертах мажоро-минора в свете зонности восприятия». – 1 п. л.

Сборник «Точные методы в музыкознании». Изд. РГУ 1972 г.

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1972–73 учебный год
РГМПИ открывает Музыкальный клуб
для студентов высших учебных заведений
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН РАБОТЫ КЛУБА

30 ноября – Связь национальных культур в советской музыке (к 50-летию образования СССР)
Лектор преподав. Е. Г. Шевляков

14 декабря – Пути развития русской камерно-вокальной музыки
Лектор студентка Т. Рудиченко

28 декабря – Программная музыка и проблемы синтеза искусств
Лектор студентка Э. Певзнер

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1972/73 учебный год

Франц Шуберт (1797–1972)
К 175-летию со дня рождения

20 декабря
Малый зал

ВОКАЛЬНЫЕ И ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Исполнители:
студенты класса камерного пения и. о. профессора
Л. Я. Хинчин

Класс фортепиано и. о. профессор
А. С. Барон

Вступительное слово –
Л. Ковальчук

24 декабря
Малый зал

Дуэт ля мажор ор. 162
Соната ля минор для фортепиано
Квинтет ля мажор ор. 114

Исполнители:
ст. преподаватели
Р. Г. Скороходова, И. С. Бендицкий, Н. Н. Симонова, В. С. Машечков, М. Я. Вильевок, М. Б. Хаин
студенты **А. Вольпов, Ю. Спиридонов**

Вступительное слово –
ст. преподаватель **А. М. Цукер**

11 января – И. С. Бах и современность
Лектор и. о. профессора Н. Ф. Орлов

22 февраля – В. А. Моцарт – великий оперный реформатор XVIII века
Лектор студентка Р. Расс

15 марта – Творчество С. В. Рахманинова (к 100-летию со дня рождения)
Лектор студентка Л. Кольвах

29 марта – Представители западноевропейского романтизма первой половины XIX века – Ф. Шуберт и Р. Шуман
Лектор студентка Н. Пушкина

12 апреля – Композитор и поэт (О творчестве Г. В. Свиридова)
Лектор ст. преподаватель А. М. Цукер

26 апреля – Русский период творчества И. А. Стравинского
Лектор студентка Н. Царенко

17 мая – Будущее советской музыки (О творчестве молодых советских композиторов)
Лектор студентка В. Комарова

31 мая – Музыка в современной Польше
Лектор ст. преподаватель Г. Р. Тараева

В. Ф. Красноскулов. Новочеркасск, май 1972 года

Из предложения института о реорганизации его в Донскую государственную консерваторию:

В Ростовский областной комитет
коммунистической партии Советского Союза

«Партия и правительство указывают на огромную возрастающую роль эстетического воспитания как части идейного воспитания трудящихся.

Одним из важнейших направлений совершенствования системы эстетического воспитания является усиление концертной и музыкально-образовательной деятельности с целью приобщения миллионов трудящихся к миру духовных ценностей, созданных человечеством в области музыкального искусства. <…>

Прошло более 5 лет с момента организации в Ростове музыкально-педагогического института и сейчас становится ясно, что требования большого города и зоны, объединяющий 2 края, область и 4 автономных республики, ставят на очередь задачу преобразования и расширения сферы деятельности вуза, усиления его роли в активизации концертной и просветительской работы в городе, области и зоне, что связано с необходимостью реорганизации работы института и превращения его в консерваторию».

И. О. РЕКТОРА РГМПИ
и. о. доцента М. Саямов

Публикация ***О. Носовой***

Н. Бекетова

«ГОРДИТЬСЯ СЛАВОЮ СВОИХ ПРЕДКОВ НЕ ТОЛЬКО МОЖНО, НО И ДОЛЖНО…» Презентация Творческого Центра «Рахманинов – Лосев» при Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

Дата рождения Творческого Центра «Рахманинов–Лосев» официально помечена 1 ноября 2002 года. Объединение двух великих имен в его названии многое объясняет человеку, хотя бы в общих чертах знакомому с историей культуры Дона. Имя великого Рахманинова украшает нашу консерваторию, и это представляется глубоко символичным. Композитор несколько раз бывал в Ростове в 1911–1917 годах. Пять его приездов в наш город оставили незабываемые воспоминания ростовчан, познакомившихся с грандиозным искусством Рахманинова-пианиста. Консерваторцам же дороги и факты его причастности к развитию музыкального образования на Дону, в частности, к истории предшественницы нашего вуза Донской консерватории, к истории Ростовского музыкального училища, которое по заданию главной дирекции Императорского Русского Музыкального общества дважды инспектировал Рахманинов. Пребывание Рахманинова в Ростове, его дружба с М. Пресманом, Н. Авьерино, М. Шагинян, его контакты с ростовчанами, места жительства, встречи, события, люди – это волнующие страницы истории культуры Дона, вписанные в широкую панораму истории и культуры России. Бесконечно увлекательной представляется задача выявления этих связей в их краеведческом, историческом, культурологическом, нравственно-этическом аспектах.

Что касается имени великого русского философа А. Ф. Лосева – оно, можно сказать, составляет «генетическую» славу донской земли. Последний русский мыслитель серебряного века, наследие которого имеет мировое значение, родился и становился личностью в столице донского казачества Новочеркасске, получая классическое образование в знаменитой тогда на всю страну Платовской гимназии. Первые 18 лет жизни философа связаны с Доном, что многое определило в его жизни. Характерна реакция молодого Лосева на начало первой мировой войны (он находился тогда в Германии): «Я новочеркасский казак… И покажу, на что способна русская философия». Родина и жизненное призвание в сознании философа всегда составляли неразрывное целое…

Полное название центра – «С. В. Рахманинов – А. Ф. Лосев: музыка – философия – история Дона» – соответствует направленности его творческой деятельности. Лосев и Рахманинов – два великих символа русской культуры. Неслучайно они сегодня рядом, и интерес к ним все возрастает. Лосев – единственный русский философ, оставивший в наследство музыкознанию метод исследования «тонкой материи искусства». Очевидно, что наследие его, как стратегия восстановления утраченной родовой памяти отечественной культуры, обеспечивает принципиальные открытия будущей музыкальной и философской науки. То же можно сказать и о наследии Рахманинова, которого, как и Лосева, можно назвать «последним звонарем» русской культуры. Их сближает и время, и то место в отечественной истории, которое довелось занять обоим – место великих «завершителей» на их глазах уходящей эпохи русской православной культуры, основам которой они сохранили верность в годину лихого безвременья: один – на чужбине, другой – в моральной оппозиции режиму, само существо которого предполагало опалу духовных начал личности.

Судьбы Рахманинова и Лосева при всей своей разности очень похожи и глубоко поучительны как судьбы гениев, переживших крах своего духовного Отечества, но в истории русской культуры оставшихся победителями. Более того, сегодня их имена символизируют тенденцию возвращения нации к своим культурным истокам, потребность «воспоминания» и нового обретения собственных духовных корней. А это – огромный и порой тяжкий труд, предполагающий объединение всех здоровых сил общества, способных к восстановлению исторически прерванных связей с национальной Традицией. Изучение и популяризация наследия

Лосева и Рахманинова и связанного с ними огромного и доселе неизученного пласта явлений российской и мировой культуры – главное направление деятельности Центра, точно сформулированное словами Пушкина: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие»…

История создания центра связана и с историей нашего вуза, и с отечественной музыкальной культурой. В 1992 году Ростовская консерватория получила имя Рахманинова, обозначив тем самым свои глубокие корневые связи с отечественным наследием. В апрельские дни 1993 года (юбилеи Лосева и Рахманинова, с разницей в 20 лет, совпадают) проводились юбилейные конференции: лосевская в Московской консерватории, рахманиновская в Тамбове и Ростове. На празднование 100-летнего юбилея Лосева в Московской государственной консерватории в апреле 1993 года, организованное профессором. Ю. Холоповым и теперешним министром культуры РФ профессором А. Соколовым, была приглашена «лосевская делегация» из Ростова-на-Дону (М. Гамаюнов, Н. Демин и автор этих строк). А 29 сентября 1993 года в стенах Ростовской консерватории, может быть, впервые в стране, заработала секция философии музыки Вторых Донских Лосевских чтений, на которой достаточно широко для того времени были представлены доклады консерваторцев (Н. Бекетовой, М. Буровой, С. Васильевой, М. Гамаюнова, Н. Демина, Н. Мещеряковой, М. Саямова), продемонстрировавшие возможности конкретного приложения лосевской методологии к анализу музыкальных произведений[1].

Слева направо: Ю. Н. Холопов, Н. В. Бекетова, И. П. Гуржиева, В. П. Троицкий, Н. В. Демин

И очень символично, что в год тридцатилетия нашего вуза, в котором в рамках III Всероссийского философского конгресса проводились «Лосевские беседы», их участник и гость, патриарх отечественного лосевоведения Ю. Холопов высказал мысль о назревшей необходимости создания научно-практического центра изучения и популяризации наследия великого русского мыслителя Лосева при Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова. И тем самым снова связал два великих имени… Участники Круглого стола «Лосевские беседы», проходившего 18 сентября 2002 года в Камерном зале консерватории, завершили свою работу официальным обращением в оргкомитет Конгресса, в котором утверждается необходимость создания Лосевского центра именно в РГК – учитывая неповторимость местоположения Донского музыкального вуза на родине философа, уже сложившуюся в РГК многолетнюю традицию изучения музыкально-философского наследия Лосева и огромные профессиональные возможности нашей консерватории.

Этот рубеж обозначил рождение Творческого Центра, деятельность которого с тех пор осуществляется в нескольких направлениях. Во-первых, – это ставшие традиционными для Ростовской консерватории ежегодные «Лосевские беседы», где, помимо музыкально-философских вопросов, связанных с творчеством Лосева, поднимаются проблемы современной интерпретации выдающихся явлений отечественной культуры, создаются условия для дальнейшего развития музыкально-философской методологии в современной практике искусствознания и гуманитарных наук. Отдельная забота – практическое применение обретаемого синтетического знания в конкретном образовательном процессе, чему была посвящена серия научно-практических семинаров для специалистов разных уровней гуманитарно-эстетического профиля. Чтения обязательно сопровождаются юбилейной концертной программой, а в перспективе – музыкальными фестивалями, исполнительскими конкурсами, нацеленными на открытие и продвижение молодых талантов, выставками, экскурсиями, широкой издательской деятельностью[2].

Естественными воплощением этих творческих намерений стали юбилейные события – праздно-

[1] Об этом можно прочесть в Известиях СКНЦ ВШ [1] 4 за 1993 год и в апрельском номере газеты РГК «Камертон» того же года.

[2] В настоящий момент подготовлены к публикации материалы юбилейной научной конференции, посвященной 130-летию Рахманинова и «Лосевских бесед в РГК им. С. В. Рахманинова» – 2002 г.

вания 130 лет со дня рождения С. В. Рахманинова и 110 лет со дня рождения А. Ф. Лосева, а также 200-летие М. И. Глинки, которые широко отмечались в стране и за ее пределами в 2003 и 2004 году. К этим датам были приурочены ростовские форумы, оказавшиеся значительными событиями донской и отечественной культуры. В них сосредоточились современная научно-практическая мысль и неповторимый художественный опыт, нацеленные на восстановление духовного потенциала отечественной культурной традиции.

Слева-направо: С. В. Фролов, Н. В. Бекетова, Н. И. Тетерина, Е. М. Левашов

Приведем программы круглого стола III Всероссийского философского конгресса «Лосевские беседы в Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова», продолжившего традицию Лосевских чтений 1993 года, а также программы названных акций ТЦ. Все они, ориентированные на практические нужды культурно-образовательной среды, не ограничиваются только научной частью, но включают обязательные научно-практические семинары для педагогов гуманитарно-эстетического цикла общего и специального образования, мастер-классы и концерты.

Лосевские беседы в Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова
Круглый стол III Всероссийского философского конгресса
(18 сентября 2002 года)

Бекетова Н. В. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова, полномочный представитель общества «Лосевские беседы» (г. Москва) на Дону. *Вступительное слово*

Троицкий В. П. – ст. науч. сотрудник Дома-музея А. Ф. Лосева, г. Москва

Презентация издания А. Ф. Лосева «Диалектика мифа (с дополнениями)». М., 2001

Холопов Ю. Н. – докт. искусствоведения, проф. МГК им. П. И. Чайковского

Метафизика музыки в философии А. Ф. Лосева

Зенкин К. В. – докт. искусствоведения, проф. МГК им. П. И. Чайковского

Судьба рационализма в философии музыки А. Ф. Лосева

Бекетова Н. В. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова

«Религиозный материализм» А. Ф. Лосева как методология смыслопостижения

Демин Н. В. – и. о. доц. РГК им. С. В. Рахманинова

Категория становления у А. Ф. Лосева и Б. В. Асафьева

Калошина Г. Е. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова

Проблемы мифа и символа в трудах А. Ф. Лосева и Фр. Шеллинга

Тараева Г. Р. – канд. искусствоведения, проф. РГК им. С. В. Рахманинова

Теория символа А. Ф. Лосева и проблемы музыкального языка

Рудиченко Т. С. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова

Образно-поэтическое начало в трудах А. Ф. Лосева

Данцев А. А. – докт. философских наук, проф. Южно-Российского (Новочеркасского) политехнического университета

Новочеркасские истоки творческого феномена А. Ф. Лосева

Бойко П. Е. – канд. искусствоведения, доц. Кубанского университета

Идея интегрализма в философии истории А. Ф. Лосева

Спиридонова П. Ю. – аспирантка РГУ

Античный рационализм в трудах А. Ф. Лосева и французская антропология.

Лосевские беседы в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
«Искусство в поисках смысла»
(4–5 декабря 2003 года)

Бекетова Н. В. – председатель оргкомитета, руководитель Творческого Центра «Рахманинов – Лосев», канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова. *Вступительное слово*

Приветствия от Дома-музея А. Ф. Лосева и КПО «Лосевские беседы» (г. Москва), Министерства Культуры и Министерства Образования Ростов-

ской области.

НАУЧНАЯ ЧАСТЬ

Яковлев В. П. – докт. философских наук, проф. каф. философии и философской антропологии РГУ

Эстетический смысл философии

Ерыгин А. Н. – доктор философских наук, проф., зав. каф. соц. философии и философии права РГУ

Поэзис в религии, искусстве и философии

Стопченко Н. И. – канд. философских наук, доц. каф. теории культуры и эстетики РГУ

Искусство в философских построениях А. Ф. Лосева

Бекетова Н. В. – канд. искусствоведения, доц. каф. истории музыки РГК им. С. В. Рахманинова

Музыко-ведение как становление смысла

Балашова И. А. – докт. филологических наук, проф. каф. истории рус. литературы РГУ

А. Ф. Лосев об ощущении

Зенкин К. В. – докт. искусствоведения, проф. МГК им. П. И. Чайковского

А. Ф. Лосев и музыкальная наука

Демин Н. В. – и. о. доц. каф. фортепиано РГК им. С. В. Рахманинова

«Античный космос» А. Ф. Лосева и современная музыкальная наука

Лосева И. Н. – докт. философских наук, проф. каф. социально-гуманитарных дисциплин РГК им. С. В. Рахманинова

А. Ф. Лосев о месте искусства в онтологической иерархии Платона

Шаповалова Л. В. – канд. искусствоведения, проф. каф. теории музыки Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского

Христианская антропология музыки в трудах А. Ф. Лосева

Шабунова И. М. – канд. искусствоведения, доц. каф. теории музыки и композиции РГК им. С. В. Рахманинова

Число, символ, миф: античность об инструментарии своей эпохи

Жабинский К. А. – ст. библиограф РГК им. С. В. Рахманинова

«Поэтика» Аристотеля в зеркале «семиотического романа» Умберто Эко

Николаевская Ю. В. – аспирантка Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского

Символ зеркала в Восьмой симфонии Г .Малера

Рощенко Е. Г. – канд. искусствоведения, доц. каф. истории музыки Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского

Ономатологический метод анализа музыки

Калошина Г. Е – канд. искусствоведения, доц. каф. истории музыки РГК им. С. В. Рахманинова

Проблема мифа и символа во французской музыке XX века

Лобзакова Е. Э. – аспирантка РГК им. С. В. Рахманинова

Православный символ в авторской интерпретации С. В. Рахманинова

Шапарчук О. В. – аспирантка РГК им. С. В. Рахманинова

Оперный миф Арриго Бойто

Чаплина Е. Н. – и. о. проф. каф. фортепиано РГК им. С. В. Рахманинова

Образ исполнителя в философской прозе А. Ф. Лосева

Мещерякова Н. А. – канд. искусствоведения, доц. каф. истории музыки РГК им. С. В. Рахманинова

В поиске единого смысла культуры

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ СЕМИНАР

Бекетова Н.В. – руководитель ТЦ «Рахманинов – Лосев», канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова, зав. каф. эстетического цикла Классического Лицея ¹ 1 при РГУ

А. Ф. Лосев и проблемы современного эстетического образования (Вступительное слово)

Нейслос Т. М. – методист МОУ Методический центр образования г. Ростова-на-Дону

Задачи образовательной области «Искусство» на современном этапе

Палецких Е. В. – преп. эстетических дисциплин СШ ¹11

Современные методики преподавания искусства и пути возможных инноваций

Волкова П. С. – докт. философских наук, канд. филологических наук, проф. каф. философии и истории культуры МЧС (г. Иваново)

Проблема смысла в контексте синтеза искусств. Демонстрация результатов творческого метода

Москвичева Н. А. – врач, зам. директора по здоровью Классического Лицея ¹ 1 при РГУ

Синтез науки и искусства в методике преподавания

Сбитнева И. Н. – гл. спец. Муниципального Управления отд. образования адм. Октябрьского р-на

Эволюция жизни от возникновения до ноосферы. Из опыта реализации интегративного модуля в об-

разовательном процессе

Бекетова Н. В. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова, зав. каф. эстетического цикла Классического Лицея ¹ 1 при РГУ

Гуманитарно-эстетический синтез как стратегия целостности

Лобзакова Е. Э. – аспирантка РГК им. С. В. Рахманинова, преп. Ростовского училища искусств, преп. ДМШ им. П. И. Чайковского, **Губская Л. А. –** преп. Ростовского училища культуры

«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова: музыкальный миф и его педагогическое моделирование

Стешакова Л. В. – преп. Ростовского филиала Санкт-Петербургского университета культуры и искусств

Фольклорный театр как способ восстановления родовой памяти

Бастанжиева М. В. – преп. Муниципальной гимназии ¹ 35

Художественно-прикладное творчество как процесс постижения смыслов

Скрябина Н. Ю. – преп. Классического Лицея ¹ 1 при РГУ

Интегративный подход в изучении предметов эстетического цикла и процесс личностного становления

Научно-практический форум «М. И. Глинка и мировая культура» (11–17 мая 2004 года)

Бекетова Н. В. – председатель оргкомитета, руководитель ТЦ «Рахманинов – Лосев», канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова

М. И. Глинка: Преображение русского мира (Вступительное слово).

Жданов Ю. А. – председатель Совета Северо-Кавказского научного центра высшей школы, член-корреспондент РАН, проф.

М. Глинка и русская идея

Черноус В. В. – директор Центра системных региональных исследований и прогнозирования ИППК РГУ и ИСПИ РАН, председатель Южно-Российского отделения АКИРН

Формирование национальной идеологии в российской империи первой половины XIX века

Фролов С. В. – президент гуманитарного фонда им. М. И. Глинки, канд. искусствоведения, доц. Санкт-Петербургской консерватории

Глинкинские пути русской музыки

Левашов Е. М. – докт. искусствоведения, проф. МГК им. П. И. Чайковского

Изучение творчества Глинки: современное состояние и перспективные направления

Яковенко С. Б. – докт. искусствоведения, проф. Театрального института им. Б. В. Щукина (Москва) и РГК им. С. В. Рахманинова

М. И. Глинка и отечественная вокальная исполнительская культура

Тетерина Н. И. – канд. искусствоведения, доц. МГК им. П. И. Чайковского

Принципы античного театра в «Руслане» М. И. Глинки

Секция: Проблемы музыкального театра

Левашов Е. М. – докт. искусствоведения, проф. МГК им. П. И. Чайковского

Проблемы сценической интерпретации опер Глинки

Бекетова Н. В. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова

Глинка и Римский-Корсаков: символизация оперного жанра

Лобзакова Е. Э. – аспирантка РГК им. С. В. Рахманинова

Преломление русской церковно-певческой традиции в «Жизни за царя» М. И. Глинки

Куценко Е. Д. – аспирантка РАМ им. Гнесиных

Духовные сочинения А. Алябьева: метод работы композитора

Калошина Г. Е. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова

Символические аспекты драматургии в операх Глинки и его западноевропейских современников

Предоляк А. А. – аспирантка РГК им. С. В. Рахманинова

Сказочные мотивы в творчестве Глинки и современных ему оперных композиторов

Секция: М. И. Глинка: прошлое и настоящее

Тетерина Н. И. – канд. искусствоведения, доц. МГК им. П. И. Чайковского

Судебная тяжба: Л. И. Шестакова против Ф. Т. Стелловского

Шабунова И. М. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова

Теория оркестра в трудах М. И. Глинки и композиторов XIX века

Иваненко Л. А.

Онтологизм вокально-педагогического мышления М. И. Глинки

Жабинский К. А. – ст. библиограф РГК им. С. В. Рахманинова

«Мексиканский дивертисмент» И. Бродского:

союз музыки и слова в контексте историко-культурных диалогов глинкинской эпохи

Масанов Э. Г. – аспирант РГК им. С. В. Рахманинова

Сюжет композиции произведений романтической эпохи: от «Вальса-фантазии» М. Глинки к «Мефисто-вальсу» Ф. Листа.

В ***студенческой секции*** прозвучало 18 докладов по проблемам «Творчество Глинки в свете традиций эпохи», «Традиции Глинки в музыке XIX века», «Традиции Глинки в музыке XX века», представленных учащимися всех курсов.

Научно-практический семинар «Национальная традиция как культурный архетип. Педагогические аспекты» по проблематике сопрягался с Мастер-классами докт. искусствоведения, проф. МГК им. П. И. Чайковского **Е. М. Левашова** – «Теологические основания знаменного пения» и «Отражение русской истории в „Хованщине“ М. П. Мусоргского».

Продолжением глинкинского форума был **научно-практический семинар для педагогов общего гуманитарно-эстетического образования** (2 июня 2004 года) – **«Поэты православного царства»,** посвященный 200-летию Глинки и Тютчева, и 205-летию Пушкина.

Лосевские беседы в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова «Искусство в поисках смысла. Работа с культурным архетипом» Научно-практический семинар для педагогов гуманитарно-эстетического цикла общего и специального образования (в рамках Всероссийского фестиваля «Музыкальное обозрение–2004» 22 ноября 2004 года)

Бекетова Н. В. – руководитель ТЦ «Рахманинов – Лосев», канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова, член-корр. Международной академии биоэнерготехнологий

Задачи и возможности современного эстетического образования (Вступительное слово)

Власова Т. И. – докт. педагогических наук, проф., зав. каф. педагогики и психологии Волгодонского филиала РГПУ, действит. член Международной Славянской Академии образования им. Я. А. Коменского

Педагогика духовности: миф или реальность?

Бекетова Н. В. – канд. искусствоведения, доц. РГК им. С. В. Рахманинова.

Культурный архетип как педагогическая проблема

Агеева Ю. К. – канд. искусствоведения, преп. РУИ

Современные педагогические технологии постижения смысла

Лобзакова Е. Э. – аспирантка РГК им. С. В. Рахманинова, преп. РУИ, преп. ДМШ им. П. И. Чайковского

Интерпретация культурного архетипа в курсе музыкальной литературы в условиях ДМШ и музыкального училища

Гамаюнова М. Т. – преп. Классического лицея ¹ 1 при РГУ

Вокал в творческом пространстве музыканта-профессионала

Стешакова Л. В. – преп. Ростовского филиала Санкт-Петербургского университета культуры и искусств

Праздничный обряд как феномен фольклоротерапии

Милютина Э. В. – студентка V курса РГК им. С. В. Рахманинова

Мифопоэтические аспекты оперы Н А. Римского-Корсакова «Садко»: расширение смыслового поля

Губская Л. А. – преп. Ростовского училища культуры

Возможности синтеза искусств в моделях «умного проживания»

Красноскулов А.В. – канд. искусствоведения, зав. каф. информационных и образовательных технологий, ст. преп. каф. фортепиано РГК им. С. В. Рахманинова

Компьютерные технологии: новые пространства музыки

В рамках указанных юбилейных акций осуществлялись широкие контакты Ростовской консерватории с отечественными центрами культуры. Ростовчане приглашались на Рахманиновские торжества в Москву (Научные чтения в РГГУ «Рахманинов и Россия», апрель 2003 года – Н. Бекетова), в Тамбов, на родину С. В. Рахманинова (Научно-практическая конференция «Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры», май 2003 года – Н. Бекетова, Г. Калошина, А. Селицкий, А. Цукер), на Лосевские юбилейные чтения в Московскую консерваторию («А. Ф. Лосев и музыка», октябрь 2003 года – Н. Бекетова, К. Жабинский, Г. Калошина). Под знаком года русской культуры на Украине в рамках очередных

Харьковских Ассамблей Творческим Центром Участники юбилейной лосевской секции Харьковских Ассамблей

«Рахманинов – Лосев» была подготовлена и проведена юбилейная лосевская секция в Харьковском государственном институте искусств им. И. П. Котляревского (октябрь 2003 года – Н. Бекетова, К. Жабинский, Г. Калошина). На апрельское чествование М. И. Глинки в Московской консерватории и сентябрьское – в Санкт-Петербургской консерватории – были приглашены Н. Бекетова и Е. Лобзакова.

Столь же значимо присутствие в стенах Ростовской консерватории выдающихся ученых и деятелей отечественной культуры – гостей из столиц, ближнего и дальнего зарубежья, донских вузов. Налаживание творческих взаимоотношений Ростовской консерватории с российскими мемориальными научно-культурными центрами, с рахманиновским и лосевским «зарубежьем», возникающее при этом общее поле творческой деятельности – и в форме крупных культурных акций, и в форме постоянного творческого обмена профессиональным опытом (здесь и мастер-классы, и педагогические семинары-смотры, и студенческие конференции, конкурсы студенческих работ) содержит в себе мощный образовательный, но прежде всего – воспитательный, духовный потенциал (что в традиции российского образования, впрочем, никогда не разделялось). Восстановление духовного здоровья нации – «сверхзадача» российского образования, особенно образования гуманитарного, художественного, обладающего прямым доступом к сокровищам духовного опыта культуры. Осуществима она лишь в плодотворном диалоге с культурной традицией прошлого и современности…

Издания Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова 1992-2004

Научные издания

Из истории духовной музыки: Межвуз. сб. науч. трудов. 1992. 126 с.

Статьи сборника посвящены актуальным проблемам музыкознания: истории национальных культур и их генезису, значению традиций в современном музыкальном искусстве, взаимовлиянию национальных культур и роли церкви в этом процессе. Вопросы палеографии, истории партесного стиля, влияние церковной музыки на формирование музыкальной стилистики XX века, взаимовлияние письменной и устной традиций, история становления исполнительства Древней Руси – такова тематика сборника.

Проблемы современной музыкальной культуры: Тезисы докл. науч.-практ. конф. 1992. 126 с.

Сборник включает тезисы докладов, представленных на научно-практической конференции педагогов и выпускников консерватории, посвященной 25-летию вуза. В публикуемых материалах рассматриваются актуальные проблемы современному музыкальной культуры: истории и теории музыкального искусства, музыкального исполнительства, методики и педагогики.

Художественно-эстетические параллели между философией и музыкой, вопросы музыкальных жанров и стилей, взаимопроникновение различных форм музицирования, обновление принципов организации учебного процесса и отдельных дисциплин – такова общая тематика сборника.

Моцарт – Прокофьев: Тезисы докл. Всесоюз. науч. конф. 1992. 144 с.

Сборник включает тезисы докладов, представленных на Всесоюзную научную конференцию «Моцарт–Прокофьев». Конференция, проходившая в октябре 1991 года в Ростовском музыкально-педагогическом институте, собрала многих известных музыковедов из разных городов страны. Среди авторов читатель встретит имена В. Медушевского, Л. Данько, Е. Долинской, В. Соколова и др. В статьях рассматривается широкий круг проблем творчества двух выдающихся композиторов в их глубинных внутренних связях: это вопросы традиций и новаторства, классицизма, неоклассицизма, симфонизма и оперной драматургии, образного мира, формы, стиля, интерпретации.

Музыкальная педагогика в идеях и лицах: Сб. ст.атей 1992. 208 с.

Сборник был издан к 25-летию консерватории. В первом разделе собраны статьи о видных педагогах, стоявших у колыбели вуза, публикуются материалы из рукописного наследия музыковедов-историков Л. Я. Хинчин и Н. Ф. Орлова, воспоминаний оперного режиссера М. П. Ожиговой о Шостаковиче. Труды, составляющие второй раздел, дают представление о сегодняшней педагогической мысли консерватории, о смелых исканиях и практическом опыте воспитания музыковедов, вокалистов, музыкантов других специальностей.

Шевляков Е. **Неоклассицизм и отечественная музыка 60 – 80-х годов. 1992. 160 с.**

Монографии посвящена музыкальному неоклассицизму первой половины XX века и его преломлению в отечественной музыке 60–80-х годов. Рассматривается своеобразие неоклассического в разных жанрах, его индивидуальные трактовки в сочинениях Д. Шостаковича, А. Шнитке, Р. Щедрина, Б. Чайковского, С. Губайдулиной и др. Прослеживается неоклассическая линия в многообразии творческих исканий, ее роль в интегрирующих стилевых процессах современной музыки.

Культура донского края: Страницы истории: Сб. науч. трудов. 1993. 184 с.

В сборник вошли статьи искусствоведов, изучающих культуру и быт донского края, воспоминания музыкантов, очевидцев событий начала века. Авторами обобщен значительный исторический материал (архивы, публикации), данные этнографических и фольклорных экспедиций, что делает сборник ценным источником информации. Цельность и своеобразие музыкально-исторического процесса и культурной жизни края, сохранение и развитие традиций музыкального исполнительства и образования – такова проблематика публикуемых статей.

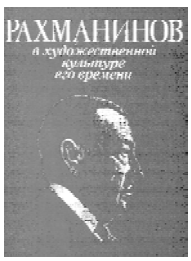
Моцарт – XX век: Межвуз. сб. статей. 1993. 152 с.

В сборник вошли статьи ведущих музыковедов консерваторий, научно-исследовательских институтов страны (Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Ростова-на-Дону). В статьях дается новый, современный взгляд на многие аспекты творчества великого австрийского композитора, осмысливается сам феномен «моцартовского», картина мира, запечатленная в искусстве гениального музыканта, исследуется жизнь и судьба его традиции в художественной культуре XX века. Рядом с именем автора «Дон Жуана» и «Волшебной флейты» читатель встретит имена выдающихся художников XX столетия: Велимира Хлебникова и Игоря Стравинского, Рихарда Штрауса и Сергея Прокофьева.

Произведения отечественной и зарубежной классики в репертуаре студентов вуза: вопросы стиля и исполнительской интерпретации: Сб. статей. 1993. 144 с. + нотное приложение (30 с.)

Сборник, посвященный вопросам развития стилевых навыков у студентов-пианистов, охватывает разнообразный репертуар (произведения Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, А. Скрябина, Н. Метнера, Н. Мясковского, С. Прокофьева) и затрагивает различные аспекты исполнительской интерпретации. Авторы статей – ведущие педагоги РГК В. Орловский, Р. Скороходова, В. Денежкин, Е. Чаплина, Л. Терликова, С. Арабкерцева, Н. Симонова, И. Бендицкий, а также профессор РАМ им. Гнесиных В. Носина.

Рахманинов в художественной культуре его времени. Тезисы докл. науч. конф. 1994. 113 с.

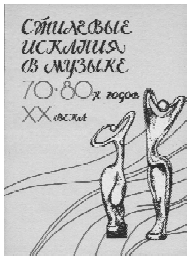


В сборник включены тезисы докладов, прозвучавших на Международной научной конференции к 120-летию со дня рождения С. В. Рахманинова и отражающих различные аспекты творческого наследия великого русского композитора (Рахманинов и его эпоха, проблемы музыкальных жанров, стиля, музыкального языка и т. д.). В конференции принимали участие Т. Бершадская, М. Бонфельд, Г. Глущенко, Л. Данько, А. Демченко, Б. Егорова, Л. Казанцева, М. Космовская, Л. Скафтымова, О. Соколов, А. Цукер, Е. Шевляков и другие известные музыковеды.

Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему: Сб. статей. 1994. 199 с.

В сборник, подготовленный к 120-летию со дня рождения Рахманинова, вошли статьи, освещающие широкий круг вопросов мировоззрения, эстетики, композиторского и исполнительского творчества великого русского музыканта. Сборник отличается широтой возникающих в нем параллелей, нетрадиционностью взгляда на известные произведения, включенным в орбиту мало, а то и совсем неизвестных сочинений (например, оперы «Монна Ванна»). В статьях охвачены все основные жанры рахманиновского наследия.

Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века: Сб. статей. 1994. 160 с.



Сквозной темой сборника является сложная стилевая ситуация в современной музыке, характеризующаяся противоречивыми процессами историко-теоретического, системно-структурного и типологического порядка (на примере творчества А. Тертеряна, В. Сильвестрова, А. Шнитке, Г. Канчели, В. Гаврилина, Л. Бернстайна, Э. Денисова и др.). Среди авторов издания – Л. Раабен, В. Сыров, Л. Березовчук, Л. Птушко, А. Цукер, Е. Шевляков и др.

Бытовая музыкальная культура: история и современность: Тезисы докл. науч. конф. 1995. 146 с.

Тематика сборника тезисов Международной научной конференции (Ростов-на-Дону, 1994) отражает широкий круг историко-художественных, социокультурных, музыковедческих проблем, связанных с музыкальным бытом прошлого и современности. В конференции принимали участие известные специалисты – М. Бонфельд, Е. Дуков, К. Зенкин, Л. Казанцева, Т. Курышева, Э. Прейсман, В. Сыров, И. Федосеев, Т. Щербакова и др.

Памяти учителей: Л. Я. Хинчин, А. Н. Сохор: Сб. статей. 1995. 150 с.

Сборник, посвященный видным отечественным музыковедам, включает в себя статьи по актуальным вопросам методологии музыкознания, методики музыкального образования, концептуально-драматургическим проблемам композиторского творчества и т. д. В числе публикуемых авторов – А. Цукер, Е. Шевляков, А. Селицкий, Н. Спектор, Н. Бекетова, Г. Калошина и др.

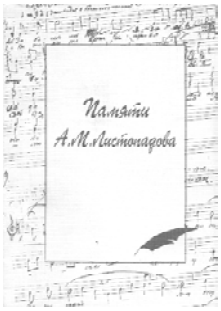
Музыка быта в прошлом и настоящем: Сб. статей. 1996. 218 с.

В статьях сборника отражены теоретические аспекты и методология музыковедческих подходов к массовым жанрам, а также представлена панорама «исторических портретов» бытовой музыки в Западной Европе и России XVI-XX веков. Среди авторов – Е. Дуков, К. Зенкин, Е. Рубаха, В. Сыров, В. Ткаченко, Т. Щербакова.

История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах: Тезисы докл. междунар. науч. конф. 1997. 160 с.

В сборник включены тезисы докладов Международной научной конференции (Ростов-на-Дону, 1995) с участием авторитетных специалистов из вузов России и стран СНГ (В. Апатский, А. Баранцев, Д. Лукьянов, И. Пушечников, А. Селянин, А. Скобелев, В. Сумеркин, Ю. Усов, А. Федотов, К. Мюльберг и др.).

Памяти А. М. Листопадова: Сб. науч. ст.атей 1997. 184 с.



Сборник составлен по материалам конференции, посвященной 120-летию со дня рождения А. М. Листопадова. Тематика статей охватывает вопросы непосредственно связанные с различными сферами деятельности А. М. Листопадова (собирательство, композиторское творчества) и лишь намеченные им (диахроническое изучение казачьей культуры, проблемы самобытности традиций народов Дона, степного Предкавказья и Северного Кавказа). Широко представлены материалы по этнографии Дона (обрядам, одежде, жизни религиозных общин) и документальные открытия краеведов. Настоящее издание отличает абсолютная новизна большинства публикуемых материалов.

Проблемы преподавания гармонии в музыкальном училище. Педагоги вузов – педагогам училищ: Сб. ст. 1997. 138 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам преподавания гармонии в музыкальном училище. В статьях предлагается переработанный тематический план специальной гармонии в среднем звене, апробированный в ЦМШ и музыкальном училище при Московской консерватории; разрабатываются вопросы гармонического анализа, освещается новый взгляд на проблему изучения модуляции, описываются различные виды практических упражнений, направленные на формирование и развитие навыков свободного музицирования и импровизации, рассматриваются пути построения курса «Современная гармония».

Гузий В. М. **Публикации профессорско-преподавательского состава РГМПИ – консерватории им. С. В. Рахманинова. 1967–1992: Справочник. 1997. 228 с.**

Справочник состоит из восемнадцати разделов. В первых тринадцати – работы систематизированы по отраслям знаний, что совпадает с профилем кафедры и соответствует общепринятой классификации печатной литературы. Четырнадцатый раздел охватывает опубликованные авторефераты диссертаций; пятнадцатый – депонированные работы, приравниваемые к публикациям; шестнадцатый – дискографию, семнадцатый – авторские свидетельства на изобретения. В справочник включены публикации преподавателей только за период их работы в Ростовской консерватории.

Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы науч. конф. 1998. 192 с.

В сборнике представлены материалы научных конференций «Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему» и «Шуберт – XX век», состоявшихся в Ростове-на-Дону в 1996-1997 годах. Доклады Ю. Векслер, А. Демченко, М. Киракосовой, Б. Корн, Г. Овсянкиной, О. Соколова, Н. Спектор, В. Ценовой, Е. Шевлякова, А. Цукера и других исследователей освещают философско-эстетическую, жанрово-стилистическую проблематику романтизма, его связи с современностью.

Развитие музыкальных способностей и профессиональных навыков учащихся разных специальностей на уроках фортепиано: Сб. статей. 1998. 116 с.

Сборник освещает методико-педагогические и психологические проблемы фортепианной подготовки учащихся, различные стороны организации учебного и воспитательного процесса в классе общего фортепиано.

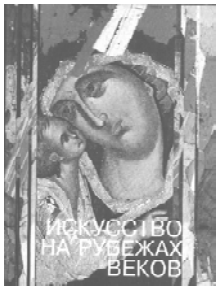
Актуальные проблемы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин в системе школа – училище – вуз: Сб. статей. 1998.

В издание включены статьи, методические очерки и доклады, посвященные современным вопросам музыкально-теоретического образования в системе ШУВ и направленные на обобщение опыта работы ведущих педагогов Северо-Кавказского региона (среди авторов – В. Красноскулов, Г. Тараева, В. Коваленко, И. Шабунова).

Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Материалы науч.-метод. конф. 1998. 72 с.

Сборник включает материалы докладов преподавателей кафедры народных инструментов РГК, представленных на научно-методической конференции преподавателей музыкальных училищ и училищ искусств по методике и истории исполнительства. В них рассматриваются актуальные проблемы истории музыкального исполнительства, методики преподавания на народных инструментах.

Искусство на рубежах веков: Материалы междунар. науч. конф. 1999. 456 с.



Материалы Международной конференции (Ростов-на-Дону, 1998) репрезентируют многообразный спектр проблем, порождаемых «рубежными» эпохами в искусстве и культуре. Среди участников сборника – философы, культурологи, эстетики, искусствоведы (В. Давидович, Ю. Жданов, М. Каган, В. Рабинович, А. Кезин и др.), а также М. Бонфельд, А. Демченко, К. Зенкин, Л. Казанцева, Т. Левая, В. Нилова, С. Савенко, В. Сыров, Е. Трембовельский и др.

История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межэтнических отношений: Сб. науч. статей. 1999. 270 с.

Сборник составлен по материалам конференции «Традиционная культура народов степного Предкавказья: проблемы межэтнических отношений». В статьях нашли отражение различные аспекты истории народов, населявших регион, возможность изучения которых появилась благодаря открытиям в области полевых исследований (археологических, этнографических, этнолингвистических, этномузыкологических) и введению в научный обиход неизвестных архивных документов. Значительное место занимают работы о духовной культуре.

Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: Сб. науч. трудов. 1999.

В сборнике отражен широкий круг проблем эволюции различных жанров музыкального театра на протяжении двух столетий, развития национальных оперных школ, отражения в опере философско-эстетических и религиозных концепций (статьи Г. Крауклиса, Л. Ковнацкой, Т. Щербаковой, О. Девятовой, Н. Дегтяревой, Г. Калошиной, Н. Бекетовой и др.).

Красноскулов А. **Клавирная музыка И. С. Баха и проблемы исполнительской памяти. 1999. 56 с.**

В работе рассматриваются вопросы исполнения клавирных композиций И. С. Баха и возникающие здесь проблемы устойчивого запоминания и воспроизведения музыкального текста барокко. К анализу феномена музыкальной памяти, особенностей ее организации и функционирования привлекаются данные из области психологии, нейрофизиологии и компьютерного программирования.

Ушенин В. **Из истории баянного исполнительства на Дону: Очерки, статьи, воспоминания. 1999. 176 с.**

В книге публикуются очерки, посвященные зарождению и развитию профессионального баянного исполнительства на Дону, формированию ростовской банной школы, ее выдающимся представителям – концертирующим музыкантам, педагогам, а также донским композиторам, внесшим наибольший вклад в обогащение академического репертуара для баяна. Автор опирается на фактографический материал, ценные документальные и мемуарные свидетельства, собранные на протяжении многих лет и представляющие большой интерес.

Леонов В., Палкина И. **Ростов и Новочеркасск XIX века. Хроника музыкального исполнительства. 1999. 168 с.**

Книга посвящена истории исполнительства в Ростове и Новочеркасске XIX века. Она содержит сведения не только о выдающихся артистах, побывавших в этих городах, но и о местных музыкантах, включая и любителей, чьими усилиями теплился огонь музыкального просвещения.

Сурин Е. **Ф. Шопен. Этюды ор. 10: Исполнительский и методический комментарий. 2000. 100 с.**

Научно-методический очерк посвящен проблемам изучения и интерпретации этюдов Ф. Шопена в классе фортепиано, содержит конкретные рекомендации по исполнительскому воплощению авторского замысла.

Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: Сб. науч. статей. 2000. 268 с.

В сборник вошли статьи об истории православной церкви, религиозных конфессий, межконфессиональных отношениях, религиозном сознании народа, формах профессиональной и народной культуры, опосредованных христианской традицией. Новые научные данные и аспекты исследования привычных тем, впервые публикуемые памятники духовной и материальной культуры региона – все это содержит материалы сборника, адресованного специалистам разных областей науки, студентам, учащимся и широкому кругу читателей.

30 лет консерваторской науки: Тезисы докл. науч.-практ. конф. педагогов и выпускников РГК 1967–1997 гг. 2000. 232 с.

Материалы конференции, посвященной 30-летию РГК, отражают широту научно-исследовательской и методической работы, которая проводится коллективом вуза и его выпускниками. Среди авторов публикуемых материалов – М. Агин, С. Шушарджан, А. Цукер, Е. Шевляков, В. Леонов, А. Селицкий, Г. Тараева, Н. Бекетова, Г. Калошина, Н. Мещерякова и др.

Сахарова С. **Воспитание концертмейстера: Сб. метод. статей. 2001. 96 с.**

Предлагаемый сборник методических статей доцента кафедры камерного ансамбля РГК С. П. Сахаровой адресован преподавателям и учащимся класса концертмейстерского мастерства музыкальных училищ. Рекомендации автора основаны на собственном многолетнем концертном и педагогическом опыте ансамблевого исполнительства. Яркая образность трактовок, увлеченность и искреннее стремление передать свои знания и умения молодым музыкантам, делают язык статей индивидуальным и живым.

Музыкальная культура христианского мира: Материалы междунар. науч. конф. 2001. 500 с.

В сборнике представлены статьи и доклады, раскрывающие разнообразную проблематику истории и теории христианской культуры: философско-эстетическую, музыковедческую, исполнительскую, образовательную, дидактическую. В конференции приняли участие А. Кураев, Н. Денисов, Т. Дубравская, Н. Ефимова, А. Демченко, К. Зенкин, И. Лосева, В. Мартынов, Е. Назайкинский, В. Протопопов, А. Тевосян, С. Тышко, Э. Федосова, Д. Шабалин и др.

Арабкерцева С. **Фортепианные произведения С. В. Рахманинова. 2001. 148 с.**

В работе профессора кафедры фортепиано Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова Сусанны Борисовны Арабкерцевой освещается фортепианное творчество С. В. Рахманинова – Пьесы-Фантазии ор. 3, Музыкальные моменты ор. 16 и Прелюдии ор. 23 и 32.

Основное внимание автора сосредоточено на исполнительском анализе, проблемах интерпретации, стилистических особенностях вышеназванных пьес. Обобщая свой богатый педагогический и концертно-исполнительский опыт, автор дает методические рекомендации как концертно-технологического, так и обобщенно-интерпретационного характера.

Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Материалы науч.-метод. конф. Вып. 2. 2002. 60 с.

Сборник включает материалы докладов преподавателей кафедры народных инструментов РГК, представленных на научно-методической конференции «Перспективы развития ансамблевого исполнительства». В них рассматриваются актуальные проблемы истории музыкального исполнительства, методики преподавания на народных инструментах.

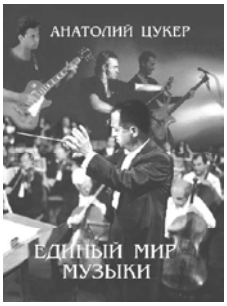
От фольклора до джаза: Сб. науч. статей. 232 с.

В сборник вошли статьи об истории музыкальной культуры и искусства XVII-XX вв. Проблематика публикуемых работ отражает спектр научных интересов современного музыкознания и фольклористики. Результаты исследований позволяют оценивать яркую палитру современной музыкальной практики. Сборник адресован широком кругу читателей: музыковедам, композиторам, исполнителям и педагогам, а также всем интересующимся историей культуры.

Гармония: проблемы науки и методики: Сб. статей. Вып. 1. 2002. 208 с.

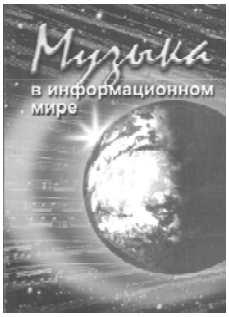
Сборник посвящен остро актуальной в наше время научной проблематике, связанной с положением современной гармонии, как в исследовательском, так и в учебно-практическом плане. В статьях охватываются закономерности гармонии в огромном стилевом диапазоне. В сборник вошли статьи Ю. Холопова, Н. Тифтикиди, Э. Стручалиной, Т. Старостиной, Е. Изотовой, Н. Андреевой, М. Переверзевой.

Цукер А. **Единый мир музыки. Сб. статей. 2003. 408 с.**



В сборник статей А. М. Цукера – доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств России, известного читателям как автора ряда монографий, более восьмидесяти статей по проблемам музыкальной эстетики, отечественной музыки, массовых жанров, – вошли работы, опубликованные с 1969 по 2002 годы в различных изданиях Москвы, Ростов-на-Дону, Нижнего Новгорода, а также ряд неопубликованных статей.

Музыка в информационном мире: Сб. науч. статей. 2004. 376 с.



Статьи сборника составлены по материалам докладов научно-практической школы (мастер-классов) «Информационные технологии в музыкальном творчестве и педагогике», проведенной Ростовской государственной консерваторией им. С. В. Рахманинова в рамках акции «Музыка в информационном мире» в ноябре-декабре 2001 г. В статьях рассматриваются вопросы изучения различных объектов музыкального искусства с позиций теоретико-информационного подхода – музыка как система, микротоновая музыка, звучащее произведение, слух, язык в свете музыкальной коммуникации. Освещаются вопросы сочинения и исполнения музыки с использованием компьютера, а также актуальные проблемы педагогической музыкальной информатики.

Франтова Т. В. Полифония и новые тенденции в музыке второй половины XX века. 2004. 404 с.

Книга представляет собой исследование эстетических, культурно-исторических и музыкально-технологических проблем современной полифонии на примере творчества одного из крупнейших композиторов второй половины XX века А. Шнитке (1934–1998). Классические для теории полифонии вопросы контрапунктического письма, фактуры, формы-композиции рассматриваются в широком контексте музыкально-стилистических и общекультурных тенденций, через связи и взаимодействия музыкального и внемузыкального, традиционного и нового.

Старинная музыка сегодня: Материалы науч.-практ. конф. 2004. 404 с.

В издании публикуются материалы научно-практической конференции, которая была проведена 16–19 декабря 2002 года Ростовской консерваторией с участием музыковедов и музыкантов-исполнителей из Москвы, Краснодара, Ставрополя, Майкопа, Сочи и Ростова-на-Дону. Статьи и доклады, помещенные в сборнике, призваны осветить разнообразные теоретические и исторические аспекты заявленной темы, обозначить актуальные проблемы исполнительской интерпретации старинной музыки, применения «порождающих моделей» отдаленных эпох и стилей в современном композиторском творчестве. Книга адресована специалистам и широкому кругу читателей.

Учебно-методические издания

Селицкий А. Музыкальная литература в ДМШ: программа курса, ее совершенствование, альтернативные модели: Метод. пособие. 2002.

Цукер А. Проблемы массовых музыкальных жанров (на материале современной отечественной музыки): Программа-конспект для муз. вузов и вузов культуры и искусства. 2003.

Крылова А., Франтова Т. Полифония: Программа-конспект для теоретико-композиторских факультетов муз. вузов. 2003.

Крылова А. Звук в рекламе: Программа конспект для муз. и гуманитарных вузов. 2003.

Чепниян Н. История становления профессиональной музыкальной культуры Адыгеи: Учеб.-метод. пособие по курсу истории отечественной музыки для муз. и гуманит. вузов. 2003.

Показанник Е. История исполнительства на баяне, аккордеоне, домре, балалайке, гитаре: Программа для муз. вузов по специальности «Народные инструменты». 2003.

Варавина Л., Заикин А. Ансамбль: Программа для муз. вузов по специальности «Народные инструменты». 2003.

Шевляков Е. Теоретические основы музыкальной культуры: Программа-конспект для муз. вузов и вузов культуры и искусств. 2003.

Показанник Е. Педагогическая практика: Программа для муз. вузов по специальности «Народные инструменты». 2003.

Терликова Л. Общее фортепиано: Программа для дирижерско-хоровых факультетов муз. вузов. 2003.

Селицкий А. История музыкальной критики. Современное исполнительское искусство. Основы музыкальной журналистики: Программа для теоретико-композиторских факультетов муз. вузов. 2003

Гаташова Т. Общее фортепиано: Программа для факультетов народных инструментов муз. вузов. 2003.

Шишин В. Аранжировка, обработка, сочинение: Программа для факультетов народных инструментов муз. вузов. 2003.

Шишин В. Чтение и анализ партитур (общий курс): Программа для факультетов народных инструментов муз. вузов. 2003.

Шейнкман Д. Методика обучения игре на скрипке (альте): Программа для оркестровых факультетов муз. вузов. 2003.

Левина Е., Азнаурьян Г. Общее фортепиано: Программа для вокальных факультетов муз. вузов. 2003.

Рудиченко Т. Оформление письменных и электронных текстов: Практ. пособие. 2003.

Селицкий А., Демина И. Основы музыкальной драматургии: Учеб. пособие для теоретико-композиторских факультетов муз. вузов. 2003.

Красноскулов В. Композиция: Программа для теоретических отделений муз. училищ и училищ искусств. 2003.

Красноскулов В., Колотиенко А. Практические задания к вступительным экзаменам по теории музыки: Учеб.-метод. пособие для средних и высших муз. учеб. заведений. 2004.

Яковенко С. Традиционная и новаторская лексика вокальной музыки: Учеб. пособие для студентов вокальных факультетов муз. вузов. 2004.

Машечков В. Комбинированная аппликатура гамм и арпеджио на контрабасе. 2003.

Терликова Л. Мир звуковых красок: Учеб.-метод. пособие для детских муз. школ и школ искусств. 2004.

Ноты

Кусяков А. Дивертисмент для готово-выборного баяна. 1998.

Данилов А. Транскрипции для балалайки и фортепиано. 1999

Кусяков А. Осенние пейзажи: Сюита ¹ 2 из цикла «Времена года – времена жизни»: Для готово-выборного баяна. 1999.

Кусяков А. Весенние картины: Сюита ¹ 3 из цикла «Времена года – времена жизни»: Для готово-выборного баяна. 1999.

Ходош В. Сентиментальная сюита: Для скрипки и фортепиано. 1999.

Ходош В. Соната-поэма для готово-выборного баяна. 2000.

Гречанинов А. Соната для балалайки и фортепиано / Ред. *А. Данилов*. 2000.

Виртуозные этюды для скрипки / Сост. *С. Куцовский*. 2000.

Красноскулов В. Концерты для смешанного хора без сопровождения. 2000.

Машин Ю. Врата на Русь: Концерты для хора без сопровождения. 2000.

Кусяков А. Лики уходящего времени: Сюита для готово-выборного баяна. 2001.

Данилов А. Обработки и транскрипции для балалайки и фортепиано. Вып. 2. 2001.

Васильев Ю. Обработки и переложения для хора без сопровождения. 2001.

Терацуян А. Переложения и транскрипции для контрабаса. 2002.

Кусяков А. Сборник произведений для баяна. 2002.

Ходош В. Зорюшки-зори: Произведения для смешанного хора без сопровождения. 2002.

Ходош В. Пьесы и ансамбли для детей: Для фортепиано. 2003.

Кусяков А. Три миниатюры. Прощания. Партита: Для готово-выборного баяна или аккордеона. 2003.

Стравинский И. Восемь миниатюр. Пульчинелла. Черный концерт / Транскрипции для готово-выборного баяна *Ю. Леденева*. 2003.

Кусяков А. Концерт для балалайки, фортепиано, струнных и ударных: Клавир автора. 2003.

Кусяков А. Концерт для домры, фортепиано, струнных и ударных: Клавир автора. 2003.

Из репертуара Валерия Зажигина. П. И. Чайковский. Скерцо. С. В. Рахманинов. Полька: Для балалайки и фортепиано. (Концертный репертуар балалаечника). 2004.

Нечепоренко П., Данилов А. Вариации на тему Паганини: Для балалайки и фортепиано. (Концертный репертуар балалаечника). 2004.

Гонтаренко Г. Марина – морская: Вокальный цикл на стихи Марины Цветаевой для сопрано и фортепиано. 2004.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антоненко Наталья Октябревна – доцент кафедры сольного пения Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Ашхотов Беслан Галимович – доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе Северо-Кавказского государственного института искусств.

Бас Леонтина Александровна – музыковед (Израиль).

Бекетова Наталия Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Бурякова Любовь Александровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории музыки Таганрогского государственного педагогического института.

Вальченко Альвина Викторовна – кандидат искусствоведения, методист кабинета (лаборатории) народной музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Варавина Людмила Васильевна – заслуженный работник высшей школы России, профессор, заведующая кафедрой народных инструментов Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Гаврилова Вера Сергеевна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории музыки Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова.

Горбунов Валерий Николаевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Гордон Инна Сергеевна – преподаватель музыки (Израиль).

Давыдова Виктория Павловна – старший преподаватель кафедры истории музыки Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова, соискатель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Демина Ирина Константиновна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Калошина Галина Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Кинус Юрий Григорьевич – заслуженный деятель музыкального общества, художественный руководитель и дирижер Муниципального джаз-оркестра Кима Назаретова, преподаватель Ростовского областного государственного училища искусств, соискатель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Красноскулов Алексей Владимирович – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой информационных и образовательных технологий, старший преподаватель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Красноскулов Владимир Феодосиевич – заслуженный деятель искусств России, профессор, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Красова Людмила Николаевна – заместитель директора по научно-методической и творческой работе Краснодарского музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова.

Крупницкая Галина Александровна – директор историко-краеведческого музея (Таганрог).

Кумехова Людмила Евгеньевна – доцент, заведующая кафедрой истории и теории музыки Северо-Кавказского государственного института искусств.

Кушнир Ольга Владимировна – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Лаво Роза Сулеймановна – кандидат культурологии, заместитель директора по научно-исследовательской работе, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Кубанского государственного университета культуры и искусств.

Лобзакова Елена Эдуардовна – преподаватель Ростовского областного государственного училища искусств, аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Масанов Эльдар Геннадьевич – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Мещерякова Наталия Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Николаева Елена Викторовна – преподаватель Шахтинского музыкального училища.

Носова Ольга Петровна – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Орловский Владимир Владимирович – кандидат искусствоведения, профессор кафедры фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Осинцева Анастасия Витальевна – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Пискунова Наталья Михайловна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Рудиченко Татьяна Семеновна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Саввина Людмила Владимировна – заслуженный работник высшей школы России, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

Самоходкина Наталья Вячеславовна – методист научно-информационного отдела РГК, соискатель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Свиридова Алевтина Васильевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

Селицкий Александр Яковлевич – академик Российской академии естествознания, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Скалкина Марина Владимировна – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Скобликова Елена Васильевна – завуч по музыкальному циклу и концертной работе, преподаватель Средней специальной музыкальной школы 11-летки (Колледжа) при РГК, аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Смагина Елена Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научно-творческой работе, заведующая кафедрой истории музыки Волгоградского муниципального института искусств им. П. А. Серебрякова.

Соколова Алла Николаевна – заслуженный деятель искусств Республики Адыгея, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории, истории музыки и методики музыкального воспитания института искусств Адыгейского государственного университета.

Спектор Нора Аркадьевна – музыковед (Израиль).

Тараева Галина Рубеновна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Усенко Наталья Михайловна – старший преподаватель кафедры истории и теории культуры Ростовского государственного экономического университета, соискатель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Фролов Сергей Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, президент гуманитарного фонда им. М. И. Глинки.

Хараева Фатима Феликсовна – кандидат искусствоведения, проректор по учебной и научной работе Института бизнеса (Нальчик).

Ходош Эвелина Яковлевна – заслуженный работник высшей школы России, профессор кафедры хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Хорошайло Галина Васильевна – доцент кафедры хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Худовердова Маргарита Николаевна – заслуженная артистка Казахстана, профессор, заведующая кафедрой сольного пения Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Цукер Анатолий Моисеевич – заслуженный деятель искусств России, академик Российской академии естествознания, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и концертной работе, заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Шабунова Ирина Михайловна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Шорникова Мария Исааковна – музыковед Ростовского академического симфонического оркестра

Яковенко Сергей Борисович – народный артист России, доктор искусствоведения, профессор Театрального института им. Б. В. Щукина (Москва), заведующий кафедрой сольного пения Государственной классической академии им. М. Маймонида, руководитель вокальной труппы и вокальной мастерской в Московском академическом детской театре им. Н. И. Сац.

CONTENTS

To the reader……...*9*

BICENTENARY OF M. I. GLINKA

S. Frolov. Glinka and his «affair»……*11*
N. Beketova. The feast of the Russian music: «Life for the Tsar» by Glinka as a national myth……*20*
Je. Smagina. Glinka's operatic poetics in the context of the genre-stylish searches of the Russian musical theatre of the first half of the XIX-th century……..*32*
G. Kaloshina. Glinka's operatic creation and West-European theatre of the first half of the XIX-th century……*39*
Je. Lobsakova. Glinka's sacred music: an experience of comprehention……*46*
S. Jakovenko. Glinka and the native vocal-performing culture……..*52*
I. Shabunova. Orchestra in the works by Glinka and other composers of the XIX-th century……*62*

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

N. Mesheryakova, G. Krupnitskaya. Traditions of playing music in Taganrog……...*68*
A. Valchenko. From the history of the court choir in Taganrog (1825–1862)……..……..*77*
S. Lavo. Ethnoculturogical aspect of studying the traditions of the North Caucasian region small folks……..*86*
B. Ashkhotov. Caucasian burdon polyphony: an experience of comparative characteristics……..……...*90*
L. Kumekhova. About the three layers in the Kabardinian musical culture……*102*
F. Kharayeva. Musical and dancing art of the Adygs. Review of the traditional system……..……*106*
A. Sokolova. Musical boards of the Adygs……..……..*112*

THEATRE-CONCERT LIFE

A. Tsuker. The Rostov Musical theatre today……..……...*118*
M. Shornikova. Pre-jubilee season of the Rostov academic symphony orchestra……..……...*133*

PROBLEMS OF MUSICAL HUMANITY

N. Samokhodkina. The mature operas by Dargomyzhsky. To the problem of analysis of an opera libretto……..*136*
Je. Skoblikova. The first ballet of N. Cherepnin in the context of the Silver age……....*146*
M. Skalkina. Nikolai Metner. Life in creating……..……*155*
A. Ossintseva. A. Scryabin and K. Shtokhausen. The invention about the similarity of the unresembled……..*160*
V. Gavrilova. The «Flaming Angel» by Sergei Prokofiev: reflections about the «West-Evropean» in the Russian opera……*163*
E. Massanov. The interpretation of the historic event in the tone-poem by List «The Battle of the Huns»……*169*
O. Kushnir. What kind of music is to sound in a temple? The reflection at V. Martynov's books)……..*173*
Je. Nikolayeva. Tango as long as life (to the biography of A. Pjazzola)……..……...*184*
Jn. Kinus. Arrangement as a factor of composition in jazz……..*193*
A. Sviridova. To the problem of the teaching methods of analyzing modern facture……..……...*202*

MUSICAL EDUCATION

G. Tarayeva. Innovational directions in the musical-theoretical teaching……..*211*
A. Krasnoskulov, V. Krasnoskulov. Project IRMUS from technology to creation……..……..*222*

PERFORMING ART

V. Gorbunov. The viola music of the Russian composers of the XVIII-th – the beginning of the XX-th centuries……*231*
V. Orlovsky. In the world of Scrjabin's preludes……...*239*
N. Ussenko. New aspects in investigating A. Scrjabin's performing art……..……..*249*
G. Khoroshailo. The arrangements of folk songs for chorus a cappella in the creation of A. Mikhailov: the problems of typology and division into periods……...*257*
V. Davydova. For the flute and the harp: from Mozart to Denissov……*265*

PUBLICATIONS

V. Assur. From the reminiscences of S. A. Zharov's choir. *Publication of T. Rudichenko*……..*274*
A. Zdanovich. The singer's notes. *Publication of A. Selitsky*……...……..*285*
A. Mikhailov. «Oath» for chorus a cappella (words by A. Titov). *Publication of G. Khoroshailo*…….....*290*

HEROES OF ANNIVERSARIES

N. Piskunova. Under the badge of a great tradition (To the 70-th birth anniversary of V. V. Orlovsky)…..*307*
G. Khoroshailo. The Honorary title – Musician (To the 60-th birth anniversary of V. P. Afanassyev)..*310*
G. Taraeva. «Gift» partially «Musical» (To the 60-th birth anniversary of N. M. Didenko)……*316*
N. Mesheryakova. Flights in dreams and in waking hours, of Valkiry named Galina (To the 60-th birth anniversary of G. Je. Kaloshina)……...*330*
J. Shabunova. Improvisation and counterpoint: the creative portrait of an worker (To the 60 th birth anniversary of T. V. Frantova)……...*341*
A. Selitsky. The Unvain Gift (To the 60 th birth anniversary of A. M. Tsuker)……...*346*

IN MEMORY OF THOSE WHO ARE NO LONGER WITH US

To the 130-th birth anniversary of Je. F. Gnessina (1874–1967)

N. Mesheryakova. Jelena Wonderful and Wise. The experience of a musical short story.……..……...*353*

To the 90-th birth anniversary of L. Ja. Khinchin (1914–1988)

A. Selitsky. After the laws of a musical drama. An essay of the life and creation.……..*358*
A. Tsuker. My Liya.……*378*
J. Dyomina. In Memory of the Teacher.……...*380*
J. Gordon. Live pictures of the institute life of my time.……...*382*
L. Bass. The sovereign of thoughts, feelings and hopes.……...*384*
N. Spektor. With Liya Jakovlevna……..……..*388*
M. Khudoverdova. Reminiscence of Liya Jakovlevna.……..*389*

To the 80-th birth and 25-th death anniversaries of V. G. Shipulin (1924–1979)

E. Khodosh. Summoned by Music.……*391*

In memory of A. V. Sakharov (1934–2004)

L. Varavina. About my Teacher……*398*

L. Buryakova. The memory of the heart……*400*

In memory of S. A. Chernobye (1924–2004)

L. Krassova. In art to value the main things – beauty, skill, sincerity……...*402*

In memory of B. F. Masun (1929–2005)

N. Antonenko. Wise preceptor and friend……*404*

L. Savvina. M. A. Etinger: scholar and pedagogue……...*407*

ROSTOV CONSERVATOIRE: THE HISTORY AND THE PRESENT

The Rostov State musical-pedagogical institute in materials and documents (1967–1972).
Publication by ***O. Nossova***……*410*

N. Beketova. «To be proud of the glory of our predecessors is not only possibility, but also necessity».
The presentation of the creative centre «Rachmaninov-Lossev» at the Rostov State
S. V. Rachmaninov conservatoire (academy)……..*440*

EDITIONS OF RSC

Research publications……...*447*

Teaching-methodical editions……...……...*455*

Sheet music……..*456*

Information about the authors……*458*

Contents……...*462*

ПАМЯТКА АВТОРУ

Предоставляемые в Альманах статьи должны излагать новые, еще не опубликованные результаты по разделам:

Музыкальная культура Юга России
Проблемы музыкальной науки
Музыкальное образование
Исполнительское искусство.

Публикуются переводы, воспоминания, архивные материалы.

Требования к рукописи:

- объем от 0,5 до 1 п. л.;
- кегль 12, форматирование «по ширине», межстрочный интервал 1,5, поля: левое 3 см, правое, верхнее и нижнее – 2;
- список литературы дается в конце статьи в алфавитном порядке;
- примечания оформляются подстрочными ссылками;
- схемы, рисунки и нотные примеры в виде отдельных файлов.

Необходимо также указать сведения об авторе: ученое звание, должность, место работы.

Электронные варианты статей просьба присылать по E-mail riocons@mail.ru или по адресу 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23. Редакционно-издательский отдел, к. 403.

Научное издание

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

Редакторы:

А. Я. Селицкий (200-летие М. И. Глинки; Проблемы музыкальной науки)
Т. С. Рудиченко (Музыкальная культура Юга России)
И. М. Шабунова (Проблемы музыкальной науки; Музыкальное образование)
Г. В. Рыбинцева (Исполнительское искусство)
Н. В. Самоходкина (Театрально-концертная жизнь; Публикации; Юбиляры; Памяти ушедших; Ростовская консерватория: история и современность)

Перевод *Г. А. Савельева*
Технические редакторы: *О. В. Твердохлебова*, *Н. В. Самоходкина*
Компьютерный набор нотных примеров *Н. В. Самоходкина*
Художественное оформление, компьютерная верстка *Н. В. Самоходкина*

Фото для обложки *С. В. Зимнухов*
Дизайн обложки *Н. В. Самоходкина*

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa» художника А. С. Апрышко
(Ростовская консерватория, 1991)

Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23

Наш сайт: www.rostcons.aaanet.ru
e-mail: rostcons@aaanet.ru
riocons@mail.ru

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК