

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Воробьёв Игорь Станиславович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Россия)
Ганзбург Григорий Израилевич, кандидат искусствоведения, директор Института музыковедения (Харьков, Украина)

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Россия)

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Россия)

Казин Александр Леонидович, доктор философских наук, профессор, и.о. директора Российского института истории искусств, заведующий кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Россия)

Коваленко Георгий Фёдорович, доктор искусствоведения, заведующий отделом искусства России XX–XXI веков Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, главный научный сотрудник сектора искусства Центральной Европы Государственного института искусствознания (Россия)

Котович Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (Беларусь)

Немкова Ольга Вячеславовна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова (Россия)

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филологических наук, профессор, советник ректора Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, научный руководитель Института филологии и журналистики (Россия)

Саввина Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Россия)

Филимонова Ольга Фёдоровна, доктор философских наук, профессор кафедры «Философия» Института социального и производственного менеджмента Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю. А. (Россия)

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей Российской академии музыки имени Гнесиных (Россия)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Россия)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора

Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь

Шлыкова Светлана Петровна, кандидат искусствоведения

Отдел истории музыки

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор

Отдел этномузыкологии

Егорова Ирина Львовна, кандидат искусствоведения, профессор

Отдел музыкальной педагогики и образования

Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор

Отдел кино, театра и литературы

Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, профессор

Отдел общественных наук

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент

Редактор перевода

Тырникова Наталия Геннадиевна, кандидат филологических наук, доцент

Оригинал-макет и электронная вёрстка

Соколов Дмитрий Александрович

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова».

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-71010 от 07 сентября 2017 г.

Адрес редакции: 410012, г. Саратов, проспект имени Кирова С. М., д. 1. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова.

Тел.: (845-2) 23-00-63.

E-mail: vestnik.sgk@mail.ru.

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещены на официальном сайте Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова: <http://sarcons.ru/>.

Подписано в печать 27.02.2019. Формат 60x88 1/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Cambria. Усл.-печ. л. 11,5. Уч.-изд. л. 9,9. Зак. № 11. Тираж 100 экз.

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова: 410012, г. Саратов, проспект имени Кирова С. М., д. 1.

Отпечатано в типографии «Амирит»: 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88X. Тел.: (845-2) 24-86-33. E-mail: zakaz@amirit.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Демченко А. И.</i> В поисках путей совершенствования образовательного процесса	3
<i>Теория и история искусства</i>	
<i>Долинская Е. Б.</i> Эпистолярные диалоги (Кандинский — Шёнберг, Денисов — Слонимский)	7
<i>Девятайкина Н. И.</i> Диалог гуманиста Петрарки «О печалях и несчастьях» и особенности его восприятия реформационными поэтами и художниками	13
<i>Музыкальное искусство</i>	
<i>Цареградская Т. В.</i> Байрон Алмен. Введение в нарративный анализ: Шопен, Прелюдия соль мажор op. 28 № 3 (фрагмент из книги «Теория музыкального нарратива»)	18
<i>Демченко А. И.</i> На изломе истории. Проблема гуманизма в отечественной музыке начала XX века	25
<i>Грачёв В. Н.</i> О роли Акустической лаборатории МГК в 1960 годы: портреты друзей, творческое горение, оригинальные находки (интервью с Вячеславом Медушевским и комментарий)	35
<i>Лосева С. Н.</i> Проблемы дефиниции синестезии в музыковедческой науке	45
<i>Петропавловский А. В.</i> К вопросу о классификации видов марша	49
<i>Виниченко А. А.</i> Александр Градский. «Сатиры». Вокальный цикл на стихи Саша Чёрного. Стилистический диалог и музыкальная драматургия	54
<i>Театральное искусство</i>	
<i>Гендова М. Ю.</i> Россыпи жемчуга на русской балетной сцене 1860–1910-х годов: историко-искусствоведческий анализ	59
<i>Изобразительное искусство</i>	
<i>Котович Т. В.</i> Украшение Витебска во время празднования Красной годовщины. Марк Шагал. 1918 год	68
<i>Традиционные культуры</i>	
<i>Алсаитова Р. К., Бердибай А. Р.</i> Некоторые проблемы в изучении казахских традиционных песен	76
<i>Традиции Саратовской консерватории</i>	
<i>Иванова Н. В.</i> Год А. А. Бренинга в Саратовской консерватории	82



Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Dr. Sci. (Arts), Professor, Chief Researcher of the Center for complex artistic research of Saratov State Sobinov Conservatory

E-mail: alexdem43@mail.ru

В ПОИСКАХ ПУТЕЙ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

На обсуждение Круглого стола прошедших в Саратовской консерватории Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому, была вынесена тема «Кластерный принцип вузовского музыкального образования: проекты и перспективы». Суть предложенной идеи состоит в преодолении той разобщённости, которая наблюдается в преподавании большинства дисциплин в музыкальных вузах. Более эффективным видится целенаправленное изучение цикла специальных музыкальных предметов в их тесной связи с освоением всего круга гуманитарных знаний, традиционно преподносимых в процессе вузовского образования. То есть речь идёт о мультидисциплинарном подходе, который самым настоятельным образом требует использования в образовательном процессе кластерного принципа. Общим связующим моментом, положенным в основу всех основных курсов, мог бы послужить принцип историзма. Состоялось активное обсуждение предлагаемого проекта, и участники дискуссии высказались за постепенную апробацию различных способов реформирования вузовского музыкально-образовательного процесса.

Ключевые слова: Круглый стол Всероссийских научных чтений, кластерный принцип вузовского музыкального образования, принцип историзма, состоявшаяся дискуссия.

LOOKING FOR WAYS TO IMPROVE EDUCATIONAL PROCESS

The topic «Cluster principle of higher musical education: projects and prospects» was discussed at the Round table of All-Russian scientific readings devoted to B. L. Yavorsky that was held at the Saratov Conservatory. The purpose of the discussion was to overcome the disunity in teaching most disciplines in higher musical educational establishments. The study of the cycle of special musical subjects in their close connection with the wide range of humanitarian subjects traditionally presented in the process of higher education seems to be more effective. Thus, we speak about a multidisciplinary approach, which urgently requires application of the cluster principle to the educational process. The principle of historicism could serve as a basis connecting all the main academic courses. During the active discussion the participants of the round table spoke in favor of the gradual approbation of various ways to reform higher musical education.

Key words: Round table, the All-Russian scientific readings, cluster principle of higher music education, the principle of historicism, discussion.

Завершающей акцией прошедших в Саратовской консерватории 27–28 ноября 2018 года очередных Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому, стал Круглый стол с вынесенной на обсуждение темой «**Кластерный принцип вузовского музыкального образования: проекты и перспективы**». Помимо участников конференции, в обсуждении приняли участие представители руководства консерватории, заведующие и педагоги ряда кафедр.

В качестве модератора обсуждения вёл доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Д. И. Варламов. Вкратце осветив направление предстоящей дискуссии, он предоставил слово мне, как автору обсуждаемого проекта.

В начале своего сообщения я посчитал нужным проинформировать участников Круглого стола о неоднократных публикациях статей на эту тему в различных журналах и сборниках. Их было свыше пятидесяти, отдельные из них представлены в конце этого материала [2–11]. При этом необходимо подчеркнуть, что данная идея неизменно встречала понимание и поддержку.

В качестве непосредственных практических откликов на высказанные в подобных публикациях предложения можно назвать следующие:

- музыковед и пианистка Татьяна Борисовна Баранова вела единый комплекс различных теоретических дисциплин у пианистов в Московской консерватории (двухгодичный курс);
 - нечто подобное предпринималось в музыкальных вузах Воронежа, Уфы и Вильнюса.
 - в Уральской консерватории силами кафедры теории и истории музыки в течение последних двух десятилетий преподавание соответствующих предметов ведётся в последовательном продвижении по эпохам от Средневековья к нынешним дням;
 - в нашем Театральном институте за интеграцию преподавания горячо выступал А. Г. Галко (осуществлялось сопряжение курсов истории театра и истории литературы с работой сценической мастерской Галко).
- Суть предложенной мной идеи начинается с констатации того, что преподавание большинства дисциплин в музыкальных вузах отличается полной разобщённостью. Представляется, что намного более эффективным было бы целенаправленное изучение цикла специаль-



ных музыкальных предметов в их тесной связи с освоением всего круга гуманитарных знаний, традиционно преподаваемых в процессе вузовского образования.

Речь в данном случае идёт о мультидисциплинарном подходе, который самым настоятельным образом требует использования в образовательном процессе кластерного принципа. Этот термин (от англ. *cluster* — *гроздь, скопление, пучок, рой, группа*) в данном случае подразумевает интеграцию ресурсов различных преподаваемых в музыкальном вузе дисциплин для комплексного освоения преподаваемого материала в его многообразии и целостности.

Для того чтобы преодолеть раздробленность в преподавании, нужен связующий момент, положенный в основу всех основных курсов. Таковым может стать принцип историзма. Под ним в данном случае подразумевается освоение всего цикла изучаемых дисциплин в параллельном, синхронном развёртывании материала — от истоков к современности, в движении от эпохи к эпохе. Это позволило бы студенту получить законченное, комплексное представление о целостном и последовательном развитии музыкально-исторического процесса в его связях с процессами общехудожественными и общеисторическими.

Таким образом, предполагается соединение в единый комплекс музыкально-исторических дисциплин (с преодолением барьеров раздельного преподавания истории отечественной и зарубежной музыки) и дисциплин музыкально-теоретического цикла (сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений и т. д.).

Следует продумать также вопрос о включении в эту общую систему ряда более специальных предметов — таких, как музыкальные культуры мира, оперная драматургия, музыкальная педагогика и психология, история исполнительского искусства, фортепианные стили и т. д.

И, естественно, встаёт вопрос о преподавании общественных наук. Будут ли эти дисциплины сохранять определённую независимость от профиля вуза или их можно привлечь к решению конкретных образовательных задач? Если бы возобладала вторая позиция, то для нужд музыкального вуза была бы желательна замена существующих предметов курсом всемирной истории — курса, который вобрал бы в себя все необходимые сведения из философии, социологии, экономики, эстетики и т. д.

И в этом случае принцип историзма способен взять на себя функцию объединяющего, цементирующего начала, обеспечивая одновременно возможность комплексного, интегрирующего анализа общеисторических явлений, которого так недостаёт сегодня гуманитарному образованию в консерватории. Таким образом, и преподавание этих дисциплин было бы скоординировано с изучением музыкально-исторического процесса в последовательном движении по эпохам.

В своём выступлении я отметил два ключевых момента возможного педагогического эффекта, если бы удалось использовать предлагаемую образовательную

технологию.

Во-первых, бесспорность достигаемых преимуществ состоит в том, что альтернативой существующему изложению самодовлеющих, разобщённых знаний предлагается единое, целостное, всестороннее постижение исторического процесса, дающее полноценное ощущение глобального культурологического контекста и побуждающее к восприятию интертекстуальных связей. Синхронное освоение той или иной исторической эпохи в разных аспектах (гуманитарном, общехудожественном, музыкально-историческом и музыкально-теоретическом) может повысить эффективность обучения и дать студентам ориентацию в процессах исторической эволюции, целостное представление о них.

Второй ключевой момент состоит в том, что музыкант имеет дело с музыкой, принадлежащей всевозможным историческим периодам. Следовательно, важнейшей стороной музыкального профессионализма является способность оперировать стилями различных эпох, вот почему для студента консерватории столь необходимо развитие именно конкретно-исторического мышления, а не получение всякого рода знаний вообще.

Кроме этой общей направленности на профиль вуза, преподавание должно учитывать специфику каждой специальности. Допустим, музыковеды многое будут проходить в более широком диапазоне и с более глубокой проработкой материала, пианисты в курсах истории и теории музыки сосредоточат особое внимание на фортепианной литературе, оркестранты — на оркестровой и т. д.

Здесь же было упомянуто о том, что в своё время профессор кафедры теории музыки и композиции Е. В. Гохман в высшей степени плодотворно вела курс гармонии в стилях. И, вероятно, были бы не менее плодотворны такие курсы, как полифония в стилях, сольфеджио в стилях и т. д.

Из более частных моментов были отмечены следующие:

- исполнительские отделения в плане определённой синхронизации могли бы в меру возможного координировать свои программы с общим образовательным процессом — то есть, приступая к изучению той или иной эпохи, обучающийся осваивает в классе специальности хотя бы два-три произведения, связанные с данным историческим периодом;

- представляется, что в определённой мере с рассматриваемым принципом можно скоординировать, например, и преподавание иностранных языков, в том числе через привлечение литературных текстов соответствующей эпохи.

Далее я, как автор проекта, затронул вопрос ресурсов его практической реализации.

В идеале предусматривается переход от преподавания одной, замкнутой в себе дисциплины во всей её исторической перспективе к разработке соответствующего комплексного цикла (гуманитарного, музыкально-исторического или музыкально-теоретического), но в рамках одной эпохи. И образовательный процесс



выстраивается как поэтапное движение изучения от истоков музыкального искусства к его современному состоянию.

В связи с Болонским процессом в сфере высшего образования повсеместно вводятся формы модульного обучения. Этими формами резонно воспользоваться для реорганизации преподавания цикла музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин в вузе, а также с подключением других гуманитарных предметов, то есть предусматривается попеременное чтение лекций по разным дисциплинам.

В случае невозможности ввести новый метод сразу по всем направлениям можно апробировать его частично — на предметах музыкально-исторических и музыкально-теоретических или хотя бы только в курсах истории музыки.

При всей степени сложности предлагаемого реформирования системы обучения мне представляется, что реализация данного проекта вполне возможна. Потенциал педагогического коллектива СГК безусловно позволяет рассчитывать на успешное осуществление предлагаемой реформы.

Затем состоялось активное обсуждение предлагаемого проекта. Были заданы вопросы, в том числе

высказывались разного рода сомнения и критические замечания (проректор по учебной работе В. Ю. Бондаренко, проректор по научной работе и международным связям И. В. Полозова, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Л. А. Вишневская, заведующая кафедрой истории музыки А. Г. Хачаянц, заведующая методическим отделом Н. С. Серова, а также педагоги различных кафедр Н. Ю. Киреева, О. Б. Краснова, Е. В. Мстиславская, Е. В. Пономарёва).

В целом участники дискуссии поддержали идею мультидисциплинарного подхода и позитивные перспективы интеграции усилий педагогов различных кафедр в целях максимально эффективного процесса воспитания музыканта-профессионала. В плане практической реализации новационного проекта большинству участников обсуждения предпочтительным видится постепенная апробация различных способов реформирования вузовского музыкально-образовательного процесса.

Можно констатировать тот факт, что дебаты по данному вопросу продолжают в чисто рабочем порядке и в ходе межперсонального общения. Это даёт основание надеяться, что в последующем дискуссия по данному вопросу даст свои плоды.

РЕШЕНИЕ

участников руглого стола по итогам обсуждения научного проекта профессора А. И. Демченко «Кластерный принцип вузовского музыкального образования: проекты и перспективы»

По итогам обсуждения научного проекта профессора А. И. Демченко «Кластерный принцип вузовского музыкального образования: проекты и перспективы», прошедшего в Саратовской консерватории 28 ноября 2018 года в рамках Круглого стола Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому, принято следующее решение:

1. Признать поставленную профессором А. И. Демченко проблему актуальной для современного отечественного музыкального образования: разобщённость в преподавании дисциплин в музыкальных вузах является деструктивным фактором, негативно влияющим на эффективность результатов образовательного процесса.

2. Считать интеграцию и координацию содержания дисциплин учебного процесса важным административно-организационным ресурсом совершенствования музыкального образования. Для этого просить администрацию консерватории организовать ряд науч-

но-методических мероприятий по совершенствованию междисциплинарных связей.

3. Предложить Центру комплексных художественных исследований СГК им. Л. В. Собинова, руководимому автором данного проекта, разработать детальный Проект реорганизации учебного процесса одного из направлений подготовки ВО (экспериментальный учебный план, экспериментальные рабочие программы и др. документы и материалы, необходимые для экспериментального исследования) и представить его специально созданной экспертной комиссии для оценки экономической, психолого-педагогической, организационной и учебно-воспитательной целесообразности. При этом иметь в виду, что кластерный принцип (в трактовке автора проекта), положенный в основу содержания учебных дисциплин, не может носить всеобъемлющего характера, а всегда ограничен особенностями различных образовательных программ и стандартов.

Литература

1. Варламов Д. И. Сущность академизации искусства как эволюционного процесса // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 16–20.
2. Демченко А. И. Глобализация и художественное образование // Россия и интернационализация высшего образования. М., 2005. С. 28–35.

3. Демченко А. И. Изучать целостно // Советская музыка. 1988. № 9. С. 88–90.
4. Демченко А. И. К мировым стандартам художественного образования // Социокультурные коммуникации в информационном пространстве. Харьков, 2003. С. 36–42.
5. Демченко А. И. К мировым стандартам художествен-



ного образования // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве России. М., 2009. С. 28–36.

6. Демченко А. И. О путях обновления художественного образования // Высшее образование для XXI века. М., 2007. С. 33–41.

7. Демченко А. И. О путях реформирования вузовского музыкального образования // Образование в сфере искусства. 2017. № 2. С. 68–74.

8. Демченко А. И. Принцип историзма и интеграция гу-

манитарных дисциплин в музыкальном вузе // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 4. С. 19–24.

9. Демченко А. И. Проект реформирования вузовского музыкального образования // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века. М., 2016. С. 37–57.

10. Демченко А. И. Проект целостного гуманитарного образования // Актуальные проблемы современного музыкознания. Уфа, 2008. С. 132–141.

11. Демченко А. И. Становление идеи // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 57–60.

References

1. Varlamov D. I. Sushhnost` akademizacii iskusstva kak e`volyucionnogo processa [The essence of art academisation as an evolutionary process] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy` iskusstvovedeniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history]. 2018. № 1. P. 16–20.

2. Demchenko A. I. Globalizaciya i hudozhestvennoe obrazovanie [Globalization and artistic education] // Rossiya i internacionalizaciya vysshego obrazovaniya [Russia and internationalization of higher education]. М., 2005. P. 28–35.

3. Demchenko A. I. Izuchat' celostno [To learn holistically] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1988. № 9. P. 88–90.

4. Demchenko A. I. K mirovym standartam hudozhestvennogo obrazovaniya [To the world standards of artistic education] // Sociokul'turnye kommunikacii v informacionnom prostranstve [Social and cultural communications in the information space]. Har'kov, 2003. P. 36–42.

5. Demchenko A. I. K mirovym standartam hudozhestvennogo obrazovaniya [To the world standards of art education] // Tradicii i innovacii v sovremennom kul'turno-obrazovatel'nom prostranstve Rossii [Traditions and innovations in the modern cultural and educational space of Russia]. М., 2009. P. 28–36.

6. Demchenko A. I. O putyakh obnovleniya hudozhestvennogo obrazovaniya [About ways of updating of art education] //

Vysshee obrazovanie dlya XXI veka [Higher education for 21st century]. М., 2007. P. 33–41.

7. Demchenko A. I. O putyakh eformirovaniya vuzovskogo muzykal'nogo obrazovaniya [On ways of reforming higher school of music education] // Obrazovanie v sfere iskusstva [Art education]. 2017. № 2. P. 68–74.

8. Demchenko A. I. Princip istorizma i integraciya gumanitarnyh disciplin v muzykal'nom vuze [The principle of historicism and integration of Humanities in music University] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of music science]. 2009. № 4. P. 19–24.

9. Demchenko A. I. Proekt reformirovaniya vuzovskogo muzykal'nogo obrazovaniya [The project of reform of higher music education] // Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka [Musical education. Challenges of the 21st century]. М., 2016. P. 37–57.

10. Demchenko A. I. Proekt celostnogo gumanitarnogo obrazovaniya [Integral project of humanitarian education] // Aktual'nye problemy sovremennogo muzykoznaveniya [Musical Scholarship]. Ufa, 2008. P. 132–141.

11. Demchenko A. I. Stanovlenie idei [The formation of idea] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. № 2. P. 57–60.

Информация об авторе

Александр Иванович Демченко

E-mail: alexdem43@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, г. Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Aleksandr Ivanovich Demchenko

E-mail: alexdem43@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Sobinov Conservatoire»

410012, Saratov, Kirova Avenue, 1



Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
Dolinskaya Elena Borisovna, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of history of Russian music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

E-mail: se.dolinskiy@gmail.com

ЭПИСТОЛЯРНЫЕ ДИАЛОГИ (КАНДИНСКИЙ — ШЁНБЕРГ, ДЕНИСОВ — СЛОНИМСКИЙ)

Статья обращена к феномену эпистолярного общения. Письмо сохраняло статус артефакта культуры вплоть до второй половины XX столетия и в настоящий момент является одним из источников исторических фактов. Ценнейшие примеры переписки как диалога единомышленников современной им культуры предстают в двух новых изданиях последних лет: «Василий Кандинский. Арнольд Шёнберг. Переписка 1911–1936» и «Эдисон Денисов и Сергей Слонимский: переписка (1962–1986)». Здесь содержатся отклики выдающихся деятелей культуры на написанное, услышанное и увиденное, что, прежде всего, поясняет и дополняет стилевые ориентиры каждого из респондентов. В первом из эпистолярных диалогов раскрываются живописные свойства музыки и музыкальные составляющие живописи, во втором предстают реалии отечественной культуры 60–80-х годов прошлого столетия, композиторская взаимопомощь в культуре и в жизни.

Ключевые слова: Сергей Слонимский, Эдисон Денисов, Василий Кандинский, Арнольд Шёнберг, диалог, переписка, письма, культура, эстетика, музыка, живопись, критика.

EPISTOLARY DIALOGUES (KANDINSKY — SCHOENBERG, DENISOV — SLONIMSKY)

The article is devoted to the phenomenon of epistolary communication. The letter retained the statute of cultural artifact until the second half of the XX century and is currently one of the sources of historical facts. The most valuable examples of correspondence as a dialogue of like-minded representatives of their contemporary culture appear in two recent editions: «Vasily Kandinsky. Arnold Schoenberg. Correspondence 1911–1936» and «Edison Denisov and Sergei Slonimsky: correspondence (1962–1986)». It contains responses of outstanding cultural figures to what they read, heard and saw that explains and complements the style guidelines of each of them. In the first of epistolary dialogues we find characteristics of painting properties of music and musical components of painting, in the second realities of domestic culture of the 1960-80s and composers' mutual aid in culture and in life are presented.

Key words: Sergey Slonimsky, Edison Denisov, Vasily Kandinsky, Arnold Schoenberg, dialogue, correspondence, letters, culture, aesthetics, music, painting, criticism.

«Буду исповедоваться Вам в письмах», — писал в очередном послании Сергею Рахманинову Николай Метнер. До середины XX столетия именно письмо было самой привычной формой общения, доверительной, исповедальной, дружеской. Но не только: выдающиеся мастера отечественной культуры нередко с помощью письма обсуждали с соратником проблемы творчества, а также впечатление от увиденного, услышанного, прочитанного. В последнем случае письма становились документальным свидетельством художественной жизни страны или города, сообщества или личных впечатлений. Тогда, в исторической ретроспекции (да и в перспективе, когда надо запросить прошлое, чтобы понять настоящее) письма становились ценнейшими артефактами, а их авторы — очевидцами подлинных событий. Вспомним удивительные по прозорливости оценок и глубине обобщений эпистолярные диалоги П. Чайковского и С. Танеева, С. Прокофьева и М. Мясковского, Н. Метнера и С. Рахманинова. Мэтры отечественной культуры так зримо выступают на страницах писем. Так было всю первую половину прошлого века.

Но технологии неумолимо прогрессировали и позволили общаться через телефонные беседы, смс. Друзья и коллеги стали обходиться телеграммами, где многого не выразишь, и уже не стремились обмениваться письмами, тем более многостраничными: «...многие вообще не спешат писать, не правда ли? А некоторые

и совсем не пишут», — справедливо сетовал Василий Кандинский, направляя очередное письмо Арнольду Шёнбергу. Их дружба родилась именно из переписки. Эпистолярный диалог вели ещё многие деятели культуры, в частности, Эдисон Денисов и Сергей Слонимский. Получилось так, что издание их писем почти совпало по времени — 2017 и 2018 годы. Мне это представляется важнейшим событием, о котором хочется рассказать.

Читая их письма, понимаешь, как много для них значило художественное воображение, то есть своя версия мира. При этом у каждого было индивидуальное чувство веры, что музыкальные дела улягутся, не будет неприятностей или публичных скандалов. Последнее они воспринимали скорее как нечто совершенно естественное для тягот социума — то есть не заслуживающего к себе концентрации внимания. Каждому из них было ясно, что всегда на свете есть что-то более важное, чем реально сегодня происходящее.

Они прекрасно понимали, что определяющим становится то, что ты делаешь сам, а не то, что время и социум делают с тобой (то есть обществом выдвинутое и навязанное ощущение). Оба писали музыку, условно говоря, от первого лица.

Слонимский и Денисов прекрасно знают цену, которую приходилось платить за жизнь в несвободной России. При этом в мире музыки каждый из них чувствовал себя абсолютно свободным. Вероятно, оба



могли бы разделить мысль И. Бродского, большого друга С. Слонимского, высказанную им о положении творческой личности: «На каком-то этапе я понял, что я сумма своих мыслей, действий, поступков, а не сумма чужих намерений» [3, с. 751].

Многие строки в переписке С. Слонимского и Э. Денисова свидетельствуют о цельности и во многом схожести их художественно-мировоззренческих позиций.

В письмах, хотя и этого оба композитора или нет, можно наблюдать процесс автопортретирования. И каждый из них будучи, по выражению И. Бродского, «человеком частным, и частность эту всю жизнь какой-то общественной роли предпочитавшим» [3, с. 749], позиционно всегда были и оставались принципиально устойчивыми. Даже ирония чаще всего направлялась на самого себя, но порой и на представление того или иного события в культуре и жизни.

Письма сохранили постоянное возмущение обоих композиторов «вольной редактурой» их статей. 1-го августа 1965 года, как всегда проведя лето в ДТК «Репино» в творческих трудах, Слонимский пишет другу: «В сентябре журнал "СМ" даёт мою статейку о студентах ЛГК ("Новые имена — новые надежды", 1965, № 9. — Е. Д.). Прислали на визу, уже сдав в типографию (т. е. для проформы). Вымарали фразы типа: "Для современного певца понимать только классику XIX века и то, что на неё похоже, — это очень мало" — и всё в этом духе. Зато вставили всякие демократические фамилии (Орфа вместо Стравинского и пр.). Ну, это как всегда. Мои поправки явно не внесут. Терплю ради того, чтобы поддержать печатно хороших ребят — Фалика, Мнацканян, Лаул, Кнайфеля, Баневича и других (хотя и тут приходится маневрировать)» [1, с. 39]. В следующем письме, 8 августа, через неделю возникает категорическое резюме: «Статей больше решил вообще не писать, надоело уступать и приспособливаться и подписывать смысловую правку. Читать тебе мою статью не нужно: суть её в фамилиях, а ты их уже знаешь» [1, с. 40].

Постоянно заботясь об исполнении композиций Денисова в Ленинграде, Слонимский писал Эдисону 22 ноября 1971, что готовится концерт в Филармонии, где «твои романсы должны идти вместе с "Лирическими строфами" [С. Слонимского. — Е. Д.], Ключнером и Гнесиным, а II отделение — "Песни и пляски смерти" Мусоргского. Надеюсь, новый директор филармонии не помешает. 15 ноября играли в Малом зале филармонии вещи Пригожина и мои. Лучше всего опять приняли "Антифоны". Они бисировались весьма единодушно, народу был полный зал» [1, с. 115].

Вместе с тем Слонимский подчёркивает, что на из-

дание или рецензии рассчитывать не приходится, ведь сама его фамилия критикам представляется «опасной». Завершается письмо важным резюме — петербургский мастер рад, что и на конгрессе ММС он говорил о том, что «Плачи» и романсы Денисова, Скрипичная соната и Концерт Шнитке, вещи Губайдулиной и «Антифоны» «есть не "экспериментальная"» (лаборатория для авторов), а концертная (для публики) музыка" [1, с. 115].

Ноябрьский эпистолярный диалог Денисов продолжает через несколько дней: «Я очень рад, что твои "Антифоны" стали таким репертуарным сочинением и играют повсюду. Это очень хорошо. А реакция публики где-то — самое точное в относительной оценке сочинения, и то, что "Антифоны" принимаются лучше всего, это вполне логично» [1, с. 116].

Два очень разных мастера в те годы общались на волне полной искренности, взаимного доверия и притяжения. Они постоянно ощущали необходимость личного общения, знакомства с новыми композициями и, разумеется, через эпистолярное слово обобщали свои взгляды — честно, нелицемерно. Вот один из многочисленных примеров: 20 ноября 1971 года Эдисон Денисов пишет Слонимскому из Москвы: «... я тебя ещё раз хочу поздравить с твоим прекрасным вечером. Это было во всех отношениях прекрасно: ты отлично играл на рояле, прекрасно держался и очень — как всегда — умно говорил. Молодец! Из музыки, я тебе сказал уже, мне больше всего понравились "Антифоны". Это, конечно, — извини меня, но я стараюсь говорить всегда правду — намного выше, чем всё остальное, что ты показывал. И дело здесь не в оригинальности общей идеи, а в том, что это просто очень хорошая музыка» [1, с. 114].

Письмо, как известно, документ сугубо личный. Однако у крупных деятелей культуры письмо выступает и зеркалом общественных процессов, то есть приобретает роль артефакта культуры¹.

Периодом «бури и натиска» в истории отечественной музыки характеризовались 1960-е годы и первая половина 1970-х. Именно к нему относится книга «Эдисон Денисов и Сергей Слонимский: переписка (1962–1986)», опубликованная издательством «Композитор • Санкт-Петербург» в 2017 году².

Это был период, когда противостояние новаторов и консерваторов достигло, пожалуй, одной из высочайших точек, а авторы переписки ещё не обрели статуса выдающихся русских композиторов XX века, но уже смело бросили вызов рутине и ретроградству.

Писем 203; преобладают корреспонденции Слонимского, через три десятилетия ставшего инициатором самого издания. Если задаться вопросом: две сотни писем

¹ Разумеется, письма пишутся спонтанно, по конкретному поводу, а потому их количество варьируется год от года. Дебютным стал 1962 год, когда Слонимский отправил в Москву пять писем. В следующем году их уже было десять, на которые опубликованы два ответа Денисова. В 1965 году Слонимский пишет Денисову опять десять писем и получает в ответ одно (возможно, цифры были бы совсем иными, если бы сохранился весь объем переписки). Кульминационным выступает эпистолярно активный 1966 год — друзья переписываются особенно активно (№ 54–77). Далее количество респондентов уменьшается (годы 1967–1970) и невероятно нарастает в 1971–1972 годах (№ 119–174). Далее идёт наглядное декрещендо переписки, которая завершается единичными письмами 1980-х годов.

² Публикация Е. Купровской и Р. Слонимской. Комментарии выполнены ими, а также С. Слонимским и А. Вульфсоном.



(иногда «симфонизированных», как у Сергея Михайловича, но чаще кратких, информативных, свойственных стилю математика Эдисона Денисова) — много это или мало? Думается, что ответ здесь напрашивается сам собой — ровно столько, сколько необходимо читателю, чтобы погрузиться в атмосферу двух весьма непростых десятилетий, жизни культуры бывшего СССР, получить доказательства взаимно нелицеприятного отношения к новым сочинениям, своих и коллег по композиторскому цеху, реально ощутить поддержку (всячески пропагандировали в обеих столицах сочинения друг друга, многие из которых тогда замалчивались). И ещё многое другое, среди которого — помощь в предоставлении нот и записей, обсуждение педагогических проблем, выражение искренней благодарности общим педагогам, например, В. Шебалину. Среди упоминаемых лиц в переписке Денисова и Слонимского в приоритете оказались Альфред Шнитке, Софья Губайдулина, Дьёрдь Лигети, Андрей Волконский.

Письма знакомят с музыкальной средой молодых композиторов, рассказывают о непредвиденных и необъективных сложностях при вхождении в педагогику двух ведущих консерваторий, об их организаторских интенциях.

Некоторые характеристики персон из окружения молодых композиторов не лишены субъективности. Однако непосредственность наблюдений, свойственная Денисову и Слонимскому, приоткрывает и новое в облике современников. В переписке упоминаются многие музыканты (дирижёры, солисты), которые участвовали в их концертах и премьерах. Естественно в орбиту внимания попадают оценки не только отечественных музыки и музыкантов, но и зарубежных. С особой прямоотой отражаются в письмах переживания обоих композиторов по поводу услышанного, увиденного, прочитанного (в частности, многих партитур, тогда озвученных лишь глазами). Подчеркнём главное, авторы переписки обладают редкой глубиной и точностью наблюдений, не превращаясь при этом в холодных регистраторов болезней времени.

Самое последнее письмо Слонимского, что завершает издание, ничем по тональности и кругу проблем не отличается от начальных: «В этом месяце слушал 3 твоих работы: филигранно-изысканные "Осенние листья" для клавирина (Калнциема), изысканные "Силуэты" (Камерный оркестр Кировского театра) и сегодня блестящий китч — обработки капризов Паганини (Каган — Сондецис), особенно тонки 2 последних. <...> Сегодня же шла хорошая Соната (V-но — Orch. da camera) Шнитке. А 30/X в Доме композиторов был вечер Сони: трио "Сад", пьеса для баяна и цикл на слова Танцера. Был большой успех! Но не обошлось без тайных завистников, чья досада излилась пером их приверженцев-студентов, один из которых в... стенной прессе факультета поместил грязь (заодно досталось и мне за похвальное предисловие), подписавшись "Це-це"... Впрочем, такие дела бывали не раз и в некоторых московских кругах наших коллег» [1, с. 159].

67 писем Василия Кандинского и Арнольда Шёнберга [2] концентрируются, прежде всего, вокруг 1911 (23), 1912 (23) и 1914 (11) годов; переписка начинается Кандинским и завершается его же посланием в 1936 году.

Кандинский (1866–1944) старше Шёнберга (1874–1951) на 8 лет, оба прошли схожий временной путь, чуть более 75 лет. Круг их тесного эпистолярного диалога очерчен всего четырьмя годами, которые отмечены значительными сдвигами в сфере искусства. Музыку Шёнберга Кандинский впервые услышал в 1911 года и был поражён её новизной. Не будучи знакомым с композитором — обратился к нему с письмом из Мюнхена, датированным 18.01.1911: «Глубокоуважаемый господин профессор! Я прошу прощения, что, не имея удовольствия знать Вас лично, обращаюсь к Вам напрямую. Недавно я услышал Ваш концерт и испытал подлинное наслаждение. Разумеется, Вы не знаете меня, точнее, моих работ, поскольку я вообще редко выставляюсь, в Вене же выставлялся лишь один раз, и то ненадолго, примерно год назад (в рамках Сецессиона). Но наши устремления, равно как весь образ мыслей и чувств, имеют так много общего, что я считаю себя абсолютно вправе выразить Вам мою симпатию» [2, с. 21].

Забегая вперёд, скажем, что особый живой характер переписки достигается в издании введением после каждого письма интересного иконографического артефакта: после цитированного письма приведены рисунки Кандинского к картине «Впечатление III. Концерт» (Январь, 1911). Ответное же письмо А. Шёнберга (24.01.1911, Вена) приводится не только в переводе, но и факсимиле: «Сердечно благодарю Вас, дорогой друг, за Ваше письмо, которому я чрезвычайно рад. В наше время моим вещам заказан путь к широким массам, но тем вернее они покоряют отдельные личности. Те воистину значимые личности, которые только и важны для меня. И в особенности меня радует, что родство со мною почувствовал художник, творящий в иной области, нежели я. Такое сродство и такая общность не опознано, но, полагаю, не случайно существуют сегодня между лучшими и углубленно ищущими. Я горжусь тем, что завоевал симпатии по большей части именно лучших» [2, с. 25].

Отвечая на письмо лично незнакомого художника, Шёнберг сразу обращается к нему как к «дорогому другу» и говорит, что «уверен, что мы с Вами сойдемся. Сойдемся в самом главном, в том, что Вы называете "нелогичным", а я — "отключением осознанной воли в искусстве"» [2, с. 25]. Аргументируя свою эстетическую близость с Кандинским, Шёнберг уже в первом письме формулирует основы своей веры в силу нового искусства. «Всякое формотворчество, рассчитанное на традиционное воздействие, не свободно от актов сознания. Но искусство принадлежит *бессознательному!* Здесь выражают *себя!* Притом выражают *непосредственно!* Выявляя не вкус, не воспитание, не интеллект, не знания, не умения. Не какое-либо из *благоприобретенных* качеств. Но лишь *прирожденное, инстинктивное.* Между тем всякое формообразование, всякое *осознанное* фор-



мообразование так или иначе использует математику, геометрию, золотое сечение и еще бог знает что. Тогда как формообразование неосознанное, которое утверждает тождество: "форма = явленной форме", только и является истинным; только оно производит образцы, вызывающие подражание имитаторов и затем превращающиеся в "формулы". Но те, кто способен расслышать самих себя и распознать собственные инстинкты, осмысленно вникнуть в каждую проблему, не нуждаются в костылях. Чтобы так творить, не обязательно быть первопроходцем, нужно лишь относиться к себе всерьез и так же серьезно думать о действительной задаче человечества в каждой духовной и творческой области: познавать и выражать то, что ты познал!!! В этом моя вера!» [2, с. 25–26].

Столь мгновенное сближение Шёнберга и Кандинского предопределено было тем, что изначально каждый из них проявил не только способности, но живейший интерес к музыке и живописи. Композитор, как известно, писал и выставлял свои примитивистски-реалистические картины на выставках Вены. Живопись едва не стала его второй профессией. Кандинский был одним из немногих, что одобрил живопись Шёнберга и даже включил его работы в экспозицию «Синего всадника», параллельно с полотнами профессионалов. Художник Кандинский профессионально обучался игре на фортепиано и виолончели, творил живописно-музыкальные композиции («Жёлтый звук» тому пример). Не удивительно, что их переписка демонстрирует устремлённость к главной цели, созданию нового искусства, основой которого служит синкретизм, объединение близких художественных возможностей разного рода искусств. Кандинский лепил новую *живую художественно-музыкальную* форму как вместилище визуальной прозы, в которой существуют особые зоны контекста.

В его творчестве можно наблюдать претворение разных художественных мифологем, где творящая личность отталкивается от себя и превращается в медиума, посредине между миром страстей, печалей и радостей и миром реальных состояний, художественных откровений. Новые живописные формы Кандинского обретают модуль универсума: трудно проследить, где кончается один сюжет, одна семантическая единица, и начинаются другие. Они неуловимо проникают друг в друга, драматургически сливаются, или контрастируют, переходя в другие измерения.

Шёнберг же постулировал модификации формы и тональности в своём «Учении о гармонии»: «Я верю, что со временем мы сможем осознать, что гармония современных из нас и гармония классиков управляется одними законами. Вопрос лишь в том, чтобы должным образом их расширить и понять в обобщенном смысле. Наше учение склоняет нас к тому, чтобы рассматривать даже произведения молодых композиторов, забраковавших слух своих предшественников, как необходимый этап в развитии красоты. Однако не стоит стремиться к написанию вещей, ответственность за которые можно взять лишь ценой полного "укрощения личности"»

[2, с. 29].

Представляет несомненный интерес диалог Художника и Композитора по поводу взаимного ознакомления с книгами, имеем в виду труд по теории музыки «Учение о гармонии» Шёнберга и труд Кандинского по теории живописи «О духовном в искусстве». Последнюю художник написал на немецком языке с намерением опубликовать работу на русском языке в собственном переводе. Первое немецкое издание вышло в декабре 1911 года, и в связи с успехом последовали ещё две публикации. 14 декабря того года Шёнберг пишет Кандинскому: «Я ещё не дочитал Вашу книгу, прочёл две трети. Но уже сейчас могу сказать, что она мне чрезвычайно нравится. Очень во многом Вы правы. Особенно в том, что *Вы пишете о цвете в сравнении с музыкальным тембром. Это совпадает с моим ощущением* (Курсив наш. — Е. Д.). Меня чрезвычайно интересует Ваша теория форм. Весьма любопытна глава "Теория". В некоторых мелочах я не вполне с Вами согласен. И прежде всего с Вашим намерением, если я правильно его понял, создать строгую теорию. Думаю, что сейчас в этом нет необходимости. Мы ищем и продолжаем искать (как Вы сами говорите) с помощью чувства. Так не будем же этим чувством жертвовать ради теории!

Теперь хочу сказать о Ваших картинах. Итак: они мне необычайно понравились. Я пошел туда сразу по получении Вашего письма. Больше всего мне понравился "романтический пейзаж"» [2, с. 60].

В ноябре 1911 года Шёнберг пишет Кандинскому, что «подрядился читать в консерватории Штерна цикл из 8–10 лекций под названием "Эстетика и учение о композиции"». Как Вы, вероятно, догадались, я хочу ниспровергнуть и то, и другое. Возможно, одну из этих лекций я запишу и дам Вам для "Синего всадника"» [2, с. 54]. Живописные работы композитора Кандинский выставлял в экспозиции «Синего всадника». «Должен Вам сказать, — свидетельствует он, — что картины Ваши произвели на меня очень сильное и стойкое впечатление. Многие до сих пор стоят у меня перед глазами. Впечатление какого-то сна — нечто необузданное и вместе с тем очевидно укрощенное, и при этом невероятно сильное воздействие цвета» [2, с. 55].

В длинном же и многотемном письме от 14 декабря 1911 года Шёнберг сообщает: «Я послал Вам своё "Учение о гармонии". Вы удивитесь, когда узнаете, как много в нём полного сходства с тем, что говорили Вы. Сегодня я наконец пошлю Вам свою картину» [2, с. 63].

Горячо поддерживая Шёнберга-художника, Кандинский отвечал из Мюнхена, 12 января 1912 года: «Я уже довольно давно спросил Вас о ценах на Ваши картины и можем ли мы оставить для себя некоторые из них для выставки "С[инего]. В[садника]."» [2, с. 69]. Художник подчёркивает, что на этой выставке особую симпатию публики вызывали три композиции Шёнберга — «Автопортрет», «Видения» (особо заинтересовавшие Кандинского) и «Дама в розовом». «Эти картины пользуются у нас большим успехом. И кто только Вам сказал, что мне не понравились Ваши картины? Мне лишь неясны



истоки "Видений" и я был бы счастлив *поскорее* узнать что-нибудь об этом. Мне это очень нужно для статьи о "Синем всаднике"» [2, с. 69]. Из переписки видно, что наветы «близких друзей» и «дальних родственников» иногда вводили диссонансы в светлую творческую дружбу двух художников-музыкантов, что на небольшое, к счастью, время прерывало их эпистолярный диалог, но он восстанавливался. Даже, когда кто-либо из них, чаще Шёнберг, принимал решение об «окончательном разрыве» отношений³.

Интерес к картинам Шёнберга постоянно проявлял не только Кандинский, но и Г. Малер, с которым нововедец познакомился и сблизился в 1903 году. И нет ничего удивительного в том, что уже на первой выставке картин Шёнберга в Вене (в художественном салоне Геллера) Малер приобретает несколько картин. Со своей стороны Шёнберг читал лекции «О Густаве Малере» и говорил, что для него «эта тема много значит» [2, с. 85].

Кандинский же заботиться о том, чтобы живописные работы Шёнберга появлялись в разных городах и включались в передвижные выставки.

Кандинский, в частности, сообщает: «...три работы вместе с нашей выставкой уехали в Кельн, и есть твёрдое намерение отправить их в дальнейшее путешествие» [2, с. 69]. Параллельно в этом письме слагается гимн в честь «Учения о гармонии»: «...в самом деле книга доставила мне огромное удовольствие! Я едва успел сунуть в неё нос, как пришёл Фома Гартман⁴ и буквально силой её у меня отобрал. Он воспылил желанием непременно и сразу её прочесть, а в здешнем книжном её ещё нет. На этих же днях заберу её обратно. На Гармана я зол и вместе ему благодарен, поскольку он объяснил мне многое из того, что я в Вашей книге никогда бы не понял. Мы с ним часами о ней беседовали. И то, что я смог уразуметь, меня просто *восхитило*. Вы не хотите послать эту книгу в Московскую консерваторию? <...> Прошу Вас, пришлите *поскорее* Вашу музыку. И статью! Неужели я должен от них отказаться? Разве можно допустить, чтобы немецкая музыка не была представлена статьей? О русской музыке их будет две» [2, с. 71].

Кандинский не раз писал о живописных исканиях Шёнберга (в 1912 году издал сборник «Арнольд Шёнберг»). Как отклик на выход статьи получил от композитора следующие строки: «Хочу сразу сказать, что Ваша статья о моих картинах доставила мне просто несказанное удовольствие. Главное, что Вы сочли их достойными Вашего труда. Ну и то, что Вы о них пишете.

И что Вы пишете помимо этого — Вы столь наполнены как человек, что малейшая рябь выводит Вас из берегов. Вот и по моему поводу Вы расточаете всю полноту прекрасных идей. Я горжусь тем, что привлёк Ваше внимание, и безмерно счастлив быть Вашим другом» [2, с. 82]⁵.

И всё же музыканта не покидают внутренние сомнения по поводу своих картин: «...думаю, с моей стороны будет не очень выигрышно выставляться рядом с профессионалами. Что ни говори, человек посторонний, любитель, дилетант. Да и вообще пристало ли мне выставляться — большой вопрос. А вот выставлять ли свои картины в составе группы художников — этот вопрос уже почти *закрит*. Но как бы то ни было, мне кажется, совсем не хорошо выставлять картины, в которые сам не верю! <...> Поэтому очень прошу, не сердитесь, что я пока не хочу принимать участие в этой выставке, — вы ведь прекрасно знаете, как я к Вам привязан и как не люблю делать что-либо вопреки Вам. <...> С какой радостью я бы проводил время радом с Вами!!!» [2, с. 84–85].

В заключение напомним, что ещё в 2001 году в Третьяковской галерее огромный интерес вызвала выставка «Арнольд Шёнберг — Василий Кандинский. Диалоги живописи и музыки».

Важно, что в издании переписки Шёнберга и Кандинского, которая впервые опубликовалась на немецком языке в 1980 году под редакцией Елены Халь-Фонтэн (Халь-Кох), в русской версии 2017 года гораздо полнее представлен научный комментарий (принадлежащий указанному публикатору), библиография, введены малоизвестные иконографические объекты. Необходимые вводные материалы включают ценные научные материалы Наталии Борисовны Автономовой, главного отечественного специалиста по творчеству Кандинского. Всё это позволило определить жанр издания не просто как книгу-документ удивительной дружбы, но и как литературно-музыкально-художественный альманах.

Впрочем, читатель, вы правы, недоумевая по поводу размера данных заметок. Конечно: лучше читать самому, чем о чём-то судить в пересказе. Согласна.

Рекомендую всем, кто был свидетелем описанных событий, или, что скорее, формировался в совершенно иное время, изучить источники самостоятельно. В музыкальной истории минувшего столетия многое поучительно.

³ В апреле 1923 года Кандинский получает от Шёнберга драматическое письмо, написанное под впечатлением поступившего к нему сообщения о якобы антисемитских высказываниях с его стороны (как источник указывается Альма Малер). Отношения между респондентами могли бы закончиться полным разрывом. Однако этого не произошло.

⁴ Фома Гартман («Томик», как ласково называл Кандинский одного из немногих своих близких друзей) — художник, композитор, окончил Московскую консерваторию у Танеева и Аренского. С 1908 по 1911–12 годы совместно с Кандинским вел эксперименты в сфере синтетического театрального искусства.

⁵ С начала 1900-х годов Кандинский публикует: альбом «Стихи без слов» (1902), альбом «Звуки / Klänge» (1910), где объединяет тексты с гравюрами; в 1911 году создаёт известный трактат «О духовном в искусстве», в 1912 — альманах «Синий всадник». В 1913 — сборник «Арнольд Шёнберг» и альбом «Стихотворения в прозе».



Литература

1. Эдисон Денисов и Сергей Слонимский: переписка (1962–1986) / публ. Е. Купровской и Р. Слонимской. СПб.: «Композитор • Санкт-Петербург», 2017. 180 с.
2. Василий Кандинский. Арнольд Шёнберг. Переписка 1911–1936. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2017. 224 с.
3. Бродский И. Книга интервью. М.: Изд. Захаров, 2008. 784 с.

References

1. Edison Denisov i Sergej Slonimskij: perepiska (1962–1986) [Edison Denisov and Sergei Slonimsky: correspondence (1962–1986)] / publ. E. Kuprovskoj i R. Slonimskoj. SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2017. 180 p.
2. Vasilij Kandinskij. Arnol'd Shyonberg. Perepiska 1911–1936 [Wassily Kandinsky. Arnold Schoenberg. Correspondence 1911–1936]. M.: ООО «Izdatel'stvo Gryundrisse», 2017. 224 p.
3. Brodskij I. Kniga interv'yu [Interview book]. M.: Izd. Zaharov, 2008. 784 p.

Информация об авторе

Елена Борисовна Долинская
E-mail: se.dolinskiy@gmail.com
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, 13

Information about the author

Elena Borisovna Dolinskaya
E-mail: se.dolinskiy@gmail.com
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Moscow State Tchaikovsky Conservatory»
125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya St., 13



Девятайкина Нина Ивановна, доктор исторических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Devyataykina Nina Ivanovna, Dr. Sci. (History), Professor at the Humanities Department of Saratov State Sobinov Conservatory

E-mail: devyatay@yandex.ru

ДИАЛОГ ГУМАНИСТА ПЕТРАРКИ «О ПЕЧАЛЯХ И НЕСЧАСТЬЯХ» И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ВОСПРИЯТИЯ РЕФОРМАЦИОННЫМИ ПОЭТАМИ И ХУДОЖНИКАМИ

В статье рассматриваются три «текста»: диалог итальянского гуманиста Петрарки (1304–1374) «О печалях и несчастьях», эпитафия к нему немецкого священника и поэта Пинитиана и ксилография Мастера Петрарки. Основные выводы: Петрарка ведет диалог с читателем от начала до конца, Мастер Петрарки тоже находится в *диалоге* со своими современниками, выражая средствами искусства свое сочувствие и поддержку. Пинитиан, скорее, проповедник и наставник, выражается монологически, но подбадривает своего читателя, вселяет в душу мужество. Два немецких «соавтора» помогли трактату стать «бестселлером». Художественная риторика Мастера Петрарки могла сыграть в этом успехе большую роль. Общественный темперамент художника схож с темпераментом Петрарки — автора трактата. Однако Мастер Петрарки замещает этико-мировоззренческое содержание диалогов социальными и военно-политическими темами. Эпитафии Пинитиана не аннотируют диалог, а комментируют его, отражают суждения автора. Лексика эпитафий христианско-дидактическая. Мастер Петрарки и Пинитиан показали, как можно прочесть рассуждения гуманиста сквозь призму их времени.

Ключевые слова: Петрарка, Пинитиан, Мастер Петрарки, Реформация, Ренессанс, тема достоинства, эпитафии, ксилографии

DIALOGUE OF THE HUMANIST PETRARCH «ON THE SORROWS AND MISFORTUNES» AND SPECIFICS OF ITS PERCEPTION BY REFORMATION POETS AND ARTISTS

The article discusses three «texts»: the dialogue of the Italian humanist Petrarch (1304–1374) «On sorrows and unhappiness», the epigraphs to it by German priest and poet Pinitianus, and the woodcut of the Master of Petrarch. The main conclusions: Petrarch conducts a dialogue with the reader through the whole text; Master of Petrarch is also in dialogue with his contemporaries, expressing his sympathy and support by means of art. Pinitianus is mainly a preacher and a mentor, who expresses his ideas in the form of monologue, encouraging the reader. Two German «co-authors» helped the treatise to become a «bestseller». The artistic rhetoric of the Master of Petrarch could contribute a lot to its success. The public temperament of the artist is similar to the temperament of Petrarch, the author of the treatise. However, Master of Petrarch replaces the ethical-ideological content of the dialogues with social and military-political themes. Pinitianus's epigraphs do not annotate the dialogue, but comment on it, reflecting the author's judgments. The language of the epigraphs is full of Christian didactic. Master of Petrarch and Pinitianus showed that it is possible to read the reasoning of Petrarch through the prism of their time.

Key words: Petrarch, Pinitianus, Master of Petrarch, Reformation, Renaissance, theme of dignity, epigraphs, woodcuts.

Диалог знаменитого ренессансного итальянского поэта и мыслителя Франческо Петрарки «О печалях и несчастьях» — один из самых известных гуманистических манифестов в защиту достоинства человека. Такие манифесты не потеряли своей актуальности и ныне. Об интересе к ним свидетельствуют переводы и публикации ренессансных сочинений XV в. на названную тему, появившиеся в последние годы [4]. Собственно, не меньший интерес вызывает последние 20–30 лет и сочинение самого Петрарки, в составе которого анализируемый в статье диалог. Оно написано, как и все прозаические труды гуманиста, на латинском языке, называется «О средствах против превратностей судьбы» («De remediis utriusque fortunae», 1354–1366); в 1991 оно было переведено и опубликовано в виде четырехтомника в США [11], в начале нового века (2002) в виде билингвального (латинско/французского) двухтомного фундаментального издания во Франции [10], в 2015 как однотомник — в России [5]. Об интересе культурного сообщества свидетельствуют также научно-популярные книги и фильмы о Петрарке, Возрождении и Рефор-

мации, живые и многообразные материалы сайтов, домов-музеев и пр.

Тема достоинства не уходит из поля внимания исследователей, выработаны (и отчасти пересмотрены) основные оценки, прослежена в известной мере эволюция, однако сделано пока далеко не все. Среди других остается почти не изученным вопрос о том, как воспринимались диалоги Петрарки в XV–XVI вв. Пролить некоторый свет на этот сюжет и попытался автор статьи.

Литература по Петрарке и даже по тому трактату, в состав которого включен диалог, очень велика. В России ее список открывается трудами М. С. Корелина [3], донныне не утратившими свою ценность. В первые десятилетия после революции 1917 года новых трудов почти не появлялось. Если назвать работы второй половины XX века, то здесь больше всего сделано Н. В. Ревякиной, которая тщательно сравнивает позиции Петрарки по интересующему нас вопросу со взглядами его продолжателей [6]; отдельные публикации были и у автора данной статьи [1]. В связи с темой реформации важно хотя бы назвать имена немецких авторов, ученое вни-



мание которых во второй половине XX века направлено, больше всего, на выяснение степени распространения и характера восприятия сочинений Петрарки (Jür. Geiß, W. Milde, R. Speck, Fl. Neumann, Ac. Aurnhammer, Klaus W. Hempfer, G. Regn, S. Scheffel, Fr. Steiner, K. Stierle, F. Wagner, V. Lentzen, J. Knape, R. Michel, P. Knapp, F. J. Worstbrock etc). На первое место среди них стоит поставить представителя старшего поколения немецких медиевистов Ф. Ворстброка, исследовавшего историю создания одним немецким поэтом и священником (Пинитианом) эпиграфов к диалогам Петрарки [12]; добавим и нескольких авторов-искусствоведов, изучивших отчасти ксилографии-иллюстрации к немецким изданиям трактата [7]. Однако и они не обращались к интерпретации интересующего нас диалога в эпоху Реформации. У автора данной статьи был случай обрисовать социальные темы в творчестве «Мастера Петрарки» [2].

Главные источники по статье можно разделить по времени на три группы: это уже названный диалог Петрарки «О печалях и несчастьях» («De tristitia et miseria»), написанный одним из первых 254 текстов трактата «О средствах против превратностей судьбы». Точное время возникновения большинства этих текстов до сих пор не установлено, однако названный диалог, по мнению ряда авторитетных авторов, был написан в 1354 году, т. е. первым в ряду других содержал тему достоинства, что само по себе свидетельствует о ее важности для автора. Второй «текст», который будет анализироваться, — ксилография «Мастера Петрарки» к диалогу. Она, как и другие ксилографии, создавалась в 1520–1521 гг., на которые падает время наибольшей активности художника. Его имя до сих пор не установлено. Инициатором его привлечения к изданию был знаменитый гуманист, поэт и ученый-сатирик Себастьян Брант (1458–1521), который, как полагают многие авторы, «задал» художественно-содержательную программу к каждому из 254 диалогов, а также предисловиям и титульным листам трактата. Можно полагать, что эта программа как-то перекликалась с его стихотворным «Кораблем дураков», имевшим оглушительный успех и также украшенным ксилографиями: в его книге 75 ксилографий, большей частью в духе ранних работ А. Дюрера. Себастьян Брант и сам написал похвалу-элогию в честь Петрарки для помещения в начале немецкого издания трактата. Мастер Петрарки, как ясно из исследований, получил прозвище по его главной работе [7, p. 220].

Ксилографии украшали все немецкие и латинские издания трактата XVI века, вышедшие в разных типографиях Германии, начиная с самых первых, то есть 1532 и 1539 гг. [9]. Ксилография позволяет уяснить, как актуализировал художник первых лет реформации тему печалей, несчастий и достоинства. Наконец, третьим источником стал эпиграф к диалогу, созданный, как и остальные, в самом начале 1530-х гг. В свое время американский ренессансист У. Фиск выявил, что имя автора стояло на титульных листах некоторых изданий [8, p. 17]. Это был уже упомянутый выше

Иохан Пинитиан (1478–1542), поэт, знаток латинского языка, переводчик. Интересующая нас полоса жизни и деятельности Иохана Пинитиана связана с имперским городом Аугсбургом. Это означает, что он оказался среди сторонников реформации. Как выявлено, в 1531–1540 гг. он преподавал в городской латинской школе Св. Анны. Но, скорее всего, перебрался в город гораздо раньше, поскольку успел издать там свои поэтические тексты. Судя по его письмам, Иохан свел знакомство с интеллектуалами Аугсбурга, среди которых, оказался и переводчик Стефан Вигилий. Иохан Пинитиан отзывался о нем как об «ученейшем магистре и лучшем друге». Здесь Пинитиан продолжал заниматься переводами, в том числе — разных «историй». Здесь же произошло его творчески-поэтическое соприкосновение с трактатом Петрарки «О средствах против превратностей судьбы» [12, s. 447].

Результатом работы Пинитиана стали 508 строк латинских стихов и 1016 немецких. Л. М. Лукьянова определила, что латинские стихи написаны элегическим дистихом, размером, в котором первая строка — гекзаметр, вторая — пентаметр. Нам эпиграфы к диалогу «О печалях и несчастьях» интересны также выявлением того, что именно было важным обозначить в них священнику, интеллектуалу и поэту времени реформации.

В целом, в статье предпринята попытка выявить, какие акценты расставляют немецкие «соавторы» Петрарки, насколько далеко они отходят от его главных тезисов, насколько перекликаются /расходятся между собой.

Несколько слов о самом диалоге Петрарки. Был случай показать, что поэт и гуманист скрыто, т. е. не называя имени, полемизирует в нем с одним из крупнейших авторитетов западной церкви начала XIII века. Его имя Иннокентий III, кардинал, потом римский папа. Он изложил свои представления в очень напористом, злом, но выразительном тексте, доказывая в нем полное ничтожество, убожество, греховность плотского и духовного состояния человека, которому остается только печалиться и скорбеть о собственном ничтожестве [1, с. 230]. Отправным аргументом был первородный грех Адама. Текст знаменитый, нашел свое место и в библиотеке Петрарки. И вызвал у гуманиста полное неприятие. В рассматриваемом диалоге, который назван «от противного», он доказывает, что человек имеет много причин для радости, достоинств, добродетелей, выставляя ряд аргументов христианского и антично-философского характера. Среди аргументов — тезис о превосходстве человека над животными (свобода воли, разум, изобретательность) как причина славы и счастья, счастье же от созерцания красоты природы, достоинство как родовое свойство вне тезиса о первородном грехе. Практически все аргументы собираются воедино в пользу высочайшего достоинства человека. Последователи Петрарки подхватят тему, посвятят ей целые трактаты, к моменту реформации сложится большая традиция, которая могла быть знакома и «Мастеру Петрарки», и Пинитиану.



Выявим, какие акценты расставляют немецкие «соавторы» Петрарки. Начнем с ксилографии, появившейся десятилетием раньше, чем эпитафия. Что же, кажется, можно ожидать в связи с оптимистическим по настрою и полным описанием красоты природы и жизни диалогом Петрарки от художника? Конечно, изображения этих красот природы, лучшее творение которой, по Петрарке, человек. А при изображении человека предполагаешь увидеть образ типа библейского Давида, лет за 15 до создания ксилографий изваянного Микеланджело и водруженного перед Дворцом правительства во Флоренции. Иными словами, предполагаешь увидеть гуманистический, возрожденческий визуальный образ к гуманистическому тексту.

Что же реально изображает Мастер? (см. ксилографию в приложении). Мы видим изнуренную группу людей, похожих на беженцев, у стены немецкого собора с типичными стенами из кирпича, витражами и контрфорсами, перерезанную чем-то вроде бокового входа или арки. Никакой весны, поющих птиц, цветения, восторженно описанных Петраркой в диалоге ради доказательства, что все это создано для человека и его радостей. Мы видим группу зябнущих людей: все в головных уборах, длиннополых одеждах. Людми занята вся передняя часть картины: спиной к зрителю у ног матери сжался в комок мальчик, дальше — лежащий, может быть, больной человек. Кто-то бредет к входу, кто-то согбенно стоит, кто-то, притулясь, сидит. Телега без лошади, рядом старик, прислонившийся к ее колесу, что говорит о долгом ожидании или безысходном сидении; ослик с пустыми корзинами через круп — об исчезнувших запасах.

Мастер «напрямую» толкует название диалога «О печалих и несчастьях», настраивая на его *социальное*, а не гуманистически-мировоззренческое этическое прочтение. Действительно, перед нами бедствия времени, Германия начала 1520-х годов, усталость, скорбь, печаль, несчастье. Мастер Петрарки создает к этому диалогу одну из самых выразительных иллюстраций. Он глубоко сочувствует людям, на которых обрушились события реформации, которых сорвали с насиженных мест, лишили повседневных дел и радостей. Мастер Петрарки и в других случаях, если это как-то позволяет текст диалога, разворачивает свое толкование в сторону актуальных ситуаций, всегда сочувственно относится к простому населению, и очень критически, сатирически, инвективно — к католической церкви и монашеству, считая именно их виновниками бедствий.

Посмотрим, что же отражают эпитафии Пинитиана. Поясним вначале, что у Пинитиана был «сдвоенный» заказ: издатели обратились к нему с просьбой написать латинские эпитафии к латинскому тексту Петрарки, немецкие к переводу трактата на немецкий язык. Издатели не ошиблись. Пинитиан написал латинские двустихья в старинном древнеримском размере, о котором речь шла выше, а немецкие строки, четверостишия, в современном, очень легком для чтения, так называемом книттерфельсе.

Издатели тоже продемонстрировали творческую неординарность. Они не раз за XVI век публиковали латинский текст трактата с эпитафиями на латинском и немецком языках, чем, конечно, находили себе больше покупателей, а сочинению — читателей; перевод на немецкий они тоже украшали эпитафиями в двух вариантах. Фиск приводит список 28 полных изданий текста на латинском языке и 20 — неполных, причем последнее — середина XIX в., то есть во времена молодости самого исследователя. Еще внушительнее выглядит список публикаций переводов. Всего на 1880-е годы У. Фиску было известно 94 латинских и переводных издания трактата, среди них главное место занимают как раз интересующие нас немецкоязычные тиражи (1532, 1539, 1545, 1551, 1559, 1572, 1584, 1596, 1604, 1620) [8].

Что же пишет в эпитафиях Пинитиан? Латинский стихотворный текст звучит так:

*Adversus res est animus firmandus ad omnes,
pugna, dolor vita hac perpetuusque labor.*

*Душу, хоть это и трудное дело, во всем надлежит
ободрять нам,
так как наполнена жизнь вечным страданьем в борьбе.*

(Пер. с латинского Л. М. Лукьяновой)

Как можно видеть, Пинитиан через 10 лет подхватывает тему Мастера Петрарки (он не мог не видеть ксилографии), тему страдания, но разворачивает ее в истолкование смысла жизни, извечности ее несчастий. Все же призывает сопротивляться обстоятельствам, оставаться стойкими, «ободрять» душу, очевидно, надеждой на лучшие времена. Исторически дела в Германии этих лет также были менее драматичными, чем в начале 1520-х гг., пору творчества Мастера Петрарки, так что слова Пинитиана не должны были вызывать отторжения у читателя. Он смотрел на ксилографию, как на вчерашнее свидетельство, а эпитафией отражал сегодняшнее. Тема ободрения переключается с тезисом Петрарки, что счастье возможно, радость тоже, хотя несчастий гораздо больше.

Немецкий эпитаф таков:

*Zu trübsal und zu traurigkeit
Sey menschlich gmüt allzeit bereidt.
Dan unser leben sonst nictes ist
Dann streit und kanpff zu allerfrist.*

*К скорби и печали
Будь готов всегда, человеческий дух.
Ведь наша жизнь есть не что иное,
Как постоянная схватка и борьба.*

(подстрочный перевод со старонем. А. Бочкарева)

В немецком эпитафии тема скорби и печали выражена сильнее, равно как тема жизни, наполненная схваткой и борьбой. Возможно, Пинитиан, священник,



имел в виду христианские духовные борения, но «считывается» эпитафия как констатация событий реформации. Есть и приглушенный призыв к мужеству, но обещаний скорого лучшего времени нет. В целом, перед нами довольно редкий случай созвучности немецкого и латинского вариантов.

Подведем итоги. Если попытаться разобраться, что же могло «сущностно» притягивать немецкого читателя данного диалога к самому Петрарке, то надо указать на главную точку отсчета гуманиста: в оценке печалей и радостей главным учителем он называет жизненный опыт. И здесь авторы трех «текстов» не расходятся между собой, каждый представляет свой опыт, конечно, он оказывается у всех троих разным.

Петрарка ведет горячий диалог с читателем от начала до конца, стремится его убедить, настроить на оптимистичный лад, призывает гордиться человеческой природой как наилучшей из всех. Мастер Петрарки тоже в *диалоге* со своими современниками выражает средствами искусства свое сочувствие и поддержку. Пинитин, скорее, проповедник и наставник, выражается монологически. Но тоже радеет за читателя, его подбадривает, вселяет в душу мужество.

Петрарка «попал в точку», взявшись в диалогах за повседневные темы и адресуясь к широкому читателю. К нему же адресовались Мастер Петрарки и Пинитиан. Два немецких «соавтора» помогли трактату стать «бестселлером». Типографский способ тиражирования текста во много раз приумножил самые смелые ожидания Петрарки: разве мог он представить сотни и тысячи *рукописных копий* трактата? Известно, что 90% печатных станков в Германии служило реформации. Издатели трактата Петрарки нашли возможность актуализировать его через эпитафии и ксилографии, привнести туда дух реформации: 21 переводное печатное издание увидело свет между 1539–1637 годами.

Художественная риторика Мастера Петрарки могла сыграть в этом успехе большую роль. Она ориентирована, повторим, на повседневные события, сцены, ситуации тревожных и социально напряженных лет. При этом, ксилография к диалогу «О печалях и несчастьях» отражает диалогичность зеркально: «темы» высказываний *оппонентов* Разума, главного аллегорического участника разговора, в ней выступают крупным планом, а высказывания самого Разума — вторым. Но в целом общественный темперамент художника схож с темпераментом Петрарки — автора трактата. Однако жизнь заставляет Мастера Петрарки кричать о главном для своего времени, замещая этико-мировоззренческое содержание диалогов социальным и военно-полити-

ческим, темами войны и бедствий. Перед нами художник-гуманист уровня Дюрера и творцов его ряда.

Тематическое разнообразие диалогов Петрарки дает уникальную возможность выразить мировосприятие и Пинитиану. Анализируемый текст не исключение. Эпитафии Пинитиана не аннотируют диалог, а скорее комментируют его, излагая собственные суждения автора на тему. Пинитиан демонстрирует приверженность традиционно-христианскому словарю и аргументации. Лексика его эпитафий усиливает христианско-дидактическую сторону рассматриваемого диалога. Эпитафии первой книги, еще более второй, частотно используют такие слова как Господь, Божья милость, грехи, смирение, Христос, Божья воля, крест, предназначенный каждому; рассматриваемые эпитафии дополняют ряд словами душа, дух, скорбь. Они оттесняют на второй план светский тон диалога, затушевывают его богатейшую гуманистическую риторику. Каждый из эпитафий Пинитиана предлагает собственный «код» расшифровки текста; в него мало включены символы-сигналы, позволяющие считать ренессансные идеи Петрарки.

Однако эпитафии Пинитиана оказались столь выразительными, что их издавали как самостоятельное произведение, а сам автор оказался среди зачинателей жанра. Сложно сказать, насколько Мастер Петрарки повлиял на Пинитиана. Ясно, что и тот, и другой показали, как можно прочесть рассуждения гуманиста сквозь призму их времени. Актуализация рассмотренного диалога Петрарки, как и всех других, происходит под пером Пинитиана через замещение тематики, перестановку акцентов, использования разговорного тона и «народного» размера четверостиший. В визуализации диалогов, в том числе рассмотренного, Мастер Петрарки демонстрирует только германскую «раму». Размещение, как эпитафий, так и ксилографий перед текстом диалога Петрарки структурно актуализирует немецкий материал. Известность Петрарки не могла не придать культурного авторитета эпитафиям и ксилографиям. В результате «многослойного» авторства и взаимодействия текстов темы Ренессанса и Реформации выглядели в глазах читателей как национально близкие.

Задача *комплексного* рассмотрения всех эпитафий Пинитиана и ксилографий Мастера Петрарки еще впереди. Она требует постановки многих новых вопросов и использования для их решения разных подходов. Только для дальнейшего изучения интерпретации темы достоинства у Петрарки предстоит изучить еще несколько десятков диалогов, соответственно такое же число ксилографий и вдвое больше эпитафий. Но мы вправе ожидать и многих новых результатов.

Литература

1. *Девятайкина Н. И.* Петрарка о достоинстве человека // Средние века. М., 1981. Вып. 44. С. 229–252.
2. *Девятайкина Н. И.* Социальный протест как тема немецких ксилографий 1520-х гг. («Мастер Петрарки») //

История. Электронно-образовательный журнал. М.: ИВИ РАН, 2014. № 6, 29. <http://history.jes.su/issue.2014.4.11.6-29>.

3. *Корелин М. С.* Ранний итальянский гуманизм и его историография. Критическое исследование. Т. 2. Франческо



Петрарка, его критики и биографы. СПб., 1914.

4. Манетти Дж. О достоинстве и превосходстве человека / сост., пер., автор вступ. статьи, комм. Н. В. Ревякина. М.: Политическая энциклопедия, 2014. 173 с.

5. Петрарка Ф. О средствах против превратностей судьбы / Пер. с лат. и примеч. Л. М. Лукьяновой; вступ. ст. Н. И. Десяткиной. Саратов: Издательский Дом «Волга», 2016. 616 с.

6. Ревякина Н. В. Человек и мир в трактате Джанозцо Манетти // Манетти Дж. О достоинстве и превосходстве человека / сост., пер., автор вступ. статьи, комм. Н. В. Ревякина. М.: Политическая энциклопедия, 2014. С. 3–23.

7. Enekel K. Der Petrarca des «Petrarca-Meisters»: zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten De remediis-Ausgaben // Petrarch and His Readers in the Renaissance. Leiden, 2006. P. 217–250.

8. Fiske W. Petrarch's treatise «De remediis utriusque

fortuna», text and versions. Firenze, 1888.

9. [Petrarca Fr. De remediis utriusque fortuna] [deutsche Übersetzung des Stephan VIGILIUS:]. Das Glückbuch Beydes des Gutten und Bösen: Darinn leere und trost, wess sich meniglich hierinn halten soll. Durch Franciscum Petrarcham vor im lateinisch beschrieben u. yetz verteutsch. Augspurg: H. Steyner, MDXXXIX.

10. Petrarque Fr. Les remedes aux deux fortune / texte et trad. par Ch. Carraud. Paris, 2002. Vol. 1. 1163 p. Vol. 2. 805 p.

11. Rawski K. H. Petrarch's Remediis for Fortuna, Fair and Foul / A Modern Eng. Transl. Bloomington Ind. Univ. Press, 1991. Vol. 5.

12. Worstbrock F. J. Pinicianus (Kening), Johannes // Deutscher Humanismus 1480–1520. Berlin, 2013. Bd. 2. S. 445–465.

References

1. Devyataykina N. I. Petrarka o dostoinstve cheloveka [Petrarch on the dignity of man] // Srednie Veka [Middle Ages]. M., 1981. Issue 44. P. 229–252.

2. Devyataykina N. I. Social'nyj protest kak tema nemeckih ksilografij 1520-h gg. («Master Petrarki») [Social protest as a subject of the German woodcuts of the 1520-ies («The Master of Petrarch»)] // Istorica. Electronno-obrazovatel'nii zhurnal [History. Electronic educational journal]. M.: IVI RAN, 2014. № 6, 29. <http://history.jes.su/issue.2014.4.11.6-29>.

3. Korelin M. S. Rannii italianscii gumanizm i ego istoriografija. Kriticheskoe issledovanie. T. 2. Francesco Petrarca, ego kritiki i biografii [Early Italian humanism and its historiography. Critical study. Vol. 2. Francesco Petrarch, his critics and biographers]. SPb., 1914.

4. Manetti G. O dostoinstve i prevoschodstve cheloveka [On the dignity and superiority of man] / sost., per., avtor vstup. statii, komm. N. V. Revyakina. M.: Politicheskaja enzyklopedija, 2014. 173 p.

5. Petrarca F. O sredstvach protiv prevratnostei sud'bi [Petrarch, Francesco. Remedies for Fortune Fair and Foul] / per. s lat. i primech. L. M. Lukyanovoi; vstup. st. N. I. Devyataykinoj Saratov: Izdatelskii Dom «Volga», 2016. 616 p.

6. Revyakina N. I. Chelovek i mir v traktate Gianozzo Manetti [Man and world in the treatise of Gianozzo Manetti] // Manetti G.

O dostoinstve i prevoschodstve cheloveka [On the dignity and superiority of man] / sost., per., avtor vstup. statii, komm. N. V. Revyakina. M.: Politicheskaja enzyklopedija, 2014. P. 3–23.

7. Enekel K. Der Petrarca des «Petrarca-Meisters»: zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten De remediis-Ausgaben // Petrarch and his Readers in the Renaissance. Leiden, 2006. P. 217–250.

8. Fiske W. Petrarch's treatise «De remediis utriusque fortuna», text and versions. Firenze, 1888.

9. [Petrarca Fr. De remediis utriusque fortuna] [deutsche Übersetzung des Stephan VIGILIUS:]. Das Glückbuch Beydes des Gutten und Bösen: Darinn leere und trost, wess sich meniglich hierinn halten soll. Durch Franciscum Petrarcham vor im lateinisch beschrieben u. yetz verteutsch. Augspurg: H. Steyner, MDXXXIX.

10. Petrarque Fr. Les remedes aux deux fortune / texte et trad. par Ch. Carraud. Paris, 2002. Vol. 1. 1163 p. Vol. 2. 805 p.

11. Rawski K. H. Petrarch's Remediis for Fortuna, Fair and Foul / A Modern Eng. Transl. Bloomington Ind. Univ. Press, 1991. Vol. 5.

12. Worstbrock F. J. Pinicianus (Kening), Johannes // Deutscher Humanismus 1480–1520. Berlin, 2013. Bd. 2. S. 445–465.

Информация об авторе

Нина Ивановна Десяткина

E-mail: devyatay@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Nina Ivanovna Devyataykina

E-mail: devyatay@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Sobinov Conservatory»
410012, Saratov, Kirov Avenue, 1



Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных
Tsaregradskaya Tatiana Vladimirovna, Dr. Sci. (Arts), Professor at Music Analysis Department of Gnesins Russian Academy of Music

E-mail: Tania-59@mail.ru

**БАЙРОН АЛМЕН. ВВЕДЕНИЕ В НАРРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ: ШОПЕН, ПРЕЛЮДИЯ СОЛЬ МАЖОР ОП. 28 № 3
(ФРАГМЕНТ ИЗ КНИГИ «ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО НАРРАТИВА»)**

Данная статья предлагает авторский перевод фрагмента книги американского ученого Байрона Алмена. Приведенный фрагмент книги представляет собой попытку анализа одного из популярных в музыкальной аналитике текста Прелюдии Шопена Соль мажор с позиций «нарратива», то есть в широком смысле слова «повествования». Выбор объекта анализа был прицельно сделан таким образом, чтобы можно было видеть, какие акценты можно поставить, применив этот подход, имеющий отношение скорее к программной, чем «чистой» музыке.

Ключевые слова: прелюдия Шопена, нарративный анализ, музыкальное повествование.

**BYRON ALMEN. AN INTRODUCTION TO NARRATIVE ANALYSIS: CHOPIN'S PRELUDE IN G MAJOR OP. 28 № 3
(A FRAGMENT OF «A THEORY OF MUSICAL NARRATIVE»)**

This article offers the author's translation of a fragment of the book by the American scholar Byron Almen. This particular fragment presents a narrative analysis of one of the popular texts in musical analytics — Chopin's Prelude in G major — which is aimed at the search of meaningful chain of events. The choice of object for analytical interpretation was targeted by the possibility to throw different light on a piece which is nonconformant with traditional notions of narrative music.

Key words: Chopin's Prelude, narrative analysis, musical discourse.

От переводчика

Книга Байрона Алмена [3] — это один из новейших трудов, посвященных проблеме нарратива в музыке. Термин «нарратив», применяемый в зарубежном музыкознании, вряд ли можно определить с полной однозначностью, особенно в музыкальном анализе. Как пишут Майкл Л. Клейн и Николас Риланд, редакторы объемистого сборника «Музыка и нарратив после 1900 года» [10], «когда дело доходит до музыкального нарратива, всеми признанная точка отсчета — это знаменитый вопрос Жана-Жака Натье "Можно ли говорить о нарративности в музыке?". Его же не менее знаменитый ответ гласит: "Нет". Музыка попросту не имеет той семантической специфики, которая позволяет опознавать персонажи и действия и тем самым говорить о нарративности. Каким бы истинным это утверждение Натье ни было, однако оно не приводит нас к эффективной стратегии избегания от разговоров такого рода. Как только нам запрещают о чем-то говорить, мы чувствуем необходимость с этим не согласиться и все-таки говорить об этом. 90-е годы показали, таким образом, "нарративный поворот", продолжившийся в начале следующего столетия, что выглядело как возврат к тому, что подавлялось. Длинный список статей о музыкальном нарративе <...> сегодня стал еще длиннее. Мы увидели опубликованными такие книги, как "Теория музыкального нарратива" Байрона Алмена и "Новые звуки, новые рассказы" Винсента Милберга. Да и "Элементы сонатной формы" Джеймса Хепокоски и Уоррена Дарси, с акцентом на сонате как "идеальном

человеческом действии", представляют иллюстрацию к тому, как прочитывать сонату восемнадцатого или девятнадцатого века как музыкальный нарратив. Так к утверждению Натье о том, что мы не можем однозначно говорить о нарративности в музыке, прибавляется другое "Да, можем"» [10].

Термин «нарратив», с одной стороны, всегда как будто и присутствовал в музыке в своем латентном виде тогда, когда разговор шел о программности, возможности осуществления в инструментальной музыке тех или иных сюжетов. С другой — именно поворот к постмодернизму активизировал разговор о возможной событийности в музыке, о тех или иных стратегиях формирования повествовательности. Это стало особенно насущным после появления работ в области семиологии Р. Барта и У. Эко, эссе Ф. Лиотара «Состояние постмодерна». Таким образом, книга Алмена стала одной из работ, ставящих большой комплекс вопросов о возможностях нарратива, о типах нарративности, об их идентификации и инструментах нарративного анализа.

Структура книги Алмена:

Предисловие

Часть 1: теория музыкального нарратива

1. Введение в нарративный анализ: Шопен, Прелюдия соль мажор оп. 28 № 3



2. Перспективы и критика
3. Теория музыкального нарратива: концептуальные соображения
4. Теория музыкального нарратива: аналитические соображения

Часть 2: архетипические нарративы и фазы

Когда мы представляем себе нарративную музыку, на ум приходят предположения, которые определенным образом окрашивают наше отношение к этой теме. Первое — нарративную музыку¹ часто мыслят как в определенной степени проблематичную или плохо укладывающуюся в существующие нормы; это значит, что мы прибегаем к объяснениям через нарратив тогда, когда традиционные формальные, гармонические или жанровые парадигмы не работают. Энтони Ньюкомб², например, рассматривал некоторые виды нарративной музыки в рамках определенного способа высказывания, существовавшего в XIX веке, которое привязывает сюжетные архетипы к нестандартным или необычным композиционным замыслам. Второе — нарративная музыка обычно мыслится наряду с программностью, драматическими или эпическими текстами, красноречивыми заглавиями или другими дополнениями, которые настраивают слушателя на определенный лад. Кэролин Аббате³ и Жан-Жак Натье⁴ обсуждали проблемы семантики музыкального дискурса, допускающего дополнения такого рода. Третье — и это наиболее часто встречающийся случай — нарративная музыка понимается как феномен деривативный⁵. Ее формальные стратегии, сюжетика и язык, имеющий особое значение, очевидно перенесены из литературы или драмы.

Эта книга нацелена на рассмотрение некоторых общих предположений в отношении нарративной музыки и выдвигает тезис, что нарративная организация гораздо более нормативна и общепринята, чем считалось. В этом предположении нет ничего нового: Фред Маус⁶, Вера Мижник⁷, Майкл Кляйн⁸, Ээро Тараста⁹ и другие уже предлагали разные подходы к нарративной музыке

6. Романский нарратив и степени нарративности у Мижник
7. Трагический нарратив: развернутый анализ Сонаты си бемоль мажор Шуберта, D. 960, первая часть
8. Иронический нарратив: подтипы и фазы
9. Комический нарратив и стратегии дискурса
10. Обобщение и заключение

и разработали немало аналитических инструментов к ее анализу. В последующих главах я предполагаю доказать, что возможно новое понимание музыкального нарратива, учитывающее пределы музыкальной экспрессии и богатый потенциал музыки как носителя нарратива.

Прежде чем будет рассмотрен теоретический базис и видимые слабости организации музыкального нарратива, давайте взглянем на области, которые открываются через анализ одного короткого примера. Будет проанализирована Прелюдия Шопена Соль мажор ор. 28 № 3, выбранная по причине отсутствия видимых связей с нарративом. В ней нет какого-то особого формального замысла, она чисто инструментальная, не содержит никаких текстовых или программных «ключей», которые могли бы вывести нас на траекторию нарратива. Однако наш анализ, выведенный строго из музыкального развертывания, подчеркивает именно эту траекторию. Этот короткий пример предполагает, что если мы переосмыслим концептуальный базис нарративной теории и практики, мы найдем там богатую почву для исследований и догадок.

Пример 1.1



Прелюдия начинается оstinатной фигурой в аккомпанементе, изложенной шестнадцатыми; она становится аккомпанементом для упругой мелодии, имеющей черты танцевальности. (Эта фигура видна с т. 3 и далее в примере).

¹ Нарративная музыка — музыка, построенная по законам нарратива. Нарратив — в переводе: повествование. — Прим. переводчика.

² Anthony Newcomb (b. 1941) — музыковед, работает в Беркли, Калифорнийский университет. Освещал вопросы нарратива в известной статье «Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies» [12]. — Прим. переводчика.

³ Carolyn Abbate (b. 1956) — профессор Гарвардского университета, автор многих работ, в том числе «Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century» [2]. — Прим. переводчика.

⁴ Jean-Jacques Nattiez [11]. — Прим. переводчика.

⁵ Деривативный — производный. — Прим. переводчика.

⁶ Fred Maus — музыковед, преподает в Принстонском университете. Среди его работ на данную тему: «Narrative and Identity in Three Songs about AIDS» [7]. — Прим. переводчика.

⁷ Vera Micznik — музыковед, работает в университете Британской Колумбии. Автор следующих работ: «The Musico-Dramatic Narrative of Berlioz's *Lélio*» [8], «Narrative in Music Revisited: Degrees of Narrativity in Mahler and Beethoven» [9]. — Прим. переводчика.

⁸ Michael Klein — музыковед, работает в университете Темпл. Имеет ряд публикаций на данную тему: «Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative» [5], «Ironic Narrative, Ironic Reading» [6]. — Прим. переводчика.

⁹ Eero Tarasti — финский музыковед, преподает в университете Хельсинки. Известен своими работами в области музыкальной семиотики: «Signs of Music» [13], «Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk To Us» [14] и др. — Прим. переводчика.



Пример 1.2

The musical score for Example 1.2 consists of two staves: a piano part on the bottom and a violin part on the top. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures numbered 3 through 30. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part has a melodic line with some rests and slurs. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo). The instruction 'leggiero' is written above the violin staff in measure 27.

Тонально устойчивый и репетитивный характер шопеновской остинатной фигуры пробуждает ассоциации с романтической «песней за прялкой», создавая почти гипнотический стазис-через-движение (*stasis-through-motion*), что наводит на мысль о сельской, рустикальной атмосфере. В дальнейшем она напоминает некоторые фигуры семнадцатого и восемнадцатого века, которые

появляются в моменты, живописующие бегущую воду или нежный ветерок. С позиции музыкального топоса мы бы охарактеризовали общий выразительный эффект как «гармонию с природой», понимая природу в ее нежном, гармоничном аспекте. Если мы проследим эту фигуру на протяжении всей Прелюдии, то увидим, что она используется непрерывно, временами изменяясь гармонически, вплоть до заключительных тактов. Там она начинает звучать в обеих руках, подвергается фрагментации и идет вверх по регистрам вплоть до двух заключительных тонических аккордов, указывающих на окончание пьесы. В целом, одна из функций топоса «гармония с природой» в этой пьесе состоит в том, чтобы создавать окружение для темы, фон, внутри которого разворачивается тема.

Тт. 3–6 являют первую мелодическую фразу пьесы, которая подразделяется на две неравных части, различающихся контрастом регистров и направлением мотивных контуров, как показано в приведенном примере.

Эти мотивы очевидным образом связаны: оба гармонически стабильны и, подобно аккомпанирующей фигуре в левой руке, арпеджируют¹⁰ тоническое трезвучие. Далее, оба мотива содержат короткие пунктирные ритмы, которые придают им упругий, но все же различающийся облик и предполагают их танцевальный характер. Помимо этих сходных черт, существуют и различия. Первый мотив «а» с его ритмическим пульсом половинками и стремительным взлетом в среднем регистре фортепиано более живой и активный, чем второй. Второй мотив «б» идет в обратном направлении, расположен на октаву выше, содержит более крупные длительности и понижающийся уровень динамики. Таким образом, элемент, устремленный вверх, — «а» — сопровождается нисходящим «б», но в более высоком регистре, иным по направлению и уровню энергии. Подобно аккомпанементу, мотив «а» самодостаточен и несложен: опираясь в основном на движение по тоническому трезвучию, он создает впечатление скорее уверенности, чем беспокойства. Динамичный характер мотива «а» усилен его опорой на пятую ступень, а не на первую. Постоянство опоры на тонику в мотиве «б» вместе с окончанием этого мотива также на тонике производят впечатление утверждения мотива «а».

Отношение «а» и «б», однако же, находятся в каком-то промежутке между оппозицией и взаимодополнительностью. С одной стороны, их регистровая разделенность требует преодоления чувства оппозиции этих мотивов. Оппозиционный аспект также прочерчен контрастом в направлении мотивов, где «б» уступает восходящему направлению «а». С другой стороны, между «а» и «б» есть сходство, которое подразумевается через эффект эха. Ритм с анакрузой, заключающий мотив «а» в тт. 3–4 также используется в начале мотива «б» в тт. 4–5, придавая последнему характер ракохода, продолжения или репризы первого мотива. В определенном смысле «а» и «б» могут быть представлены как части более

¹⁰ Термин Х. Шенкера. — Прим. переводчика.



крупной фигуры — обратим внимание на то, что «б» по своему интервальному составу является полным отражением «а». Их взаимодействие подразумевает род внутреннего нарратива, по отношению к которому Робин Уоллес¹¹ применяет термин «замкнутое прочтение» (*introverted reading*), в рамках которого два аспекта одного и того же характера вступают в диалог.

Еще три, менее очевидных, аспекта в некотором роде поддерживают эту интерпретацию. Первый — это континуальность мелодической линии, очерчиваемой соединенными мотивами, которые (в тт. 3–5) обозначают поступенное движение E-D-C-H, скрытое регистровой сменой. Второй аспект — это продолжение регистрового восхождения мотива «а» (D — H — D — H) до H в мотиве «б» (т. 5, первая доля). Третий аспект — это подобие единой мелодической линии «а» плюс «б» звукам фигуры в аккомпанементе. Звуки в «а» + «б» (D H E D C H G) могут быть найдены в том же самом порядке внутри аккомпанирующей фигуры (звуки 2, 5, 8, 9, 10, 11 и 13; см. также тт. 3–6 в примере 1.2 ниже); и тот, и другой ход содержат ход соседних ступеней E-D в кульминационной зоне (я полагаю верхний голос мелодической линией, хотя материал, данный в правой руке, идет параллельными терциями, придавая мелодии эйфорическое качество. В последующем обсуждении мелодической линии параллельный голос будет рассматриваться с учетом свойств регистра).

Последствия для нарратива, заложенные в обозначенном материале, таковы: мотивы «а» и «б» представляют собой первичные *оппозиционные элементы*. Эти мотивы обладают также некоторым родством, но проявить это родство мешают два фактора: регистровая разделенность и направление мелодического контура. Нарративная программа¹² в этом случае состоит из различных попыток привести эти два мотива в более гармоничное соответствие, основанное на преодолении указанных двух факторов. (Обратим внимание, в частности, на регистровое перекрещивание кварт, H — E, между верхним голосом мотива «а» и нижним голосом мотива «б», они сыграют свою важную роль в разрешении конфликта. Пересекающееся пространство становится — как регистрово, так и семантически — «общей почвой» для обоих мотивов).

Мотивы «а» и «б», поняты таким образом, функционируют как «очеловеченные» синтаксические единицы, или музыкальные агенты, внутри значимым образом разворачивающегося временного процесса нарративной траектории (см. глоссарий). Характер этой траектории порожден нестабильной природой их взаимоотноше-

ний, которые устанавливают семантическую оппозицию между возможностью сближения и возможностью разъединения. Первая возможность реализуется через разнообразные подобиия мотивов «а» и «б»: общий для обоих мотивов пунктирный ритм, высокую степень гармонической стабильности, начальное арпеджирование тонического трезвучия и пересекающиеся регистровые области (все происходит в рамках общего интервала между H и E). К тому же они имеют общие звуки E-D-C-H на уровне среднего плана¹³, предполагая органическую связь через это скрытое подобие. Эта связь усиливается через объединяющий мотивы восходящий ход по регистрам, что существенно сглаживает их различие. Наконец, оба мотива наследуют характер и форму фигуры в аккомпанементе: помимо ее горделивого, имеющего танцевальный характер звучания, общий контур совокупного мотивного движения повторяет ту же форму в левой руке.

По контрасту с этим, потенциал разделения продолжает усиливаться по мере продвижения пьесы к концу. Как говорилось выше, этот потенциал реализуется прежде всего через разность регистров, контрастное направление движения и различия в последовании ритмических единиц.

Этот конфликт между двумя возможными путями, которые может принять музыкальное развитие, — между восстановлением единства или, напротив, усилением различия — может быть выражен в терминах специфически нарративной оппозиции между установлением иерархии порядка и преодолением этой иерархии (о чем будет сказано позже)¹⁴. Слушатель должен тогда определить позицию, с которой эта оппозиция должна быть интерпретирована. (Будет ли восстановление порядка понятно как желаемое или нежелательное? Или наоборот, будет ли уход от такого восстановления желательным или нежелательным? В этом случае, в понимании нарративного контекста большое значение имеет понимание топики¹⁵. Если принять к сведению пасторальную, умиротворенную рамку, создаваемую аккомпанементом, и ненавязчивое, свободно льющееся движение, создаваемое им, то можно предположить отсутствие конфликта, а слушатель предпочтет услышать синтез или постепенный переход, а не разделение или преодоление. Таким образом, нарративная траектория будет включать вопрос о том, ведут ли центростремительные элементы двух мотивов к фрагментации или к синтезу.

То, что разворачивает перед нами эта прелюдия, а именно восстановление порядка, родства между моти-

¹¹ Robin Wallace — профессор университета Бэйлор, специалист по классическому периоду, предложил разделять трактовки, совершаемые «извне» (с позиций теории мифа, например) и «изнутри» (с позиций психологии автора музыки). — *Прим. переводчика.*

¹² Имеется в виду не программность в музыке, а логика развертывания повествования. — *Прим. переводчика.*

¹³ Шенкер Х. — *Прим. переводчика.*

¹⁴ Этим вопросам посвящена Глава 4 книги Алмена. Название главы: «Теория музыкального нарратива: аналитические соображения» (с. 55–68). — *Прим. переводчика.*

¹⁵ Напомним определение, которое топике дает Л. В. Кириллина: это «система "общих мест" музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами» [1, с. 3]. — *Прим. переводчика.*



вами «а» и «б» через синтетические черты в регистровке и направлении движения — это *романный нарратив*¹⁶.

Как показано в примере 1.2, тт. 7–12 содержат измененную версию первоначального мелодического материала и служат уходом от относительной стабильности и баланса, т.е. нарративное действие состоит в попытке медиации между контрастирующими элементами из тт. 3–6. Мотив, находящийся сейчас в игре (тт. 7–8 и 9–10), — это вариант обоих мотивов «а» и «б», представляющих собой первую, не вполне удачную попытку медиации между ними. Его ритмический профиль больше напоминает «а» с отсутствующим первым звуком, но удлиненная начальная нота и высокое регистровое положение (выше, чем ранее указанный регион пересечения В4 — Е5) подразумевает менее энергичный мотив «б». Мелодический контур по-прежнему акцентирует восходящее движение, но такое, которое имеет в себе менее решительности за счет начального задержания звука «фа-диез», и мотив заканчивается на мелодически неразрешенном звуке «ля» в высоком регистре. Гармоническое движение от тоники к тоникализации доминанты добавляет неэффективности медиации между «а» и «б»; его повторение, вновь вводящее основную тональность через добавление септимы к финальному аккорду, имеет эффект искренней, но бесполезной настойчивости. Повторенный пунктирный затакт в т. 11 представляет последование двух не связанных между собой регистровых областей.

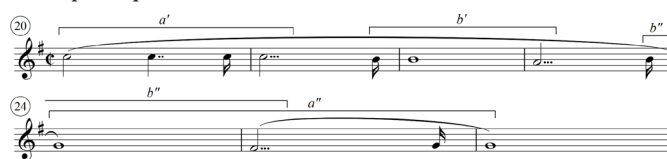
Точное повторение тт. 3–6 происходит в тт. 12–15, включая возвращение к тонике — очевидное положение тоники или цель по направлению к медиации. Также возвращается и начальное разделение мелодического контура и регистра — «трансгрессия» (нарушение). Разница между этим ходом и его более ранним появлением такова, что слушатель теперь воспринимает вторгающийся материал как тт. 12–15 не в его начальном состоянии, но как уход от действенного состояния и возврат к существовавшему положению вещей.

Тт. 16–19 содержат первую из двух фраз, представляющих экспрессивную кульминацию, фраз, которые вместе составляют октавный пуск с «соль» пятой октавы к «соль» четвертой (завершение в т. 26). Вместо разрешения нарративного конфликта фраза интенсифицирует его через ход к субдоминанте — с «диезной» области к «бемольной», как и было, — и акценту на хроматическом фа-бекаре в т. 16. Вспоминая определение тональных областей у Тарасты, относящихся к основной тональности как отдаленные области к пространственному «здесь», можно сказать, что это гармоническое движение имеет эффект «превышения» цели. Далее, качества обоих мотивов присутствуют, но не соседствуют мирно. С одной стороны, ритмы мелодического материала выводятся из почти назойливого повторения

ритмики мотива «а», давая ощущение беспочвенного возбуждения. Направление «а», уверенное арпеджированное восходящее движение, замещается более слабой повторяющейся фигурой, которая не может пойти выше, чем «фа», но с неизбежностью спускается на «ми» в т. 18. С другой стороны, мелодия появляется в регистре мотива «б» и демонстрирует его характерный нисходящий ход, но вне ритмического и интервального контура «б».

Вторая фраза из указанной пары (тт. 20–27) представляет собой главный пункт по отношению к нарративу, поскольку здесь наступает разрешение начальной оппозиции. Этот процесс подчеркнут активным возвращением тоники (IVVI), которая проходит через прежде тоникализованные области субдоминанты и доминанты (гармонические области ранних попыток медиации). В этом разделе — самом длинном мелодическом построении всей пьесы — мелодический спуск объединяет ритмические контуры «а» и «б» в единую протяженную линию. Этот пассаж также напоминает предыдущую попытку синтеза: ритм в тт. 21–26 идентичен фигуре в тт. 7–10. Ритм «а» появляется в тт. 20–21 и, в частично увеличенной форме, в тт. 24–2, в то время как ритм «б» появляется в тт. 22–23 и 24–25. Эти отношения показаны в примере 1.3.

Пример 1.3



Регистровое размещение также поддерживает согласование, поскольку фраза начинается в рамках регистра, общего для «а» и «б» (тт. 3–6). Кроме того, два мотива более не разъединены паузами, и мелодический контур устремлен прямо к тоник «соль», без какого бы то ни было различия в направлении. Синтез обоих мотивов, поддерживаемый ритмическими, гармоническими, мелодическими и регистровыми элементами, осуществился. Ритмически уверенный, ориентированный на сильную долю характер «а» совместился с уступающим мелодическим контуром «б». И что очень важно, приход тонической гармонии в т. 26 указывает на разрешение нарративного конфликта, поскольку гармоническое размещение каждого из разделов функционировало как комментарий на уместность (правильность) медиации¹⁷. Если вспомнить начальные такты пьесы, пассаж в тт. 26–27 расчищает сцену музыкальных агентов.

Финальный пассаж пьесы (тт. 28–33) отмечает позиционирование фигуры аккомпанемента — топическое

¹⁶ Романский нарратив — термин, который применяет Алмен на основе классификации выдающегося канадского мифолога Нортропа Фрая [4]. Детальный разбор изложен Алменом в главе «Теория музыкального нарратива: аналитические соображения», с. 55–68. — *Прим. переводчика.*

¹⁷ Медиация (mediation) — цепь звеньев, при посредстве которых осуществляется связь между бинарными оппозициями. — *Прим. переводчика.*



окружение — в ближний план (foreground). В то время как эта фигура возносится через все регистровое пространство, достигая эффекта его заполнения, она стирает нарративное действие, подчиняя это действие нарративному фону и восстанавливая целостность. Движение к крайним верхним регистрам вносит трансцендентное качество, оформляя синтезирующее целеполагание в этой пьесе. Два последних аккорда представляют абстрактное регистровое пространство фигуры аккомпанемента и синтеза мотивов «а» и «б». Общий эффект постлюдии состоит в том, чтобы универсализовать нарративное действие через заполнение регистрового пространства и завершить пасторальное обрамление.

Эта интерпретация очевидно не единственный нарративный анализ, возможный в этой пьесе. Я выбрал

путь «интровертивного» нарратива с учетом вариантов подобия и различий единого глубинного мотива, а не «экстравертивный» нарратив мотива относительно темы или темы относительно темы. Приведенная выше интерпретация эффективна в той степени, в какой мы считаем важным подчеркивать значение общего топоса в обосновании ожиданий (спокойный нетрагический или не-иронический нарратив) и усиления значения результирующей траектории. Этот анализ также предполагает, что нарратив включает в себя координацию многих элементов: подчеркивание конфликтующих элементов или их возможностей, их временного участия, результирующего в сдвигах иерархических акцентов, и в общей интерпретации, которая устанавливает смысловую перспективу целого.

Литература

1. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 224 с.
2. Abbate C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 304 p.
3. Almén B. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. 248 p.
4. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 383 p.
5. Klein M. Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative // *Music Theory Spectrum*. 2004. Vol. 26. № 1. P. 23–56.
6. Klein M. Ironic Narrative, Ironic Reading // *Journal of Music Theory*. 2009. Vol. 53. № 1. P. 95–136.
7. Maus F. Narrative and Identity in Three Songs about AIDS // *Music and Narrative since 1900*, edited by Michael Klein and Nicholas Reyland. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013. P. 254–271.
8. Micznik V. The Musico-Dramatic Narrative of Berlioz's

Lélio // *The Musical Voyager: Berlioz in Europe*, edited by David Charlton and Katharine Ellis. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. P. 184–207.

9. Micznik V. Narrative in Music Revisited: Degrees of Narrativity in Mahler and Beethoven // *Journal of the Royal Music Association*. 2001. Vol. 126. № 2. P. 194–249.

10. *Music and Narrative since 1900* / ed. By Michael Klein and Nicholas Reyland. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013. 444 p.

11. Nattiez J.-J. *Wagner Androgyne*. Paris: C. Bourgois, 1990. 415 p.

12. Newcomb A. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies // *19th-Century Music*. 1987. Vol. 11. № 2. P. 164–174.

13. Tarasti E. *Signs of Music*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002. 232 p.

14. Tarasti E. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk To Us*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012. 493 p.

References

1. Kirillina L. V. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. CH. 3: poehtika i stilistika [Classical style in music of XVIII – early XIX century. Vol. 3: poetics and stylistics]. M.: Kompozitor, 2007. 224 p.
2. Abbate C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 304 p.
3. Almén B. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. 248 p.
4. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 383 p.
5. Klein M. Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative // *Music Theory Spectrum*. 2004. Vol. 26. № 1. P. 23–56.
6. Klein M. Ironic Narrative, Ironic Reading // *Journal of Music Theory*. 2009. Vol. 53. № 1. P. 95–136.
7. Maus F. Narrative and Identity in Three Songs about AIDS // *Music and Narrative since 1900*, edited by Michael Klein and Nicholas Reyland. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013. P. 254–271.
8. Micznik V. The Musico-Dramatic Narrative of Berlioz's

Lélio // *The Musical Voyager: Berlioz in Europe*, edited by David Charlton and Katharine Ellis. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. P. 184–207.

9. Micznik V. Narrative in Music Revisited: Degrees of Narrativity in Mahler and Beethoven // *Journal of the Royal Music Association*. 2001. Vol. 126. № 2. P. 194–249.

10. *Music and Narrative since 1900* / ed. By Michael Klein and Nicholas Reyland. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013. 444 p.

11. Nattiez J.-J. *Wagner Androgyne*. Paris: C. Bourgois, 1990. 415 p.

12. Newcomb A. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies // *19th-Century Music*. 1987. Vol. 11. № 2. P. 164–174.

13. Tarasti E. *Signs of Music*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002. 232 p.

14. Tarasti E. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk To Us*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012. 493 p.



Информация об авторе

Татьяна Владимировна Цареградская
E-mail: Tania-59@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Российская академия
музыки имени Гнесиных»
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36

Information about the author

Tatiana Vladimirovna Tsaregradskaya
E-mail: Tania-59@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«The Gnesins Russian Academy of Music»
121069, Moscow, Povarskaya Str., 30-36



Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Dr. Sci. (Arts), Professor, Chief Researcher of the Center for complex artistic research of Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

E-mail: alexdem43@mail.ru

НА ИЗЛОМЕ ИСТОРИИ. ПРОБЛЕМА ГУМАНИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Осмысление идейно-концепционной сути произведений отечественного музыкального искусства начала XX века позволяет говорить, что на том историческом этапе в сфере нравственности и психологии происходили труднообратимые изменения, во многом разрушавшие структуру сложившихся представлений о гуманизме и гуманоиде. Симптомы этого заявили о себе уже с 1890-х годов и обострились в музыке 1900-х, то есть ещё на стадии позднеклассического стиля. Но по-настоящему резкий скачок уровня дисгармонии произошёл в 1910-е годы, с выходом к современной стилистике, когда атака на устоявшиеся представления о человеке и человечности велась самым широким фронтом и во всевозможных направлениях. Так, серьёзную угрозу естественным формам существования представляло активное внедрение урбанистики, особенно в варианте самодовлеющего техницизма, и выдвигание современного «язычества», «варварства», «скифства», а также комплекса агрессивности и воинствующего гротеска. Подрыв позитивных установок и наращивание конфликтности сделали устойчивым осознание катастрофичности бытия. Происходившее было знаком вхождения в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мироощущения, что впоследствии было зарегистрировано в художественной летописи на протяжении всего XX столетия.

Ключевые слова: отечественная музыка начала XX века, кризис концепции гуманизма, осознание катастрофичности бытия.

AT THE BREAK OF HISTORY. THE PROBLEM OF HUMANISM IN RUSSIAN MUSIC OF THE EARLY XX CENTURY

Understanding of the ideological and conceptual essence of works of Russian musical art of the early XX century demonstrate irreversible changes in the sphere of morality and psychology that largely destroyed the structure of the existing ideas about humanism and humanoid. The symptoms of these changes established themselves as early as 1890s and escalated in the music of the 1900s, at the stage of late classical style, but the really sharp leap forward to disharmony escalation occurred in 1910s and passed to modern style, characterized by the crashing attack on the preconceived ideas about man and humanity. Thus, the active implementation of urban planning and high technologies, extension of modern «paganism», «barbarism», «Scythianism» as well as a set of aggressiveness and violent grotesque represented a serious threat to the natural forms of existence. The disruption of positive attitudes and the escalation of conflict made perception of catastrophic nature of life persistent. That was a sign of entering the historical period of colossal conflict and tragic world perception, which was subsequently registered in the artistic chronicle throughout the XX century.

Key words: Russian music of early XX century, crisis of humanistic conception, awareness of catastrophic existence.

Столетие назад в отечественном музыкальном искусстве, как и во всех остальных сферах бытия, происходил кардинальный переворот. На смену тому прошлому, которое обозначим в предлагаемой статье термином *Классическая эпоха*, пришло то историческое время, в котором мы пребываем поныне и которое резонно именовать словом *Модерн*, поскольку самое широкое распространение получили такие понятия, как *модерн*, *стиль модерн*, *модернизм*. Происходивший тогда слом традиционных ценностей вызвал сильнейший кризис гуманизма.

В отечественной музыке начала XX века со всей отчётливостью зафиксированы свойственные человеческой природе тех лет повышенная активность и экспансивный характер. Эти качества в наибольшей степени были присущи современному динамизму и особенно той образности, через которую проявлял себя комплекс агрессивности. То и другое при соответствующих условиях вырастало в систему силового прессинга, что стало «каиновой печатью» XX века, почти узаконенной нормой существования.

Осмысление идейно-концепционной сути произ-

ведений искусства того времени позволяет говорить, что утверждение «позиции силы» повлекло за собой труднообратимые изменения в сфере нравственности и психологии, во многом разрушая структуру сложившихся представлений о гуманизме и гуманоиде.

Может показаться, что сказанное трудно отнести к последствиям действия динамических факторов. На этот счёт уместно привести парадоксальный, но тонкий вывод Г. Раушнинга, сделанный в его работе «Нигилистическая революция» (1937) и касающийся того, что гитлеровский переворот был чистейшим воплощением динамизма [15, с. 256].

Сложность положения классической концепции гуманизма в ситуации начала XX века состояла не только в факте её явного вытеснения с авансцены художественных процессов, но и в том, что она вынуждена была занять позицию защиты. В положении нападающей стороны оказались тенденции, связанные со всякого рода «аклассическими» проявлениями.

Симптомы надвигающейся опасности заявили о себе уже с 1890-х годов — например, в оперной драме сильных страстей («Пиковая дама» П. Чайковского,



«Алеко» С. Рахманинова, «Царская невеста» Н. Римско-го-Корсакова), где на первый план выдвинуты натуры с завышенными притязаниями, готовые использовать для достижения своих целей любые средства, что губительно отзываясь и на них самих, и на их окружении.

Свидетельством обострения «болезни» в 1900-е может служить появление таких опер Римского-Корсакова, как «Кашей бессмертной» с зафиксированным здесь ожесточением человеческих душ и «Сказание о граде Китеже и девице Февронии», где происходит катастрофическое столкновение высокой духовности с аморализмом (образ Кутерьмы) и насилием (татары).

Столь же показательны неожиданные метаморфозы, не раз происходившие в те годы с творчеством С. Танеева и Н. Метнера: типичную для них сдержанность и рациональную упорядоченность всё чаще нарушают вторжения смятенных эмоций, нервных экспрессий, страдальческих исповедей (примерами могут служить Фортепианный квартет С. Танеева и Сказка *op. 8 № 2* Метнера).

В 1910-е годы происходит резкий скачок уровня дисгармонии. Атака на устоявшиеся представления о человеке и человечности велась самым широким фронтом, во всевозможных направлениях.

Так, серьёзную угрозу естественным формам существования представляло активное внедрение урбанистики, особенно в варианте самодовлеющего техницизма. Под воздействием механизации утрачивается гибкость, теплота, живое дыхание, их заменяет жёсткая регламентация, отчуждённо-внеэмоциональный характер, прямолинейность и схематизм. То есть происходит обездушивание — машина подчиняет и даже порабощает человека.

В сущности, это был процесс примитивизации, хотя и завуалированной, так как осуществлялась она под флагом технического прогресса. Но существовали и формы откровенного опрощения.

Наиболее отчётливо оно проявилось в выдвигании современного «язычества», «варварства», «скифства». Всё это, чрезвычайно оригинальное с точки зрения художественного развития, в то же время имело весьма неоднозначную подоплёку в социокультурном плане.

За отмеченными явлениями стояло пренебрежение к сложившимся этическим и эстетическим нормам, а в пределе это нередко означало культ растворяющего в себе людского множества, примат слепого инстинкта и грубой силы, склонность к анималистским проявлениям, одичанию и вандализму. Говоря о таком «первородном Адаме», А. Блок пронизательно заметил, что это «какой-то уже другой человек, вовсе без человечности» [3, с. 270].

«Язычество» было нацелено не только против традиций Классической эпохи, но и против многовековых накоплений цивилизации в целом. Вот что скрывалось под покровом архаических одеяний, за экзотикой эмоций и поступков воображаемого древнего существа, и эта суровая реальность XX века была высвечена творцами новой музыки беспощадно.

Нетрудно заметить, что через подобную образность метафорически моделировалась та опасность, смысл которой Х. Ортега-и-Гассет сформулировал в работе «Восстание масс» в категориях новоявленного «массового общества», подчеркнув следующее: «Суть жизненных правил человека массы в том, чтобы жить, не подчиняясь заповедям» [6, с. 153].

К сходным выводам почти десятилетием раньше в статье с симптоматичным названием «Крушение гуманизма» (1921) пришёл А. Блок: «Когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила — не личность, а масса — наступил кризис гуманизма» [4, с. 328].

Печальной приметой времени становится дух воинствующего негативизма: всевозможные жизненные эксцессы и нигилистические мотивы, одиозные проявления и наплывы отчуждения, выхолащивание человеческого и отречение от него, свобода от этических предписаний (с крайностями в виде анархии и тоталитаризма), угрожающий индекс «падения нравов» — всё это сказывалось в духовном оскудении, в гротескных деформациях человеческой натуры, в демонстративном цинизме и несло с собой заведомый «скепсис по отношению к идеалам истины, добра и красоты» [21, с. 101].

* * *

Очень многое в современном негативизме определялось его чрезмерной интенсивностью, ведущей к экстремальным величинам: от радикализма к фанатизму, от экспансивности к агрессивности. Ожесточение душ, нагнетание враждебности и устрашающих акций были способны вылиться в такой зловеющий фантом XX века, как вандалистское сладострастие попрания и уничтожения.

Как иллюстрацию сказанного, имеет смысл привести характеристику 1910-х годов, сделанную в призме писательского сознания: «Это время, когда диалектика истории привела один класс к истребительной войне, а другой — к восстанию; когда горели города, и прах, и пепел, и газовые облака клубились над пашнями и садами; когда сама земля содрогалась от гневных криков удушаемых революций и, как в старину, заработали в тюремных подвалах дыба и клещи палача» [25, с. 84–85].

Добавим к этому наблюдение более позднего времени, сделанное в одном из писем 1940-х годов швейцарского писателя Г. Гессе: «За последние десятилетия мы достаточно насмотрелись, к чему приводит пренебрежение созерцанием во имя непреклонного действия: к обожествлению динамизма, а при случае и того хуже, к "похвалам опасной жизни", короче — к Адольфу и Бенито» [7, с. 25]. Имеются в виду Гитлер и Муссолини; «опасная жизнь» — словосочетание из лексикона итальянских фашистов.

Подрыв позитивных установок и наращивание конфликтности сделали устойчивым ощущение катастрофичности бытия. «Катастрофа, в которой мы живем», — скажет позднее А. Онеггер, касаясь содержания своей Третьей симфонии. Приводя эти слова,



М. Друскин справедливо замечает, что они «могут быть взяты эпиграфом и к творениям других композиторов, охваченных стремлением отобразить усилившийся натиск зла, коварства, насилия, угнетения» [13, с. 15].

И если оценивать общую ситуацию, то придётся, вероятно, согласиться с А. Камю, который утверждал, что для XX века стала характерной «обыденность злодейства», аргументируя это следующим образом: «Раньше злодеяние было одиноким, словно крик, а теперь оно универсально. Ещё вчера преследуемое по суду, сегодня преступление стало законом» [15, с. 120, 336].

Значительно раньше, в качестве итогового обобщения, сделанного на исходе рассматриваемого периода (1930), Х. Ортега-и-Гассет констатировал: «Насилие становится в наше время обычным явлением, нормой» [6, с. 144].

Остаётся подчеркнуть, что «чувство катастрофы» (А. Блок) вызревало уже с рубежа 1890-х годов, особенно отчётливо в позднем творчестве П. Чайковского. Психологический сдвиг в плоскость этого состояния, которое становилось одной из констант жизнеощущения, без труда улавливается в призме гибельных исходов ряда произведений композитора — начиная с симфонической поэмы «Воевода» и увертюры-фантазии «Гамлет», кончая оперой «Пиковая дама» и Шестой симфонией.

Кстати, достаточно сопоставить «Пиковую даму» с «Евгением Онегиным», как её аналогом из предшествующего периода (аналогом по лирико-драматическому строю образов, по силе художественной выразительности и значимости в наследии), чтобы убедиться, насколько ощутимым был скачок уровня напряжения.

И не приходится говорить об исторической локализованности, то есть о сопряжённости подобных явлений только и сугубо с исходом прежнего мира. Внимательный взгляд обнаруживает тенденции более общего порядка, имеющие непосредственное отношение и к Модерну. В определённых своих сторонах отмеченная настроенность оказывалась и приметой нового жизнеощущения.

Происходившее было не только скорбным знаком уходящей цивилизации — одновременно это был знак вступления в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мироощущения. Следовательно, исход предшествующей эпохи становился истоком эры небывалых катаклизмов и катастроф.

Один из конкретных и самых ранних примеров подобной «двуликости» находим в сфере фатальной обречённости П. Чайковского — это вторжения грозных *tutti* в Пятой симфонии, особенно на кульминации её II части, где звучание тяжелой меди в оголённо-прямолинейном интонационном контуре и с категоричным росчерком кадансовой синкопы воспринимается как выражение непререкаемого повеления, надличного диктата, требующего безоговорочного подчинения, что раскрывало ситуацию открытого подавления.

Не случайно очертания этого образа весьма непосредственно отзовутся позднее в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Д. Шостаковича — в эпизоде,

который стал для искусства XX века важнейшим музыкальным обобщением натиска негативно-одиозных побуждений.

Итак, вхождение в «систему координат» исключительной напряжённости бытия вместе с раскрепощением от устоявшихся норм, вместе с угрожающим размахом разного рода деформирующих воздействий, вместе с экспансией нового мира и взрывчато-скачкообразным характером развития повлекло за собой сильнейший кризис сознания, резкий слом сложившихся представлений и понятий.

Можно сколько угодно говорить о необходимости кардинальной ревизии основ бытия, но невозможно отрицать того, что в сфере гуманизма происходили труднообратимые изменения к худшему.

И если в начале XX столетия на повестке дня стоял вопрос морального выживания отдельных поколений и социальных слоёв, то к концу века со всей очевидностью встала проблема физического выживания человечества в целом.

* * *

Питательная почва дисгармонии была во многом связана с действием всевозможных антитез, представленных на уровне единичного произведения (заострённый контраст составляющих эпизодов, частей), на уровне творчества отдельного композитора (между различными его сочинениями) и, наконец — на уровне музыкального искусства в целом (противостояние направлений, индивидуальных стилей).

Склонность к выявлению антитез, столь свойственная романтическим периодам вообще, получила в начале XX века особое развитие по причине радикализма художественных установок, ввиду тяготения к предельным, поляризованным формам выражения.

Если суммировать некоторые из типичных антитез, нашедших своё преломление в музыкальном искусстве этого времени, получим примерно следующую картину разноплановых сопряжений:

- старый мир — новый мир;
- архаика — модерн;
- адинамия, подчёркнутая индифферентность, созерцательность, пассивность — динамизм, деятельно-преобразующая направленность, повышенная интенсивность проявлений, активизм;
- апатия, депрессия, безотрадность существования, трагизм, пессимистическое восприятие окружающего — воодушевление, подъём сил, праздничное ощущение бытия, исключительное жизнелюбие, героико-оптимистическая настроенность;
- гедония, беспроblemное существование — обострённая конфликтность;
- утончённость, изысканность, эстетизм, стремление к идеально-возвышенному — материально-вещная приземлённость, плакатно-огрублённый штрих, примитивизм;
- субъективистское — объективистское;
- *emotio* — *ratio*;



- деструктивное — конструктивное.

Разумеется, это только схема, располагающая удобством наглядности. Внутри неё существовала масса взаимоотношений. Допустим, возвышенно-одухотворённая лирика, наиболее широко представленная в творчестве Рахманинова, противостояла как мотивам обыденно-прозаического существования, так и красочно-декоративному «варварству», как пессимистическим веяниям, так и жизненной сверхактивности.

Среди антитез начала XX века важнейшей предпосылкой дисгармонии служило действие антитезы *объективное — субъективное*, в ряде случаев доводимое до грани *объективизм — субъективизм*.

Процесс объективации особенно ощутимо отразился на положении лирики. В сравнении с прошлым значимость её резко снижается, сплошь и рядом она оказывается далеко на заднем плане. Так, в балете И. Стравинского «Петрушка» она отодвигается внешним, насыщенно событийным действием и представлена крохотными островками, самый развёрнутый из которых — эпизод смерти главного героя (ц. 129 — всего 10 тактов), где его лейтмотив до неузнаваемости преобразован в проникновеннейшее *lamento*.

Более того, наблюдался процесс «насилованной депортации» лирики. Скажем, в Десяти пьесах *op. 12* С. Прокофьева мягкие, лирические настроения (№№ 2, 4–7) попадают в кольцевую осаду жёстких, экспансивных образов (№№ 1, 3, 8–10) — автор всемерно утверждает чёткость и материальную осязаемость, конструктивность и упругость мускульной энергии, даже если это связано с издержками плакатности, огрублённости, гротеска.

Одно из следствий «антилиризма» состояло в том, что непомерно выдвигался инструментализм и уходило в тень вокальные жанры. Речь идёт не столько о количественной стороне, сколько об удельном весе художественных достижений, которых несопоставимо мало в сравнении как с вокальной классикой предшествующей эпохи, так и с завоеваниями инструментализма начала XX века.

Другое следствие — совершенно явное ослабление роли мелодического начала. Справедлива констатация в отношении всего общеевропейского художественного процесса тех лет: «*Выдающиеся мелодисты становятся редкостью, образуя заметное меньшинство среди творцов новой музыки. Что же касается таких мастеров, как Скрябин и Дебюсси, Стравинский и Шёнберг, то их важнейшие достижения относятся к сфере гармонии и оркестровки, к особым ритмическим и фактурным открытиям*» [16, с. 90].

В частности, если вернуться к отечественному вокальному творчеству, обнаружим совсем не случайную трансформацию романса в «стихотворение с музыкой», что отражало переход от напевности к речевому интонированию.

Причём очень характерно, что даже в такой жанрово-стилистической метаморфозе к середине 1910-х годов обрывается вокальное творчество Рахманинова,

этого последнего выдающегося мастера классического романса.

* * *

И за пределами лирики в русле объективации проходили процессы коренного перерождения. Самый характерный из них можно обозначить метафорой «*великое охлаждение*».

Не исключено, что возникло оно из соображений самосохранения и выживания, как реакция на тотальный наплыв подавляющих воздействий, однако сейчас важнее установить основные контуры самого явления.

Происходит утрата непосредственности, теплоты, вуалирование и нейтрализация эмоциональной окраски, отстранение от привычных настроений радости и печали. Типичной становится подчёркнутая сдержанность, подчас даже отстранённость от переживаемого чувства (своего рода анальгезия или анестезия, если воспользоваться медицинской терминологией).

Высказывание перемещается в плоскость созерцания, медитации или констатирующего пассажа, приобретает рациональный, суховато-рассудочный характер.

Не потому ли А. Белый, анализируя в середине 1910-х годов структуру нового человека, с горьким сарказмом отмечал, что у него «*вместо знания и сердечного отношения господствуют два усвоения жизни: при помощи мозга и при помощи функций желудка*» [2, с. 10].

С точки зрения средств выразительности одно из следствий этого состояло в том, что музыкальная ткань становится жестковато-графичной, аскетичной, как бы сконструированной. В плане художественного метода общая отстранённость зачастую выражается в том, что происходит перемещение акцента с проникновения и переживания на изображение.

Уже в классике рубежа столетия возникает сильнейшее тяготение к картинности, особенно в творчестве А. Глазунова и А. Лядова, которое продолжилось и в 1910-е годы (в качестве типичного опуса можно назвать оркестровую картину А. Лядова «Из Апокалипсиса»).

Очень притягательными оказались формы «театра представления» — в первую очередь это касалось молодых авторов того времени, утверждавших сугубо современную стилистику (балет С. Прокофьева «Шут», позднее его опера «Любовь к трём апельсинам»).

Самым последовательным приверженцем «представленчества» был, как известно, И. Стравинский. Характеризуя его художественную позицию, Б. Асафьев в конце 1910-х годов проникательно подмечает, что в своём творчестве он предстаёт прежде всего «*как наблюдатель, который умеет и знает, как схватить и запечатлеть тот или иной момент*», многозначительно добавляя: «*Стравинский лишь констатирует современность*» [20, с. 19].

И вопрос не только в отказе от психологизма, в сосредоточении на внешних проявлениях. Вспомним решённые в изобразительно-характеристическом роде сцены убийства — Петрушки в одноимённом балете



И. Стравинского и Лисы в его «Байке» или шутиных жён в балете «Шут» С. Прокофьева. Можно указать и на развязку прокофьевской оперы «Маддалена», где героиня с поразительным спокойствием созерцает трупы двух близких себе людей, погибших по её вине.

Представим себе глобальные катаклизмы, отмечаемые в «Весне священной» И. Стравинского и в кантате С. Прокофьева «Семеро их» как бы сторонним регистратором, вне эмоционально-драматической оценки разрушительного результата, когда в происходящем (при всей сверхвозбуждённости) чувствуется дух расчётливого, методичного уничтожения, что делает разгул ожесточения ещё более устрашающим.

Следовательно, можно говорить о возникновении «эффекта бесчувствия». Подразумевается нарочитая отчуждённость от переживаемого состояния, индифферентность к экспрессии болевых ощущений.

Многое сводится к констатации или своеобразному любопытству, к созерцанию или аналитическому изучению (как бы иллюстрируя пушкинское «Добру и злу внимая равнодушно»). Любые драмы и катастрофы всего лишь фиксируются сознанием. Не в этом ли кроется корень тех неисчислимых акций людского уничтожения, которыми так обременило себя XX столетие?

Важнейшее русло отстранения связано с действием надличных факторов. Закономерность развития данного явления подтверждается тем, что свою роль в его художественном моделировании сыграли в начале XX века последние представители Классической эпохи.

Так, в отдельных песнях и хорах Комитаса находим, что объективация приводит к оттеснению человеческого, когда оно сливается с отрешённой, бесстрастной природной материей или теряется в зияющей пустоте и всепроникающем холоде безмерного космоса.

Если взять, к примеру, творчество С. Рахманинова, то обнаружим в ряде произведений тенденцию к растворению индивидуального в общем — в формах пантеизма («Остров мертвых»), в культовой ритуальности («Литургия св. Иоанна Златоуста»), в синтезе обрядового и народно-массового начала («Всенощная»), в слиянии народно-массовой и природной стихии (III часть кантаты «Колокола»). У него же примечательны случаи отказа от своего неповторимо индивидуального композиторского стиля ради надличного канона во «Всенощной» и особенно в «Литургии», что может напомнить о практике анонимных мастеров Средневековья.

В творчестве композиторов современной ориентации подобная направленность заявила о себе с неизмеримо большей заострённостью. Так, у И. Стравинского (прежде всего в его «языческих» опусах) находим сильнейшее влечение к обрисовке массивных существ, когда совершенно неуместными оказываются категории личности, единицы. Причём культ множеств ведёт не только к нивелированию индивидуального и отчуждению от него, но и способствует возникновению духа отчуждённости вообще.

Соединение обеих рассмотренных тенденций объективистской эстетики (возвеличение внеличного начала

и «эффект бесчувствия») было в своё время отмечено Б. Ярустовским в «Весне священной», где отсутствует «внимание к отдельной личности, даже к тем немногим солистам, что выделены из числа действующих лиц — к трагической судьбе Избранницы или эпизодической фигуре Старейшего. Смерть Избранницы — молодого существа — никак не волнует композитора, и он не преследует цели заставить сопереживать, волноваться зрителя-слушателя. Его привлекают лишь целые человеческие группы, пласты, в столкновении которых движется, развивается Жизнь — молодость и старость, женское и мужское начала, человек и природа» [26, с. 304].

* * *

Одновременно с процессом объективации в искусстве начала века развивались устремления прямо противоположные.

Субъективная направленность могла выявлять себя в избирательно-специфических ракурсах видения окружающего мира — усложнённо-метафорическом, символистском, ирреально-фантастическом. Наблюдается влечение ко всякого рода экзотике (включая архаику), заметны акценты на особенном, необычном, причудливом. Однако главное было связано с самопроявлениями индивида.

Напоминая происходившее в западноевропейском романтизме первой половины XIX века, в отечественной музыке начала XX столетия по причине чрезвычайной активизации личностной сферы необычайно важное место начинает занимать сольная фортепианная литература и столь же закономерно выдвигается плеяда выдающихся композиторов-пианистов (А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер, С. Прокофьев), важнейшую часть наследия которых составляет фортепианная музыка.

Точно также, совсем не случайно широкое распространение получает крупный цикл фортепианных миниатюр с его возможностями многомерного раскрытия мира личности. Среди опытов создания такого рода микрокосмоса следует назвать в первую очередь 12 этюдов *op. 8* и *24*, прелюдии *op. 11* А. Скрябина, Прелюдии *op. 23* и *op. 32* и Этюды-картины *op. 33* и *op. 39* С. Рахманинова, Десять пьес *op. 12* и «Мимолётности» С. Прокофьева, а также созданные в 1920-е годы циклы «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Причуды» Мясковского и «Афоризмы», 24 прелюдии *op. 32* Д. Шостаковича.

Очень симптоматично, что у тех из названных композиторов, которым довелось творить за пределами рассматриваемого периода, впоследствии интерес к фортепианной миниатюре резко падает, одновременно не менее ощутимо падает и художественная результативность в этой сфере (в числе редких исключений — принадлежащие Д. Шостаковичу 24 прелюдии и фуги *op. 87*).

В своём крайнем выражении мир индивида представлял утончённо-изысканным до рафинированности, прихотливо-искусным, эстетизированным до изощённости. Тяготение к субъективизму сказалось также



в эгоцентрических склонностях, в чертах причудливости и в экстравагантных проявлениях.

Наконец, это могли быть реакции нервно-впечатлительной натуры, вспышки обострённой экспрессии и экстатической эмоции, позиция вызова, порождающая экспансивные выпады. Уже само по себе появление человеческого характера с подобными параметрами мироощущения исключало возможность гармоничности.

Таким заявлен, к примеру, герой скрябинского «Прометея», персонифицированный тембром солирующего фортепиано (эту партию и сам автор сознательно связывал с воплощением чувств и мыслей индивида) — своевольный, с претензиями на исключительность, импульсивный до взвинченности, склонный к спонтанным всплескам активизма (рваные ритмические рисунки, интонационный излом, чрезвычайная усложнённая гармония, форсированная звучность, фактура стихийных мазков и резких бросков).

Это уже почти законченный портрет современно-эгоцентрика, годом позже представшего в образе Петрушки из одноимённого балета И. Стравинского, затем во второй из Трёх пьес для струнного квартета того же автора, а также в отдельных «Мимолётностях» С. Прокофьева и в некоторых фортепианных композициях Н. Рославца.

Отмеченное противостояние объективного и субъективного, в пределе доводимое до грани объективистского и субъективистского, как и действие других антитез, являлось показателем расщепления отображаемой действительности, её поляризации на разнонаправленные жизненные сущности.

Такое противостояние создавало почву для разного рода художественных открытий, для интенсивного расширения горизонтов возможного, но в то же время отражало чрезмерную напряжённость человеческого существования, его остро выраженную противоречивость.

Так, в движении к объективистской позиции игнорировалось индивидуально-личностное начало, а в движении к субъективистской позиции третировалась окружающая действительность — в том и другом случае возникали соответствующие деформации в устоявшихся представлениях о мире и человеке.

Дополнительное обострение дисгармонии происходило в результате непосредственного совмещения антитез, то есть когда они существовали не порознь, в противостоящих массивах произведений, а в рамках одной концепции — подобно тому, как взаимодействует объективное и субъективное в «Петрушке» И. Стравинского («массовка» площади и подчёркнутая индивидуализация в «интерьерных» сценах).

Более того, антитезы могли вступать в самые неожиданные синтезы, что также служило фактором сильнейшей противоречивости.

Имеет смысл напомнить известное самонаблюдение А. Скрябина: *«И всё крайние настроения; то вдруг покажется, что сил бездна, всё побеждено, всё моё; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никогда не бывает... Ведь нужно*

же было двум полюсам поместиться в одном человеке» [19, с. 95].

В числе показательных случаев смыкания крайностей можно назвать такие: микромир и макрокосмос, «скифство» и урбанистика, фовистское и эстетизированное, рафинированный интеллектуализм и сфера подсознания, конструктивно-рационалистическое и стихийно-хаотичное.

Остаётся подчеркнуть, что всё это закладывалось ещё на рубеже века, в том числе в творчестве представителей национальных школ, что дополнительно подтверждает закономерность происходившего.

Если взять, к примеру, романсы латышского композитора Э. Дарзиньша, то находим два полюса: либо упоение лирическим чувством («Розы рвёшь с кустов», «Мое счастье»), либо безотрадность, горестная потерянная («Зимней ночью у окна», «Резиньяция»). Примерно то же и в романах Д. Аракишвили: высветленная гедония («На холмах Грузии», «Ручей и цветы», «В царство розы и вина — приди!») и печальная тягостность существования («Догорела заря», «Лишь окутают землю сумерки», «Полночь глуха» с красноречивым подзаголовком «Симфония скорби»).

* * *

Воздействие силового прессинга и обострённой противоречивости самым непосредственным образом сказались на психологической структуре человеческой личности, вызвав кризис сознания. Именно так воспринимаемый смысл происходящего с достаточной отчётливостью фиксировался многими из современников.

К примеру, три части, составляющие написанную в 1910-е годы книгу раздумий А. Белого «На перевале», носят заголовки: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры» [2]. Этот цикл предввараля вышедшая в 1910 году статья «Кризис сознания» [1].

Сегодня, с позиций пройденной исторической дистанции, совершенно ясна закономерность этого кризиса, возникшего на пороге и начальной стадии нескончаемой череды всякого рода катаклизмов, которые стали достаточно привычными для XX столетия, но в его первые десятилетия нередко воспринимались как губительное потрясение.

Один из показателей кризиса сознания — чрезвычайно широкое распространение мотивов безотрадного существования. Примечательно, что они активно развивались и в жанре фольклорных обработок — среди запечатлённых здесь состояний можно встретить безутешное *lamento*, плач о тяготах жизни, и временами экспрессия оказывалась сгущённой до предела (хоры Н. Леонтовича «Была у матери одна дочка», «Зелёный тот орешник», «Из-за гор» или обработки М. Саара типа «Где есть дом людей несчастных»).

С мотивами безотрадности в разной степени соприкасались практически все авторы фольклорных аранжировок, но были и такие, что едва ли не всецело посвятили себя воплощению подобных настроений.

Среди них — Д. Аракишвили, у которого преобладали



настроения горькой разуверенности, душевной усталости, сетований на судьбу и который разрабатывал эти мотивы не только в лирических песнях («Баяты»), но и в земледельческих («Орвела»), аробных («Урмули»). В числе наиболее употребляемых композитором средств выразительности: никнущие ламентозные обороты с прорывом интонаций рыдания, щемящие созвучия с участием больших септаккордов, темповая заторможенность, сумрак низких регистров, кадансы на доминантовом квинтквартаккорде, застывающем как безмолвный вопрос.

Постоянно ощущимо присутствие атмосферы жизненного запустения, в котором человек чувствует себя заброшенным, одиноким. Передаётся это через обрисовку соответствующей пейзажной среды — благодаря сверхпрозрачной фортепианной фактуре с широким разбросом голосов, в опоре на блёкло звучащие унисоны, квинты, октавы в протяжённых длительностях, иногда с добавлением дрожащей вибрации отдельного тона или тихого тремолирования, напоминающего тоскливый шорох ветра.

* * *

Если подобные настроения получили столь широкий резонанс в отображении жизни народной среды, обычно отличающейся душевным здоровьем, то можно представить интенсивность их разработки за пределами фольклорной сферы.

Для примера остановимся на двух разноплановых произведениях, одинаково примечательных тем, что закончены они в 1912 году, который для отечественной истории был ознаменован всеобщим подъёмом жизненной активности. А рядом, по только что отмеченному принципу антитез — нечто совершенно иное, ярко отразившееся в принадлежащем Я. Степовому «Прелюде памяти Шевченко» (существует в редакциях для фортепиано и для струнного оркестра) и в опере А. Тиграняна «Ануш».

Причём следует подчеркнуть, что о случайности здесь не может быть речи ввиду определяющей значимости названных сочинений для этих авторов — «Прелюд» считается центральным произведением Степового предреволюционного десятилетия, «Ануш» является общепризнанной вершиной всего творчества Тиграняна.

В первом случае хорошо ощутимы флюиды «мировой скорби», идущие от трагедийных романсов Рахманинова и некоторых фортепианных пьес раннего А. Скрябина. Разворачивая изложение цепью всё выше вздымающихся волн, композитор передаёт развитие состояния от сдержанной печали к обнажённой экспрессии боли, страдания, когда в стремлении вызвать непосредственный эмоциональный отклик музыка приближается к грани мелодраматизма. И хотя изредка прослушивается нота протеста (явственней всего на гребне последней драматургической волны), безусловно доминирующей остаётся печать тягостности, горестной безнадежности.

Переходя к опере «Ануш», сталкиваемся с почти тотальной фиксированностью на состояниях горестной

озабоченности и скорби, в спектре которых не способны что-либо изменить иногда возникающие эпизоды оживлённого движения и элементы героики, поэтому повествование логично завершается лирически трактованным отпеванием.

С точки зрения музыкально-смысловой выразительности определяющей здесь является фигура человека, который оказался в стороне от основного потока жизни, замкнулся в мире собственных переживаний, ведёт тоскливое существование по инерции, на упадке сил, без света и надежды. Мерой такого существования становится тягостность и неудовлетворённость, что раскрывается через различные отрицательные аффекты (заунывная меланхолия, обиды, упрёки, плач) и превращает произведение в *opera-lamento*.

По мнению М. Тараканова, восприятие ряда произведений армянских композиторов (от песни «Антуні» Комитаса до оперы «Ануш» Тиграняна) должно обязательно учитывать чрезвычайно важную для искусства их страны тех лет тему изгнанничества. Полностью соглашаясь с этой мыслью, хотелось бы отметить, что в данном случае разработка темы изгнанничества совпала с развитием одной из общих линий всего отечественного художественного творчества.

Мотивы безотрадного существования составляли одну из граней разветвлённого образно-смыслового комплекса, который сложился под воздействием следующих моментов. Мир потерял устойчивость, утратил жизненно важные опоры, в атмосфере всеобщего разлома слишком многое рушилось и ломалось.

* * *

«Наше время — время сдвига всех осей», — заметил в 1914 году Вяч. Иванов [14, с. 347]. В прямых параллелях с отмеченной идеей, но, уже переводя её в конкретику средств музыкальной выразительности, В. Каратыгин писал в том же году о «Весне священной»: «Сдвинулись тональности, громоздящиеся друг на друга, и сдвинулись интервалы. Октавы внезапно соскользнули на септимы. Сдвинулись ритмы. От правильных тактов отсечены где четверть, где восьмая... Везде я вижу сдвиг. Сдвиг в музыке — *nes plus ultra* музыкального модернизма» [23, с. 206].

Латинское выражение *nes plus ultra* («дальше некуда») в данном случае колоритно передаёт восприятие происходивших тогда кардинальных перемен.

Всё наполнилось брожением и лихорадочными искажениями, наплыв смуты был настолько силен, что могло показаться, будто повсюду господствует хаос, распад. В подобной ситуации весьма типичной становится фигура человека, бредущего сквозь мглистые туманы тревожного времени.

Складывается впечатление, что это время не просто тревожное, а поистине грозное: оно накалено до предела, чревато столкновениями и катаклизмами, злым буйством бунтов и пожаров.

С одной стороны, сильнейшим образом подавляет действие надличных факторов — будь то идущий извне



жёсткий силовой прессинг, громада глобально-всехватывающего социума с его категоричными установлениями или растворяющий в своём водовороте поток обезличенных множеств.

С другой стороны, очень многое в общем неблагополучии объясняется и тем, что нет согласия между людьми, царит рознь и ожесточение душ, происходит недопустимая коррозия нравственности.

Из сказанного становятся понятными исключительная интенсивность и чрезвычайно широкий спектр отрицательных эмоций, характеризующих внутреннюю жизнь индивида: психологическая неуравновешенность, нервозность, тревожное беспокойство, жгучая неудовлетворённость и душевный разлад, подавленность и склонность к пессимистическим выводам.

Обычной становится фигура смятенного человека с болезненно рефлексующим, «расстроенным» сознанием. Распространился тип жизненной судьбы, ход событий которой идёт не «от мрака к свету» (как в классической модели), а наоборот — «от света к мраку» (кантата С. Рахманинова «Колокола», вокальный цикл С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой»).

Развитие подобных состояний не раз подводило к грани трагизма. Он мог находить себя в остроэкспрессивно выраженных эмоциях боли, страдания, в наплывах отчаяния и болезненного страха, доходящих до кошмара, жути. Не менее гнетущими были и внешне бесстрастные формы выражения трагизма: горькая разуберенность, констатация несбыточности идеалов, душевный надлом, чувство обречённости.

Многое в модусе существования связывается с ощущением жизненной дисгармонии. Если попытаться определить крайние точки её амплитуды на примере вокального творчества тех лет, то, с одной стороны, найдём достаточно умеренное выражение душевных тревог и смятений (серия романсов Н. Метнера, близких «Бессоннице»), с другой — психологическую подавленность и откровенно пессимистическую настроенность (романс А. Калныньша «За лебединой стаей облаков»).

Некой средней величиной, своего рода нормой дисгармонии можно считать драму отчаяния. В числе типичных образцов — романс С. Танеева «Что мне она!» (1911), в котором экстатически нервное высказывание передаёт не только боль, горечь, но и ситуацию «разорванного» сознания. Поэтому приходится говорить о речевом потоке не просто взволнованном, порывистом, но и судорожно-лихорадочном, почти бессвязном (нервный, сбивчивый ритм, попадание «не на те» звуки).

Потеря устойчивости передаётся в этом романсе и путём соответствующей трактовки других средств выразительности:

- автономно сосуществующие вокальная и фортепианная партии усиливают ощущение несвязности;
- фактура сопровождения производит впечатление «расстроенной» (клокотание фигураций с внезапными прерываниями);
- структурная логика практически снята — спонтанный, ничем не сдерживаемый звуковой поток размывает

формальную трёхчастность.

Всё вместе взятое позволяет говорить о явственных чертах экспрессионизма.

* * *

Экспрессионистские тенденции, в немалой степени порождённые стремлением передать дисгармонию существования, постоянно заявляли о себе в произведениях Н. Мясковского. «Мученическая лирика» — так с предельным лаконизмом обозначил Б. Асафьев пафос раннего творчества композитора [18, с. 42].

И действительно, хотя он разрабатывал достаточно широкий круг образов (светлая пейзажность, эпические мотивы, волевой порыв и т. д.), всё же тонус его музыки тех лет в первую очередь определяло следующее: сумрак безотрадной жизни, гнетущее чувство неудовлетворённости, смятения и терзания души, печать трагизма и нередко катастрофический исход.

Более всего в этом отражалась драма интеллигенции, сформировавшейся на рубеже XX века и затем отеснённой на «обочину жизни» стихийным потоком иных, чуждых сил.

Судьба этого людского слоя была для художественных интересов Н. Мясковского настолько значимой, что она осталась для его творчества ведущей темой и в будущем, то есть в 1930–1940-е годы, когда композитор не только сохранил, но и упрочил свои классические привязанности.

С отражением кризиса сознания связана преобладающая часть произведений Н. Мясковского 1910-х годов — фортепианных (Вторая соната), вокальных (романсы на стихи З. Гиппиус) и особенно оркестровых (первые четыре симфонии, симфонические поэмы «Аластор», «Молчание»).

Этот мотив, с максимальной концентрированностью и в предельно краткой форме воплощённый в среднем разделе II части Пятой симфонии, наиболее масштабное претворение получил в Третьей симфонии (1913–1914). Её ведущие настроения — непрерывное беспокойство, тревожность, психологическая взбудораженность, передающие сумятицу душ и умов в условиях воздействий нового времени. Нервно-судорожное интонирование, блуждающая тональность, частая смена тематизма, фактуры, темпа раскрывают заведомо субъективный характер героя, живущего порывами, на резких перепадах состояний, в рефлексующем строе чувствований.

Это человек смятенный и драма его усугубляется тем, что он оказывается между Сциллой подавляющих импульсов мира внешнего и Харибдой замыкания в мире внутреннем. В первом случае — надличные вердикты-предписания (тема вступления I части) либо глумливый шабаш демонической силы (финал), что основано на форсированно-акцентной динамике духовых, на отталкивающем в своей плакатности оголённом рельефе, на подчёркнуто экспансивном напоре. Во втором случае — оазисы покойно-просветлённого, мечтательного лиризма (благородство интонационных очертаний, тонкий оркестровый колорит с высветленным звуча-



нием струнных и солирующих высоких деревянных).

Самый развёрнутый из этих оазисов — реприза побочной партии (ц. 26), которая переходит в код I части и даёт первый вариант драматургического исхода: человек ищет прибежища в отрешении от бурлящего водоворота бытия, в уединённом созерцании богатств собственной души.

Но это всего лишь эфемерная надежда, только мираж, и ещё более развёрнутая кода следующей, финальной

части (ц. 56) регистрирует совершенно иной, безжалостный исход: траурный марш звучит как констатация бесплодности усилий, герой предаётся чувству безнадежности, впадая в апатию и разуверенность...

Подробнее об этой и других драмах человеческого существования, во всей полноте отображённых в отечественном музыкальном искусстве начала XX века, см. в ряде книг автора [8; 9; 10; 11; 12].

Литература

1. Бельй А. Арабески. М.: Мусажет, 1911. 511 с.
2. Бельй А. На перевале. Берлин–Пг.–М.: Изд-во З. И. Грошбин, 1923. 199 с.
3. Блок А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. Л.: Художественная литература, 1980. 470 с.
4. Блок А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. Л.: Художественная литература, 1982. 464 с.
5. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. 86 с.
6. Вопросы философии. 1989. № 3.
7. Гессе Г. Избранное. М.: Художественная литература, 1977. 414 с.
8. Демченко А. И. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. М.: Композитор, 2017. 450 с.
9. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
10. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
11. Демченко А. И. «Серебряный век» русской художественной культуры. Саратов: Pan-Art, 2011. 168 с.
12. Демченко А. И. Теория и история музыки. Концепционный метод анализа. М.: Юрайт, 2018. 144 с.
13. Друскин М. Игорь Стравинский. Л.: Сов. композитор, 1982. 298 с.
14. Иванов Вяч. Борозды и межи. М.: Мусажет, 1916. 351 с.
15. Камю А. Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990. 414 с.
16. Музыка XX века. Кн. 1. М.: Музыка, 1976. 367 с.
17. Музыкальное наследие Чайковского. М.: Музгиз, 1958. 541 с.
18. Орлова Е., Крюков Н. Академик Б. В. Асафьев. Л.: Музыка, 1984. 460 с.
19. Скрябин А. Н. Письма. М.: Музыка, 1965. 719 с.
20. Советская музыка. 1982. № 2.
21. Современные проблемы советской музыки. Л.: Сов. композитор, 1983. 144 с.
22. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музгиз, 1963. 272 с.
23. Театр и искусство. 1914. № 9.
24. Тевосян А. «Литургия» С. Рахманинова // Диск «С. Рахманинов, Литургия Иоанна Златоуста». Stereo A 10 00407 005. М.: Мелодия, 1988.
25. Толстой А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1947. 512 с.
26. Ярустовский Б. Избранное. М.: Музыка, 1989. 316 с.

References

1. Belyj A. Arabeski [Arabesques]. M.: Musaget, 1911. 511 p.
2. Belyj A. Na perevale [On the pass]. Berlin–Pg.–M.: Izd-vo Z. I. Groshbin, 1923. 199 p.
3. Blok A. Sbranie sochinenij v 6 t. [Collected works in 6 v.]. T. 2. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1980. 470 p.
4. Blok A. Sbranie sochinenij v 6 t. [Collected works in 6 v.]. T. 4. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1982. 464 p.
5. Varunc V. Muzykal'nyj neoklassitsizm [Musical Neoclassicism]. M.: Muzyka, 1988. 86 p.
6. Voprosy filosofii [Issues of philosophy]. 1989. № 3.
7. Gesse G. Izbrannoe [Selected works]. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1977. 414 p.
8. Demchenko A. I. Illyuzii i allyuzii. Mifopoehtika muzyki o Revolyucii [Illusions and allusions. Poetics of music about the Revolution]. M.: Kompozitor, 2017. 450 p.
9. Demchenko A. I. Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka [World picture in the musical art of Russia in the early XX century]. M.: Kompozitor, 2005. 264 p.
10. Demchenko A. I. Mirovaya hudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe [World art culture as a system whole]. M.: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
11. Demchenko A. I. «Serebryanyj vek» russkoj hudozhestvennoj kul'tury [«Silver age» of Russian art culture]. Saratov: Pan-Art, 2011. 168 p.
12. Demchenko A. I. Teoriya i istoriya muzyki. Kontseptsionnyj metod analiza [Theory and history of music. Conceptual method of analysis]. M.: Yurajt, 2018. 144 p.
13. Druskin M. Igor' Stravinskij [Igor Stravinsky]. L.: Sov. Kompozitor, 1982. 298 p.
14. Ivanov Vyach. Borozdy i mezhi [Furrows and boundaries]. M. Musaget, 1916. 351 p.
15. Kamyu A. Buntuyushchij chelovek [Rebellious man]. M.: Politizdat, 1990. 414 p.
16. Muzyka XX veka [The music of the XX century]. Book. 1. M.: Muzyka, 1976. 367 p.
17. Muzykal'noe nasledie Chajkovskogo [Tchaikovsky's musical heritage]. M.: Muzgiz, 1958. 541 p.
18. Orlova E. Kryukov N. Akademik B. V. Asaf'ev [Academician B. V. Asafiev]. L.: Muzyka, 1984. 460 p.
19. Skryabin A. N. Pis'ma [Letters]. M.: Muzyka, 1965. 719 p.
20. Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1982. № 2.
21. Sovremennye problemy sovetskoj muzyki [Modern problems of Soviet music]. L.: Sov. kompozitor, 1983. 144 p.
22. Stravinskij I. Hronika moej zhizni [Chronicle of my life]. L.:



Muzgiz, 1963. 272 p.

23. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and art]. 1914. № 9.

24. *Tevosyan A.* «Liturgiya» S. Rahmaninova [«Liturgy» by S. Rachmaninov] // Disk «S. Rahmaninov, Liturgiya Ioanna Zlatousta». Stereo A 10 00407 005. M.: Melodiya, 1988.

25. *Tolstoj A. N.* Polnoe sobranie sochinenij [Complete works].

T. 5. M.: Goslitizdat, 1947. 512 p.

26. *Yarustovskij B.* Izbrannoe [Selected works]. M.: Muzyka, 1989. 316 p.

Информация об авторе

Александр Иванович Демченко

E-mail: alexdem43@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Aleksandr Ivanovich Demchenko

E-mail: alexdem43@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Sobinov Conservatoire»

410012, Saratov, Kirova Avenue, 1



Грачёв Вячеслав Николаевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (Военных дирижеров) Военного университета

Grachev Vyacheslav Nikolayevich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Instrumentation and Score Reading Department of the Military Institute (Military Conductors) of the Military University

E-mail: Gratch1948@yandex.ru

О РОЛИ АКУСТИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ МГК В 1960 ГОДЫ: ПОРТРЕТЫ ДРУЗЕЙ, ТВОРЧЕСКОЕ ГОРЕНИЕ, ОРИГИНАЛЬНЫЕ НАХОДКИ (ИНТЕРВЬЮ С ВЯЧЕСЛАВОМ МЕДУШЕВСКИМ И КОММЕНТАРИЙ)

В. В. Медушевский в этом интервью раскрывает роль Акустической лаборатории в плане нахождения новых идей в музыке. Он характеризует личный и творческий облик работавших с ним коллег, ученых, музыкантов: Е. А. Рудакова, Л. С. Термена, Е. В. Назайкинского, Ю. Н. Рагса и др.

Ключевые слова: Акустическая лаборатория, портреты «шестидесятников», творческие связи, научные изыскания, терменвокс, экстернализм.

ON THE ROLE OF MSC ACOUSTIC LABORATORY IN 1960S: PORTRAITS OF FRIENDS, CREATIVE PROCESS, ORIGINAL DISCOVERIES (INTERVIEW WITH VYACHESLAV MEDUSHEVSKY AND COMMENTARY)

In this interview V. V. Medushevsky reveals the role of the Acoustic Laboratory in finding new ideas in music. He describes personal and creative features of his colleagues, scientists and musicians who worked there: E. A. Rudakov, L. S. Termen, E. V. Nazaykinsky, Y. N. Rags and others.

Key words: Acoustic laboratory, portraits of the «sixties», creative connections, scientific research, thereminvox, externalism.

В предыдущей беседе Вячеслав Вячеславович Медушевский рассказал об атмосфере подвижничества, творческой дискуссии, устремлениях к высоким целям, присущих ученым из Акустической лаборатории. Как маяк на холме, лаборатория притягивала к себе талантливых представителей науки из различных областей знания. Почему? С временной дистанции прошедших десятилетий становится ясно: их объединял дух общего воодушевления, «шестидесятничества», позволявший преодолевать многие сложности повседневной жизни. Зримым олицетворением той эпохи был С. С. Скребков — учитель В. В. Медушевского. Человек энциклопедических знаний в разных областях науки, Скребков (Илл. 1) исподволь «транслировал» своим ученикам идею синтеза разных дисциплин под эгидой музыкознания, незаметно овладевшую умами ученых из круга Акустической лаборатории. Поэтому не случайно большую часть высказываний в первом интервью В. Медушевский посвятил особенностям личности, научным предпочтениям и педагогическим навыкам С. С. Скребкова [2]. Именно Скребков собрал тогда столько талантливых ученых. Всмотревшись в лица друзей и соратников Медушевского, удивляешься их неординарности, яркости, «заряженности» на шутку, оптимизму. Подкупает простота и ясность их жизненной позиции, спокойная уверенность в своем деле, разносторонность творческих интересов и устремлений. Наука и творчество были идеалом, которому они служили. При этом практические интересы и тяга к познанию стали для них единым целым. Можно сказать, что жизнь в науке одновременно являлась и наукой их жизни.

А как обстоят дела сейчас? Ныне таких люди встречаем редко. Установка на немедленное обретение жизнен-

Иллюстрация 1. Фотография С. С. Скребкова

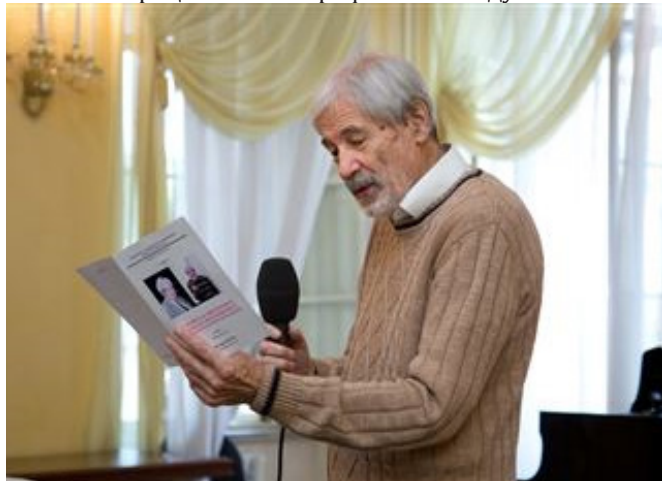


ных благ и мелочная регламентация творческого процесса сильно вредят научным изысканиям. Во многом утрачен импульс творческого подъема, свойственный «шестидесятникам». Потому опыт взаимодействия ученых и музыковедов 1960-х гг. так важен для нас, живущих в XXI веке. Тогда в спорах и шутках наших предшественников, объединенных высокой идеей постижения истины, рождались удивительные находки и открытия, заложившие основу для развития науки и искусства в последующие полвека. С просьбой рас-



сказать о круге ученых из Акустической лаборатории мы обратились к профессору МГК В. Медушевскому¹ (Илл. 2).

Иллюстрация 2. Фотография В. В. Медушевского



ВНГ: Вячеслав Вячеславович, с кем, кроме Скребкова, Вам довелось встречаться в Акустической лаборатории? Как работали, общались эти люди? Чем они занимались в свободное время?

ВВМ: Начну с Евгения Александровича Рудакова. Он был человек-фейерверк, по образованию физик. В лаборатории занялся проблемами вокала, ибо и сам пел и играл на рояле. Изучал физику голосообразования, исследовал роль высокой певческой форманты. Был много старше меня, но мы быстро сдружились. Летом вместе отдыхали в Сочи. Причиной сближения было не только его необыкновенное дружелюбие, сроднявшее лабораторию в каком-то веселье бытия, но и еще одно обстоятельство. Однажды он проходил в лаборатории мимо моей раскрытой комнаты в сопровождении ослепительно красивой девушки семнадцати лет. Наши взгляды встретились. Ей в голову пришла вдруг странная мысль: этот будет моим мужем. У меня тоже мелькнуло смутное предчувствие. Вы догадались, Слава: это была моя будущая супруга, Татьяна Михайловна, чей образ Вы запечатлели в очаровательной миниатюре

из цикла «Портреты». Рудаков знал мою Таню как племянницу своего друга, М. И. Есипова, доцента Автодорожного института.

За много лет общения чего я только не услышал от Евгения Александровича! Рассказывал он о своём старшем друге, знаменитом К. Э. Циолковском, основоположнике теоретической космонавтики. Учитель фонтанировал проектами, один кудаковатее другого: например — заселить океан плавающими городами. Но одна из его бесчисленных фантазий попала «в десятку», так что он стал родоначальником теоретической космонавтики. Излагая свои мысли, Циолковский, как в платоновской Академии, часто рассказывал по аллее с Рудаковым и еще с одним блистательным молодым человеком. То был всемирно известный ученый А. Л. Чижевский. Подобно Л. С. Термену, о котором речь впереди, ему пришлось познакомиться с нашими лагерями. По возвращении в Москву (с 1958 года) он получил возможность встречаться с друзьями. Я видел его в Акустической лаборатории у Рудакова в 1963–1964 гг. После смерти (1964) он был полностью реабилитирован. Подобно Циолковскому, Чижевский² — родоначальник огромной области знания: науки о солнечно-земных связях, гелиобиологии.

Привычка к фонтанированию идей заразительна. Под влиянием первооткрывателя гелиобиологии Чижевского меня возбудила мысль о гелиокультурологии: о возможной связи смен культурных эпох с долговременными ритмами солнечной активности. Я стал постоянным читателем реферативного журнала по астрономии. По моим наблюдениям, высокая активность Солнца стимулирует деятельность левого полушария, соответственно, культура поворачивается лицом к классическим принципам, спад же направляет её в сторону правополушарно-академических веяний. Так, эпоха барокко со знаменитым Маундеровским минимумом (когда на Солнце вообще не было пятен) сменяется светлым классицизмом при раскаленной активности Солнца, романтизм — схематизмом первого и второго авангарда, строгостью сталинского классицизма. Солнце дирижирует культурой, а кто дирижирует Солнцем? По примеру «темперированной» стены Термена, я заклеил

¹ Вячеслав Вячеславович Медушевский (1939) — советский и российский музыковед, педагог, православный философ, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, Заслуженный деятель искусств России, Член Союза композиторов СССР (РФ). Вячеслав Вячеславович окончил теоретико-композиторский факультет Московской консерватории (1963), а затем аспирантуру Московской консерватории по специальности «теория музыки» в классе профессора С. С. Скребкова (1966). Кандидатская диссертация: «Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя» (1971). Докторская диссертация: «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (1981). В. Медушевский работал в Акустической лаборатории МГК (1960-е гг.), а в 1980-х гг. возглавил Проблемную лабораторию Московской консерватории. В 1988–1990 гг. он занимал должность декана и председателя совета теоретико-композиторского факультета МГК; с 1980 г. являлся председателем Всесоюзного учебно-методического совета по высшему музыкальному образованию при Министерстве культуры СССР.

Медушевский — автор свыше двухсот работ по проблемам музыки, искусства, истории культуры, образования. Основная тема его публикаций — способы выражения духовной жизни человека в музыкальном искусстве.

² Вот бы нам сейчас такой преемственный союз родоначальников научных направлений, рождающих новых родоначальников! Во вдохновенном свехе творчестве — призвание России. Увы, душит её бюрократическое чудище: Минобрнауки. Оно страшнее Минотавра, лабиринты которого — ничто в сравнении с фантазмагориями нового монстра. Он выравнивает и смешивает всё, чтобы пианисты играли экзамены по билетам, чтобы гении искусства воспитывали тестами, чтобы из выбора да/нет вырастали откровения красоты...



дом миллиметровкой. Вместо темперированных строев на ней была вычерчена история солнечной активности с циклами различных масштабов вплоть до тысячелетних. И параллельно — факты культурной хронологии.

Е. А. Рудаков, подобно своим друзьям и вообще людям того времени, был натурой в высшей степени разносторонней. Свободно владел языками и переписывался с учеными мира. По поводу механизмов голосообразования контактировал с Р. Юссоном (Франция), автором нейроронаксической гипотезы, в соответствии с которой связки колеблются под прямым управлением сигналов мозга. Об их спорах Ю. Н. Рагс сочинил эпиграмму:

Строчит из Франции Юссон:
Давай работать в унисон.
Но не таков наш Рудаков,
Чтоб слушать всяких дураков.

Юссон, по описанию Евгения Александровича, был человеком необыкновенным. Студент третьего курса, он разыграл первокурсников-математиков, собрав их вокруг «теоремы Николая Бурбаки», не существовавшей на самом деле. Группа выросла в математическую школу, принявшую коллективный псевдоним «Никола Бурбаки» и оказавшую огромное влияние на мировую науку.

Типичная картинка из жизни Лаборатории. В воздухе — резкие звуки «курятника». Так мы называли сделанный Л. С. Терменом аппарат «Ритмикон», позволявший воспроизводить одновременно или поочередно любые сочетания ритмов из деления целой ноты на 2, 3, 4, 5 и более частей. Каждому делению соответствовала своя клавиша. Если все клавиши нажать одновременно, то и возникало впечатление взбудораженного курятника, где каждая курочка торжествующе кудахчет над только что несённым яйцом. Евгений Александрович, каким-то образом полностью отключившись от оглушающей какофонии и вдохновенно устремив взор ввысь, сочиняет роман в темпе *Vivace*, треща клавишами пишущей машинки. Современный читатель споткнется об эту фразу. Роман в служебное время? Ну, так то ж была эпоха гениальности — то есть широты души. Ныне мир коллапсирует в формализм, горит бешеным желанием обуздать человека. Но обузденный век обречен на бездарность и гибель. Приходится выбирать. Хотим ли мы быть широкими или обузденными? Эти две незримые установки фундаментальной педагогики, пронизывающей институционализированную педагогику и все стороны жизни, несовместимы. Время либо чревато взрывом открытий, либо угашает дух вплоть до катастрофы. Быть беременным наполовину не получится. Библия говорит о временах, когда надо разбрасывать или собирать камни. Широта и узость понимают это по-разному. Узость тщится собрать жизнь своими силами, оковав людей жестким формализмом правил. Но измельчавший от формализма человек не способен принимать решения, постоянно оглядывается на правила, а жизнь состоит из бесконечности проблем и требует дерзновения. Коллапс неизбежен. По-иному

понимает Библию широта. Камни жизни собираются духом. Дух дает жизни необходимый ей простор, рождает сверхзарплатный энтузиазм, пробуждает творческую энергию. В 1964 году крупной научной идеей собралась Московско-Тартуская школа семиотики. Я по молодости лет не печатался в тартуских сборниках, но был знаком с выдающимися представителями школы. Один из них, Вячеслав Всеволодович Иванов, напишет позже работу «О знаковом поведении ученого», где на основании опыта истории сформулирует условия для рождения крупных идей. Одно из них — время труда над своей проблемой не должно превышать одной пятой части всего времени (вспоминается Эдисон, выгнавший из своего изобретательского коллектива молодого человека, торчащего на работе и потому бесперспективного в отношении творческих достижений). Еще одно любопытное требование: коллектив ученых не должен собираться чаще, чем раз в неделю, иначе увязнет в жвачке трафаретных мыслей. В своем институте Вяч. Вс. Иванов установил именно такой ритм творчества и назначил мне время встречи именно в день этого собрания. Недельный ритм был и в нашей лаборатории — в семинаре «Акустические среды», о которых я расскажу позже. Но вернемся к лаборатории и к фигуре Е. А. Рудакова. Векторы обуживания и расширения души заразительны. Рудаков был расширителем души для окружающих. О. В. Лосева, вдова Е. В. Назайкинского, говорила мне, что Евгений Владимирович рассказывал о Рудакове с неизменным восхищением.

Писал Рудаков и стихи. Особенно поражали экспромты. Вот входит в лабораторию Е. В. Назайкинский — как всегда, строгий, подтянутый, сосредоточенный, серьезный. Евгений Александрович констатирует факт прихода с располагающей вольготной доброжелательностью, нараспев:

«Вот Назайкинский идёт»...

Заметив наличие ритма, добавляет:

«Руку в карман суеть».

Карман с ударением на первый слог — для ритма. Но это и определенный образ. Просторечное «суеть» усиливает его, поражая контрастом благородному облику Евгения Владимировича.

Внимание в апогее: что дальше? Неожиданная развязка вызывает дружный смех присутствующих:

«Не найдя там ничего —
Тихо на пол плюеть».

Парадоксальность — сильнейший прием. До сих пор помню номер библиотечного абонемента Рудакова по придуманному им алгоритму запоминания: «Сколько у человека голов? Одна, а не две. Следовательно, от десяти отнимаем 2, получаем 8. Продолжим ряд: 876. Это абонемент Д. Д. Юрченко (Заведующего лабораторией).



А мой — на единичку больше: 877».

А вот смешной парафраз Рудакова на известную скороговорку (в стихе фигурируют имена Ю. Н. Рагса и профессора консерватории, скрипача-методиста К. Г. Мостраса):

Ехал Мострас через мост раз.
Видит Мострас — стоит Рагс.
Сунул Мострас Рагсу руку.
Рагс за руку долго тряс.

ВНГ: Вячеслав Вячеславович, а Термена Вы знали?

ВВМ: Как же! Интереснейший сотрудник Акустической лаборатории! Из когорты родоначальников. Лев Сергеевич Термен (1896–1993, Илл. 3) — дедушка электромузыкальных инструментов, создатель терменвокса, на котором учил Ленина играть «Жаворонка» Глинки. В лаборатории он учил играть на терменвоксе мою супругу Таню и она в те годы любила говорить: «Термен учил Ленина и меня», — удивляясь этому парадоксу (Ленин на 77 старше ее, и давно умер к моменту встречи). Вот преимущества долголетия! Сколько ж поколений можно повидать на своем веку!

В лаборатории Термен построит еще и танцевальную разновидность терменвокса. Из тех же невидимых конфигураций электромагнитных полей исполнительница-танцовщица извлекала прекрасные мелодии не руками, подобно скрипачам или виолончелистам, а всем своим телом.

Иллюстрация 3. Фотография Л. С. Термена



Владевший виолончелью, Термен сам стал первым в мире исполнителем на терменвоксе. Его имя блистало

на всех афишах мира. Выступления приводили слушателей в изумление необычностью и красотой звука. И еще тем, что он играл руками в воздухе, не прикасаясь ни к чему, извлекая звуки из ничего, что казалось чудом. Левая рука была ответственна за высотную сторону звуков, вибрацию в частности. Правая — управляла громкостью и штрихами. На Западе почти сразу же возник инструмент «волны Мартено». Термен говорил мне, что Мартено просто приладил к принципиальной схеме терменвокса клавиатуру.

Лев Сергеевич — человек фантастической биографии, как бы слепленный из трех совершенно различных жизней, никак не соприкасавшихся, в каждой из которой была и своя жена. После жизни в России он оказался на Западе, имея, как мы предполагали, и цель разведки в сфере науки. Все связи с Россией, понятно, были обрублены. В Америке его женой стала негритянка, которую он пламенно любил и рассказывал о ней с теплом в глазах. По возвращении в Россию он ожидаемо оказался в местах достаточно отдаленных. В трудовой автобиографии этот период он скромно обозначил: работа на участке шоссе на дороге (географические координаты сейчас не помню). Однажды на трескучем морозе случилось ему разобрать и починить сломавшийся арифмометр. Его заметили. Так он начал свою ссыльную карьеру, оказался в «шарашке» (секретных НИИ и КБ, где работали заключенные, часто гениальные). В «репризный» российский период Л. Термен, изведав блаженный, по его словам, период тюремного заключения, попал в унылый период свободы, где приходилось постоянно кланчить деньги на приборы³. У него было много неожиданных изобретений, жена и дети. Среди изобретений — прибор для подслушивания на больших расстояниях, понравившийся Сталину и Берии, устройство для точного измерения расстояния до земли при посадке самолета и иные.

О его религиозных ориентирах не знаю. В то время, мягко выражаясь, не принято было об этом говорить. Но он с теплом относился к Христу, Который, по его словам, поставил в центр бытия любовь. Мы с ним подолгу, до одиннадцати вечера и позже, засиживались на работе. Он — поскольку был фантастическим трудоголиком, я — по причине любопытства, рассматривая, к примеру, в микроскоп и фотографируя все, что попадало под руку, испытывал первобытную радость Левенгука, открывшего микромир. А был еще электрический орган Хаммонда, на котором я проводил звуковые изыскания. После работы мы вместе ехали на троллейбусе № 4 домой. Его дом был на теперешней площади Гагарина, я выходил раньше, на улице Димитрова (Большой Якиманке).

Однажды нам пришлось вместе бежать к троллейбусу, который тогда разворачивался вокруг Библиотеки им. Ленина и в поздневечернее время ходил редко. В троллейбусе я не мог отдышаться после бега. Термен говорил совершенно ровным голосом. Я спросил: Лев

³ В «шарашке» необходимые для исследования приборы выдавали без задержек (прим. ВНГ).



Сергеевич, Вы занимаетесь физкультурой? Возмутившись таким предположением, он сказал, что физкультуру выдумали пруссаки ради войны; физкультурой заниматься нельзя, но нужно жить, не жалея тела. К этой теме он возвращался не раз. Видимо, она была важной частью его жизненной философии. Однажды он переносил из кабинета в кабинет звуковой генератор, столь тяжелый, что тело для равновесия отклонялось назад градусов на 45. Я бросился помочь. Не надо, — остановил он меня. Все, что надо сделать, надо делать самому. Но он еще и нарочито утруждал тело. Вот делает он самодельный самописец на базе обыкновенного столика. Сверху — пишущий механизм и звуковой генератор. Снизу — мотор и иные приспособления. Что-то надо было наладить в нижней части. Всякий человек лег бы на спину, чтобы видеть и удобно работать руками. Лев Сергеевич, стоя, изогнулся так, как, кажется, только йог мог бы извернуть тело. В такой позе он проработал час. Здоровье и долголетие было органичной частью его философии жизни. Читая задом наперед свою фамилию, он получал «не мрет» и верил в бесконечность жизни. Полагая, подобно Канту, что «похлебка» вредна, он никогда в столовой не брал супа. Считал, что питаться надо однообразно: организм вытянет из пищи все, что надо. В консерваторской столовой покупал всегда биточки с картофельным пюре. И стакан кофе с молоком, превратившимся в какие-то веревки или лохмотья.

Я пересказал ему книгу И. Мечникова «Этюды оптимизма», посвященную теории долголетия и полезности кефира. На следующий день Термен берет в столовой биточки с картофелем и кефир. Этого нового постоянного меню он придерживался с тех пор неукоснительно.

ВНГ: Вячеслав Вячеславович, Термен, человек столь знаменитый, как держался с людьми? Каким был по характеру?

ВВМ: Необыкновенно скромным, тихим. На его лице всегда светилась загадочная микро-улыбка, о чем бы он ни говорил, — об Америке ли, где все пути к успеху проходят только через масонские сети, или о своей генеалогии, которая простирается более, чем на полтысячелетия. Или о том, как он родился. Я тогда не поддержал тему, полагая, что столь яркое событие помнят все люди. Сейчас на тему пренатальной психологии написаны многие труды. Они важны для пренатальной педагогики, и лишние воспоминания не помешали бы (а Термен помнил даже и внутриутробные звуковые впечатления). Чему он постоянно улыбался? Мне казалось, в его улыбке жило удивление и радость постоянного экспериментаторства. Вот встает он за моей спиной и просит очень живо представить какой-либо звук. Неожиданно бьет одновременно по груди и спине. От сжатия грудной клетки вырывается именно тот звук, который я представлял. Возможно, он проверял для себя нейрохронаксическую теорию и позицию Рудакова о взаимодействии нейрохронологического и миоэластического механизмов голосообразования. Или еще пример. Говорит мне о великой пользе одновременного диалога, предлагает тут же начать такой синхронный

разговор. У него выходит хорошо, у меня не выходит ничего. Персонажи нынешних политических шоу часто галдят вместе. Это не то: там каждый, как в джазе, старается перекричать другого, не слушая никого. А надо, как у Баха, полноценно внимать всеобщей мысли, стройно развертывающейся в многоголосии.

ВНГ: Вячеслав Вячеславович, при таком благодушном взгляде на мир, бывало ли что-то тягостное для Льва Сергеевича?

ВВМ: Только одно: большие государственные праздники, майские и октябрьские, отмечавшиеся в ноябре по новому фейковому стилю.

ВНГ: Фейковому? В каком смысле?

ВВМ: Запад обожает фейки, придуманные мнимости. Для России сущее — океан света, которым и должна питаться мысль. А если «*cogito ergo sum*», — то все дозволено. Вот фейк и готов. Можно напихать в мироздание никогда не существовавшие дни. В точной науке астрономии, где ныне важны мельчайшие доли секунды, лишние дни окончательно запутали бы науку. Поэтому там расчеты ведутся только по старому, истинному стилю. К музыке, кстати, это тоже имеет отношение. Почему «Декабрь» у Чайковского такой расщепленный, легкий, имеет подзаголовок «Святки»? Потому что это старый стиль. Святки начинались 25 декабря (7 января по фейковому стилю), в день Рождества Христова. Окончен пост, люди остро ощущают ту сладость свободы в духе веры, которой пропитаны послания апостола Павла. У пианистов, играющих по новому стилю, пьеса выйдет легкомысленным вальсиком. Это фейк. Совсем не то, как ощущал это Чайковский, где легкость должна быть в духе, свете небесной радости. Для Термена главные государственные праздники были мучительны потому, что Консерватория закрывалась с такой строгостью, что даже ректор А. В. Свешников не мог в нее войти (был такой случай, и Свешников похвалил строгого дежурного). Все пишущие машинки консерватории по давнему указу сносились в партбюро, помещение печатывалось, дабы никто ненароком не размножил листовки. И куда было деться бедному трудоголику, трудившемуся в лаборатории и по воскресеньям, наслаждаясь своей работой в одиночестве? В государственные праздники он шел в кино. На все сеансы подряд. Напивавшись на весь год впечатлениями, рассказывал нам затем о немислимой деградации тогдашнего кинематографа. Для понимания юмора ситуации нужно пояснить тем, кто не жил в ту прекрасную пору: в праздничные дни в кинотеатрах шли только «правильные» — трескучие и скучные — фильмы.

ВНГ: А идеология? Как он относился к коммунизму?

ВВМ: Саму социалистическую идею Термен принимал, за шарашки был благодарен советской власти, в целом же политическое устройство мира было далеко от того главного, чем он жил. Но когда коммунисты бросились массово сдавать свои партбилеты или выкидывали их, Лев Сергеевич *вступил в партию*, — поскольку когда-то дал такое обещание Ленину.

ВНГ: Вячеслав Вячеславович, Вы еще хотели расска-



зять о Е. Назайкинском.

ВВМ: Е. В. Назайкинский и Ю. Н. Рагс — это новое поколение. Рагс ушел из лаборатории в 1963 году (на его место был принят я), но заходил в лабораторию, как к себе домой. Продолжал жить в Лаборатории Назайкинский, еще раньше и полностью перешедший на педагогическое поприще в Консерватории (Илл. 4). Оба — ученики С. С. Скребкова. Представители поколения «шестидесятников». Творили в дружеском общении с родоначальниками (Термен, Рудаков, Чижевский).

Иллюстрация 4. Фотография Е. В. Назайкинского



Не может быть, чтобы из содружества родоначальников творчества не возникло новых родоначальников! Гениальность заразительна, как и скудоумие с формализмом. Ничего удивительного в том нет. Имя этого закона — соборная природа людей. Мы все — воспитатели друг друга или растлители. Я это называю фундаментальной педагогикой. Она существует внутри и поверх институциональной педагогики в детских садах, школах, вузах. И проявляется в духе власти, в духе армии, хозяйствования, СМИ, во всех сферах жизни.

Е. В. Назайкинский и Ю. Н. Рагс стали ожидаемыми родоначальниками — открывателями новой методологии в музыковедении. Говорить о них — значило бы говорить о величии русского «шестидесятничества» вообще. Но эта тема огромна. Её уместнее будет поднять в связи с семинаром «Акустические среды». Назайкинский вошел в музыковедение с четкой программой экстернализма (стремления к междисциплинарным взаимосвязям), противопоставшей духу интернализма — стремлению наук копать обособленные колодцы познания. Последняя цель экстерналистской программы [4, с. 329], в русле которой двигалась творческая мысль Евгения Владимировича, есть восхождение к вершинам онтологического видения сущего. Бог не творил разделенностей. К цельности познания должны стремиться и мы. Изучая музыку в параллелях и взаимосвязях, мы лучше начинаем видеть и ее специфический предмет.

Как я писал в одной из статей о выдающемся музыковеде наших дней, «в 1960-е годы Назайкинский, вдохновленный атмосферой экстернализма, царившей тогда в большой науке, открыл, возглавил и практически единолично исчерпал направление обновления методологической базы музыковедения. Никто не мог конкурировать с ним в системности предпринятого

начинания, и потому практически на 99 процентов все пространство нового направления было охвачено его собственными изысканиями» [5, с. 26].

Но сейчас хотелось бы взглянуть на Евгения Владимировича с более близкого расстояния. Он старше меня на 13 лет. По странному стечению обстоятельств жили мы с ним в одном доме на Якиманке, но о том не подозревали, хотя видели друг друга ежедневно. Я обычно опаздывал в ЦМШ при консерватории, где мы начинали учиться в 10 часов. При выходе из квартиры меня обгоняла долговязая фигура, скакавшая, как жираф, по лестнице через три ступеньки. Это был Евгений Владимирович, торопившийся в Консерваторию, оживавшую в те же 10 часов утра. В Лаборатории музыкальной акустики мы сдружились, вместе там жили, вместе ходили в Библиотеку им. Ленина. Я сразу кидался в зал новых поступлений, пролистывал новые книги по всем мыслимым разделам, в подсобной библиотеке тоже смотрел все подряд. Насытив любопытство, шел в научный зал, усаживаясь за один стол со старшим другом, и читал свою заказанную литературу. Евгений Владимирович работал направленно, ритмично, систематично. Я, человек спонтанный, пытался подражать ему. Наши интересы были сходны, но никогда не пересекались: поле возможностей в новой парадигме мышления было не просто огромно — безгранично.

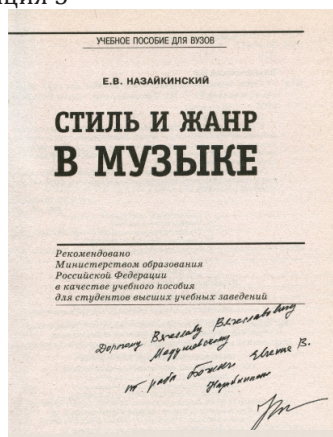
Евгений Владимирович часто предлагал правки к моим статьям, деликатно и глубоко аргументируя их. Я благодарно впитывал в себя его замечания, но постепенно все больше ощущал потребность писать не только строго, но и как бы полетно, — чтобы во фразах легко дышалось и веяло простором. Это трудно, удастся только великим мастерам слога. Я сознаю вязкость своего письма, но идеал все-таки важен, конечное устремление каким-то образом влияет на стиль. Наши разговоры касались всего. Однажды я поделился с ним курьезной фразой из дипломного реферата моей студентки-хоровички: «Что же касается до фактуры, то со всей определенностью необходимо подчеркнуть, что фактура здесь простая». Евгений Владимирович повеселился от души и, оттолкнувшись от этой фразы, написал юмореску в той же комически напыщенной и неуклюжей манере. Однажды С. С. Скребков выступил на совете Консерватории с докладом «Об использовании неиспользованных возможностей Акустической лаборатории». Евгений Владимирович откликнулся шуткой, блистательным парафразом: «О бесполезности использования с пользой не использованных возможностей». Это — название. Дальше следовал текст доклада. «В нашей работе по разработке не разработанных ранее...» К сожалению, всего изысканно-косноязычного текста память не сохранила.

Наша дружба охладела, когда я встал на путь веры. Но впереди нас ждала новая встреча. Евгений Владимирович будет тогда безмерно увлечен идеей триад. А меня в то время восхитит книга святого Николая Сербского «Стеклянные глаза Индии», написанная в яркой художественной форме. Речь в ней тоже о триадах,



пропитавших философию Индии. Но там Брами, Вишну и Шива — это три чуждых друг другу компаньона, «причем и как компаньоны-то они не в согласии. Ведь что бы ни говорил Вишну, Брама это подвергает сомнению, а Шива отрицает. И всё, что Вишну строит, Брама не одобряет, а Шива разрушает»⁴. А от перехода святителя к логике любви Святой Троицы у меня буквально перехватило дух. Я подарил книгу Евгению Владимировичу с пояснением (чтобы скрыть религиозный подтекст подарка): в ней рассматривается огромное число триад. Мне кажется, Вам будет интересно, ибо всё прямо по Вашей теме. Через некоторое время я получаю от него в подарок книгу с дарственной надписью «От раба Божия Евгения В. Назайкинского» (Илл. 5). Вот это да! Вот это мощь святого слова! Но, конечно же, сказалась общая логика жизни поколения святого «шестидесятничества». Искавшие правды, добра, нежности, глубины, честности и чести — получили по обетованию: обрящете! Евгений Владимирович уходил из жизни как настоящий христианин, благодатно. Он часто приходит ко мне во сне...

Иллюстрация 5

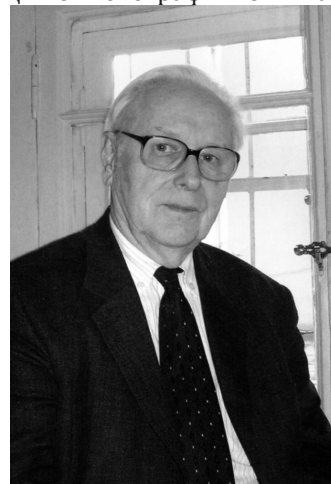


ВНГ: А что Вы можете сказать о Ю. Рагсе?

ВВМ: Юрия Николаевича (Илл. 6) я знал меньше. Мы сблизились друг с другом позже, когда он стал работать на кафедре теории музыки Московской консерватории, заражая многих, меня в том числе, энтузиастическим отношением к необходимым музыковеду новинкам техники. Он тоже — из родоначальников. Его диссертация «О художественной норме чистой интонации» — уникальное явление в мире. Язык интонационных оттенков открыл себя как море свободы (к примеру, седьмая ступень лада могла интонироваться по-разному: то высоко, то низко), что подтвердило теорию «зонного интонирования» Н. А. Гарбузова. Но в этом море безграничных возможностей микроинтонирования исследование Юрия Николаевича обнаружило строгую динамичную систему художественного мышления: подсистема внутризонных оттенков проявила себя как органичная часть всей целостной системы музыкального мышления. Художественная норма оказалась

подвижной: зависящей от положения звука в контексте гармонии, мелодических связей, синтаксиса, формы. Значит, чтобы правильно интонировать, нужно быть прекрасным музыкантом и знать цельную логику музыкального мышления!

Иллюстрация 6. Фотография Ю. Н. Рагса



Позже я подтвердил выводы Рагса во встречном эксперименте: испытуемых просили настроить на звуковом генераторе последний звук прозвучавшего отрывка из записи гениев фортепианного искусства. Вопреки установке на точность, слух испытуемых подчинялся магии исполнителя и собственного со-интонирования. Седьмую ступень, к примеру, они настраивали высоко в ситуации оборванного восходящего движения и низко — при окончании фразы. Тожественность результатов понятна: объективная картина интонирования и идеальный слух музыкантов — единая система. Исследуя одну из сторон, получаем знание и о другой.

ВНГ: Вячеслав Вячеславович, чем занимался в Лаборатории Денис Яровой?

ВВМ: Знаменитый мастер струнных инструментов Денис Владимирович Яровой, родившийся в Италии в 1921 году, некоторое время работал в Акустической лаборатории (Илл. 7). Разговоры с ним не остались в моей памяти, кроме, пожалуй, того, как воспитанная с детства привычка есть лягушек, не дала ему умереть от голодной смерти во время войны. Главный разговор у нас состоялся уже после того, как я полностью перешел на преподавательскую работу.

Звонит знакомый физик и говорит: мы с Денисом Владимировичем хотим сейчас приехать к тебе домой. Нам нужна справка от тебя, что в его изобретении, которое он хочет представить на Всесоюзной акустической конференции, не содержится государственной тайны. Приехали. Денис Владимирович излагает предание, которое из уст в уста шло по линии ученического преемства от великих кременских мастеров. После грубой настройки нижней деки мастер вырезает на ней с вну-

⁴ В интернете на книгу святителя миллионы ссылок, например: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Serbskij/stekljannye-glaza-indii/.



Иллюстрация 7. Фотография Д. В. Ярового



тренней стороны, как бы барельефом, фигуру Богородицы с Младенцем, одновременно слушая отклик деки. Когда вдруг услышит пение ангельского хора, то с несомненностью знает: скрипка уже родилась. Её еще нет, но она есть, с неповторимым и прекраснейшим голосом. Рассказ поразил меня нездешней правдой. Человечество до сих пор упрямо ищет секрет Антонио Страдивари то в лаке, то в старении древесины, то в иной какой материальной причине. Но дело не в материальном: секрет — в Духе. Микроструктура древесины уникальна, и именно из нее, неповторимой, нужно «сочинить» скрипку, подобно тому, как гениальный композитор сочиняет музыку, согласуя замысел с характером музыкальной темы. Даже не сам композитор это делает, а дух святой красоты, действующий в откровении. Денис Владимирович прокомментировал свой рассказ в сугубо материалистическом ключе: «Я подумал: ну, причем тут Богородица! Все дело в том, чтобы сделать утолщение в виде буквы Z». В том и состояла суть его предполагавшегося доклада. Я говорю: «Денис Владимирович! А, может быть, Богородица лучше буквы Z? Не опубликовать ли и само это предание?» Тут знакомый физик крутит у виска пальцем: «Ты что, ты что? Подумают, мы сумасшедшие». В те годы точно бы подумали.

Неисчислимы тайны музыки. Я говорю студентам-исполнителям: не задавайтесь вопросом, физика перед вами или метафизика: все, что вы услышите, небесную красоту, — обязательно услышат и слушатели. В этом секрет гениальности. Уверен, что Страдивари слышал ангельский хор, подтверждавший красоту звучания будущей скрипки.

Упомяну еще одного сотрудника Лаборатории, легендарного настройщика Г. К. Богоино (Илл. 8), которого Э. Гилельс всегда брал с собой в гастрольные поездки. Богоино консультировал фирму Стейнвей, а когда с ним случился инсульт, Стейнвей прислал в консерваторию телеграмму: это потеря для всего мирового искусства. Убедились музыканты-педагоги: при отсутствии метрического чувства обучение ребенка музыке невозможно. Это так. Но Богоино нашел блистательное решение нерешаемой проблемы, написав и соответствующий

практический учебник. Орган восприятия метра — вестибулярный аппарат, реагирующий на малейшее смещение тела относительно гравитации. Этот-то орган и научился включать Богино у тех, кого мама в свое время не научила метру, укачивая в такт своей нежной колыбельной песенке.

Иллюстрация 8. Фотография Г. К. Богоино



Георгий Константинович был крайне изобретательным и в исполнительстве. Я благодарен ему, что он делился со мной своими художественными и техническими открытиями. Он готовился тогда к концерту в Малом зале консерватории с виртуозной программой. «Ну как Вам этот пассаж (в девятом из "Симфонических этюдов" Шумана)? А что я делаю — можете догадаться?» Я не догадываюсь. Тогда он играет медленно и объясняет: обычно пианисты просто делают *crescendo*, получается надсадно, вязко, вяло, нудно — вот так (показывает). А у меня — послушайте — прозрачность, легкость, блеск, искрометность. А какая техника высекания искр? Вот, смотрите, в медленном темпе, как неожиданно перебиваются акценты. В быстром темпе детали неразличимы, остается одно лишь сверкание. Поистине, изобретательный в одном, изобретателен и во всем. О, как бы и мне стать таким же изобретательным!

ВНГ: Вячеслав Вячеславович! Вы рассказали о творческих работах Лаборатории. С. С. Скребков, заведовавший кафедрой теории Московской консерватории, курировал научную работу Лаборатории. А кто был ее непосредственным начальником?

ВВМ: Заведующим лабораторией был Дмитрий Дмитриевич Юрченко, сдержанно-строгий с виду, но добрейшей души человек с демократическим стилем управления. Главной его заботой была творческая жизнь коллектива. А если люди творчески инициативны, ориентированы на смысл и внутренне сорганизованы, — чего еще и желать? Разумеется, разнобоя не было, планы научных работ были включены в общий план консерватории. В конце года готовился сводный отчет на бумаге формата А-3 — «простыни», как мы их называли. Формы отчета были тогда крайне простые, не перетягивали на себя внимание, не отвлекали от смысловых задач, тем паче не подменяли их.

К хозяйственной деятельности я отношения не имел, но помню разговоры, связанные трудностями финансирования приборов. В отношении технической обеспеченности лаборатории мы находились на



задворках мировой науки, а проректор консерватории по хозяйственной работе К. Н. Нужин был скуп на просьбы лаборатории. Тем не менее, у нас выполнялись такие работы, о которых Запад и помыслить не мог. Для упомянутого выше исследования Ю. Н. Рагса был придуман прибор «Тонгрейфер», выхватывающий из записей отдельные звуки и непрерывно их прокручивающий для производства замеров. Представлял он собой кустарную приставку к большому студийному магнитофону. В нем на специальных упругих держателях крутилась закольцованная магнитная лента. Сколько ж тысяч звуков с точностью до нуля центов (сотая часть полутона) с помощью стробоскопа пришлось на ней измерить Юрию Николаевичу! Были и теоретические трудности. Как определить высоту звука с вибрацией? Для выяснения этого вопроса Ю. Н. Рагсом и Е. В. Назайкинским был проведен специальный эксперимент. Оказалось, что средний уровень высоты зависит от формы вибрато. Какой западный ученый мог бы получить столь точные выводы на такой примитивной аппаратуре? Я далек от апологии технической скудости, но свежесть, новизна, оригинальность и ценность выводов определяют все же, в первую очередь, высотой теоретических представлений о музыке. То же можно сказать и об экспериментальном исследовании музыкального темпа Е. В. Назайкинским.

Хочется вспомнить милую слабость Дмитрия Дмитриевича: он очень любил перестановки мебели и приборов. Не знаю почему, но это было очень весело. Научные работники преображались в тот момент. Пара часов очень слаженной работы — и лаборатория принимала празднично-освеженный вид. Особенно важно это было для самой большой комнаты, как бы гостиной, где было множество приборов, стоял рояль, и должны были удобно разместиться слушатели семинара «Акустические среды» — творческой встречи музыкантов и представителей всех наук. Из этих встреч выросло новое поколение ученых, преобразался облик музыкальной

науки. Об «Акустических средах», важнейшей стороне социально-педагогической деятельности Лаборатории (той самой фундаментальной педагогике, о которой речь шла выше), видимо, стоит говорить отдельно.

ВНГ: Ловлю Вас на слове, дорогой Вячеслав Вячеславович, и надеюсь на отдельную беседу, посвященную «Акустическим средам».

В настоящей публикации В. В. Медушевский — ведущий музыковед, философ и духовидец современности — вспоминал своих друзей и соратников по Акустической лаборатории МГК им. П. И. Чайковского. В его памяти оживают выдающиеся ученые и мыслители 1960-х годов: Е. А. Рудаков, Л. С. Термен, Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс, Д. В. Яровой Г. К. Богино и другие персоны, внесшие ценный вклад в развитие отечественного музыковедения. В ходе беседы Вячеслав Вячеславович не только вспоминал подзабытые имена, но и показал живую, творческую атмосферу исследования, присущую деятелям минувшей эпохи. Перед нами проходят блестящие портретные зарисовки характеров ученых, их выдающиеся достижения, заложившие фундамент развития российского музыковедения на полвека вперед. Отличительной чертой многих из них была идея «полифоничности» мышления. С. С. Скребков, Л. С. Термен, Е. А. Рудаков, сам В. В. Медушевский и другие были не только музыкантами, но и видными учеными в других сферах науки. Поэтому Акустическая лаборатория МГК им. П. И. Чайковского словно притягивала ученых из разных областей знания, собирая их под эгидой науки о музыке. При этом, как бы сам собой восстанавливался её средневековый статус как доминирующей дисциплины в составе квадравиума наук (музыка, арифметика, астрономия, геометрия). Об этой и иных проблемах деятельности Акустической лаборатории мы намереваемся побеседовать с профессором Медушевским в следующем интервью в рамках обсуждения её еженедельных семинаров — «Акустических сред».

Литература

1. Грачев В. Музыка А. Пярта и В. Мартынова: перспектива нового стиля в христианской традиции. М.: Научная библиотека, 2016. 344 с.
2. Грачев В. О роли Акустической лаборатории МГК в 1960-е гг.: люди, идеи, эксперименты. Интервью с Вячеславом Медушевским и комментарий // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 23–25.
3. Медушевский В. Духовный анализ музыки. Учебное по-

собие в двух частях. М.: Композитор, 2014. 632 с.

4. Медушевский В. О проявлении онтологического опыта в музыке // Памяти Евгения Владимировича Назайкинско-го. Интервью, статьи, воспоминания. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Кафедра ТИМ. Сб. 70. М.: Московская консерватория, 2011. С. 329–338.

5. Медушевский В. Эссе о триадичности в музыке: в память Е. В. Назайкинско-го // Musiqi dunyasi. 2008. № 3–4/37. С. 25–31.

References

1. Grachev V. Muzyka A. Pyarta i V. Martynova: perspektiva novogo stilya v hristianskoj tradicii [Music of A. Pyart and V. Martynov: the perspective of a new style in the Christian tradition]. M.: Nauchnaya biblioteka, 2016. 344 p.

2. Grachev V. O roli Akusticheskoy laboratorii MGK v 1960-e gg.: lyudi, idei, ehksperimenty. Interv'y u s Vyacheslavom Medushevskim i kommentarij [On the role of the MGC Acoustic Laboratory in the 1960s: people, ideas, experiments. Interview



with Vyacheslav Medushevsky and commentary] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history]. 2018. № 2. P. 23–25.

3. *Medushevskij V.* Duhovnyj analiz muzyki. Uchebnoe posobie v dvuh chastyah [Spiritual analysis of music. The textbook in two parts]. M.: Kompozitor, 2014. 632 p.

4. *Medushevskij V.* O proyavlenii ontologicheskogo opyta v muzyke [On the manifestation of ontological experience in music] // Pamyati Evgeniya Vladimirovicha Nazajkinskogo.

Interv'yu, stat'i, vospominaniya. Nauchnye trudy MGK im. P. I. CHajkovskogo. Kafedra TIM. Sb. 70 [In memory of Evgeny Vladimirovich Nazaikinsky. Interviews, articles, memories. Scientific works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Department of THM. Coll. 70]. M.: Moskovskaya konservatoriya, 2011. P. 329–338.

5. *Medushevskij V.* Esse o triadichnosti v muzyke: v pamyat' E. V. Nazajkinskogo [Essay on the triadism in music: in memory of E. V. Nazaikinsky] // Musiqi dunyasi. 2008. № 3–4/37. P. 25–31.

Информация об авторе

Вячеслав Николаевич Грачёв

E-mail: Gratch1948@yandex.ru

Военный институт (Военных дирижеров) Военного университета

119021, Москва, Комсомольский проспект, д. 20

Information about the author

Vyacheslav Nikolayevich Grachev

E-mail: Gratch1948@yandex.ru

Military Institute (Military Conductors) of the Military University
119021, Moscow, 20, Komsomolsky Av.



Лосева Светлана Николаевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования Иркутского государственного университета
Loseva Svetlana Nikolaevna, PhD (Psychology), Assistant Professor at the Department of musical education of the Irkutsk State University

E-mail: Loseva@bk.ru

ПРОБЛЕМЫ ДЕФИНИЦИИ СИНЕСТЕЗИИ В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ НАУКЕ

Рассмотрение проблемы основывается на анализе многообразных данных, посвященных описанию исторического аспекта становления научного познания о структуре музыкальной одаренности и понятия синестезии. В процессе исследовательской работы дается анализ различных подходов к определению термина синестезия, в которых определяются наиболее значимые тенденции формирования целостного представления о всех смысловых измерениях данного феномена. Синестезия рассматривается как понятие, отражающее форму восприятия, связи между чувствами в психике, результаты их проявлений в конкретных областях искусства. Представляется информация подробного анализа исследований дефиниции понятия синестезия. Анализируется структура периодической системы искусств и межчувственные ассоциации, разработанные Б. Галеевым.

Представлено описание синестетической методологии в контексте музыковедения новосибирского ученого Н. Коляденко. Рассматривается научная база понятий автора, изучающего психический механизм межчувственных ассоциаций; синестетичность как «системное свойство невербального художественного мышления, определяемое наличием в нем интермодальных ассоциаций», и ассоциативный синестетический механизм, который наполняет полимодальной энергетикой формирование беспредметных образов в музыке и смежных искусствах. Анализируется схема родовой модификации искусств и разработанная автором синестетическая интерпретация смыслов, осуществляющаяся на трех уровнях музыкального текста (фоническом, композиционном и интонационном). Рассмотрение последовательности предложенного материала по становлению понятия синестезии позволит далее полно проследить взаимосвязь их с синестезией искусства.

Ключевые слова: синестезия, цветной слух, межчувственные ассоциации, эстетическое восприятие.

PROBLEMS OF DEFINITION OF SYNESTHESIA IN MUSIC SCIENCE

Consideration of a problem is based on the analysis of the diverse data devoted to development of scientific knowledge about structure of musical endowments and a concept of a synesthesia. The article studies different approaches to definition of the term «synesthesia». Synesthesia is considered as a concept reflecting a form of perception, relations of feelings in psychology and results of their manifestations in certain fields of art. Detailed analysis of researches of a concept of synesthesia is provided. The structure of a periodic system of arts and intersensual associations developed by B. Galejev is analyzed.

The description of synesthetic methodology of Novosibirsk scientist N. Kolyadenko is submitted. The article considers the scientific base of the author's concepts studying the mental mechanism of intersensual associations; a synesthetcity as «the system property of nonverbal art thinking determined by existence of intermodal associations in it», and the associative synesthetic mechanism filling formation of images in music and adjacent arts with polymodal power. The scheme of patrimonial modification of arts and the author's synesthetic interpretation of meanings carried out at three levels of the musical text (phonic, compositional and intonational) is analyzed. The results of the research of the concept «synesthesia» formation are important for further study of art synesthesia.

Key words: synesthesia, color hearing, intersensual associations, esthetic perception.

Одной из важных проблем современного музыкального искусства является синестезия как явление межчувственных ассоциаций. Новый смысл синестезии открывается при изучении композиторского творчества (И. Вышнеградский, А. Тепляков и др.) [3], исполнительской интерпретации (возросшее значение внутреннего «предслышания» качества звучания) и слушательского восприятия. Синестезия как явление музыкального искусства представлена исследованиями: Б. Галеева, И. Ванечкиной, Н. Коляденко и др. Синестетический подход задействован в преподавании сольфеджио (В. Брайнин, М. Карасева), прослушивания музыки (Н. Лукьянец, Н. Царева), музыкальной графики и музыкальной литературы (И. Ванечкина, И. Трофимова).

Синестезия (из греч. — (syn-) «союз» и (-aisthesis) «ощущение») в британской орфографии пишется как

Synaesthesia; в американском варианте английского принято упрощенное написание Synesthesia¹. Феномен известен с конца XVII — начала XVIII века, описан в трудах философов и естествоиспытателей (Р. Декарт, Д. Локк, Г. Лейбниц, Д. Дидро, И. Гердер и др.). Синестезия имеет достаточно продолжительную историю изучения в сфере естественных и гуманитарных дисциплин и в современной науке рассматривается в контексте философии, лингвистики, медицины, психологии, искусствоведения и др.

Одними из древнейших упоминаний о синестезии можно считать упоминания в философии Востока и Древней Греции. В частности, в этико-религиозных учениях Индии и Китая возникает идея связи органа познания с качествами объекта познания.

Философы-сенсуалисты внесли весомый вклад в по-

¹ Слово присутствует во всех европейских языках, например во французском Synesthesie, цветной слух — Audition coloree в немецком — Synasthesie и цветной слух — Farbenhoren; в итальянском — Sinestetici; в португальском — Sinestesia и т. д.



нимание взаимодействия элементов перцептивной системы человека. Идею превращения слышимого в видимое высказывал Л. Б. Кадель в работе «Клавесин для глаз» (1730). В XVIII в. его тезис цветомузыки (семь нот соотносятся с семью цветами) стал достаточно популярным и получил общее признание. Размышляя о чувственной природе познания, Д. Юм полагал, что мир представляется человеку как ощущение. В основном, автор приходит к заключению о том, что все ощущения, которые провоцирует один и тот же объект, будут правильными, поскольку ни одно ощущение в отдельности не отражает того, что представляет собой данный объект в действительности.

Концепция Д. Юма была с энтузиазмом воспринята философом-просветителем И. Г. Гердером (1778), который считал, что посредством одного органа восприятия невозможно проникнуть в суть явления. Зрение, например «действует на плоскости», «играет и скользит по поверхности картин и красок» и, опираясь на ощущения, полученные от других органов восприятия, заимствует у них вспомогательные понятия.

Французский материалист Э. Б. де Кондильяк в «Трактате об ощущениях» (1754), прибегая к идеям Д. Юма и развивая их, задается вопросом об общем характере всех ощущений и неразрывной связи между ними.

Необходимо упомянуть о значительном вкладе немецких философов в проблему исследования ощущений, а именно об идеях И. Канта, который разделял точку зрения о том, что ощущения, которые возникают под воздействием внешней среды на органы, являются началом чувственного познания, и высказал предположение о полимодальной природе восприятия. Феномен синестезии исследовал также другой известный немецкий ученый М. Лоце в сочинении «Микрокосм».

Из вышеупомянутых примеров можно заключить, что, в целом, философии удалось осветить несколько аспектов данного явления, что и явилось основой для дальнейшего изучения синестезии другими науками, такими как медицина и психология.

Как правило, в словарях медицинских терминов и специализированных энциклопедиях используется краткое, общее определение явления, суть которого заключается в возникновении при раздражении органа чувств, наряду с адекватными, каких-либо других ощущений [4]. Необходимо отметить, что область интересов медицины сосредоточена на клинических случаях, в то время как норма, по сути, все еще является объектом исследований. Эти данные подтверждают теории, разработанные ранее такими учеными, как И. М. Сеченов (об «ассоциации ощущений»), В. М. Бехтерев (увидевший в синестезии «краевые зоны аномального характера») и др.

Общепризнанным и одним из самых популярных определений в психологии является определение, данное С. Л. Рубинштейном. Исследуя ощущения и восприятия, он охарактеризовал синестезию как слияние качеств различных сфер чувствительности, при котором качества одной модальности переносятся на другую,

разнородную. Из данного определения следует, что для понимания специфики синестезии как психологического явления важное значение приобретают не только ощущения в их психологическом понимании, но и термин «модальность», характеризующий переживаемое человеком качество.

Обычно полагается, что разные виды ощущений являются разными видами модальностей. Обычное полимодальное восприятие обозначается понятием «синергии», когда человек одновременно что-либо видит, слышит или пробует на вкус. Синестезия в узком смысле приводит к гетеромодальным ощущениям, при которых звуки получают определенную окраску, а краски определенное звучание.

В связи с этим закономерно возникают вопросы о существовании иерархии ощущений и принципах, на которых основаны взаимодействия между ними. Ответы на эти вопросы прояснили бы психофизиологическую основу разных видов синестезии, направленности межчувственных переносов [5]. Однако в психологии не существует единой классификации ощущений, как нет и общепринятой классификации синестезии относительно органов чувств и ощущений.

В современной науке классификация сенсорной сферы определяется разделением ощущений на пять модальностей: осязание, вкус, обоняние, слух и зрение. Согласно данной классификации на сегодняшний день выявлено несколько форм синестезии: слуховая, вкусовая, цветовая, каждая из которых получила свое название в соответствии с характером возникающих дополнительных ощущений.

Открытие слуховой синестезии принадлежит американским ученым Мелиссе Саэнс (Melissa Saenz) и Кристофу Коху (Christof Koch). Она заключается в том, что некоторые люди обладают способностью слышать звуки при наблюдении за движущимися предметами, для которых не характерно звуковое сопровождение. Ученые утверждают, что слуховая синестезия является отражением процесса обработки визуальной информации в мозге: при прохождении нервных импульсов, получаемых от глаз, через участки коры, ответственные за слуховые восприятия.

Наиболее распространенной формой проявления синестезии признается цветовая, при которой аудиальный стимул вызывает яркое цветовосприятие. Цветовая синестезия или явление цветного слуха получило название «синопсии».

Хуан Карлос Санс в своей работе «Язык цветов» (1985) анализирует соответствие цветов с возникающими ощущениями, принадлежащими к другим органам чувств, и утверждает, что синестезия — это способность, которой обладает каждый человек с рождения, которая, однако, утрачивается у подавляющего большинства людей еще на первом году жизни.

А. Р. Лурия предложил систематическую и структурно-генетическую классификации ощущений. Последняя делит ощущения на протопатические (примитивные) и эпикритические (сложные) и определяет их принад-



лежность к различным уровням организации, выделяет ощущения, возникшие на различных эволюционных этапах и имеющих неравную степень сложности своей структуры. Эта классификация проясняет принцип синестетических переносов, установленный С. Ульманом: от более «низких» (осознание, вкус) к более «высоким» (зрение, слух) видам ощущений. Обратные процессы «сверху вниз» почти не наблюдаются.

Отношение ощущений к различным уровням организации находят свое отражение и в классификации синестезии психологами Дж. Мартино и Л. Марксом [6]. Они различают сильную и слабую синестезию в зависимости от того, какие уровни восприятия взаимодействуют между собой. В случае взаимодействия между сенсорными уровнями проявляется сильная синестезия, например при наличии звуко-цветовых ассоциаций. При интеракции между уровнем образного и сенсорного восприятия речь идет о слабой синестезии, заключающейся, например, в ассоциировании цвета с определенной графемой (графическое изображение ноты, буквы, цифры).

Что касается иерархии ощущений, то в этом вопросе мнения психологов во многом сходятся. Зрительные ощущения признаются доминантными среди других (Б. Г. Ананьев, С. Л. Рубинштейн и др.). Несмотря на расхождения во взглядах по ряду упомянутых выше вопросов, психологи единодушны во мнении о том, что восприятие предметов внешнего мира требует взаимодействия всех органов чувств (или анализаторов) и возможно именно благодаря их синтетической работе. Объединение разномодальных ощущений способствует формированию целостных образов объектов, что влечет за собой возникновение межчувственных представлений.

Такие полимодальные представления обуславливают синестетическую соотносимость ощущений и ведут к образованию целостного восприятия объектов внешнего мира, восприятию в единстве [5]. Примечательно, что американские исследователи в конце XX века предложили свой вариант интерпретации синестезии: истинная синестезия (*true-synesthesia*) и псевдо-синестезия (*pseudo-synesthesia*).

У европейских ученых сложилось более широкое и, одновременно, функциональное понимание феномена: на основе многочисленных разнообразных экспериментов с информантами (синестетами и несинестетами) сделан важный вывод, что «синестезия не просто отражает природное соединение одной системы восприятия с другой, но может быть посредником и/или воздействовать в качестве символического/понятийного уровня репрезентации» [7, с. 237]. К этой же мысли приходит художник, исследователь синестезии, профессор Королевской Академии Искусств (Нидерланды) Хьюго Хеурман [5], выделяя «персональную» и «творческую» синестезию, в своей модели процесса порождения синестетического опыта, в котором организующую роль играет ассоциация.

Б. Галеевым [1] была разработана периодическая

система искусств. Исходной позицией системы является разделение искусств по полярным признакам: «зрительные — слуховые», «изобразительные — выразительные». В центре системы находится неделимое синкретическое искусство как начало в генезисе искусств. В процессе специализации художественной деятельности происходит разделение искусств на музыку (1), архитектуру/орнамент (2), живопись/скульптуру (3) и искусство слова (4). Отдельным достижением автора являются его публикации, касающиеся различных теорий природы синестезии и продвижения идеи понимания синестезии в искусстве как межчувственной ассоциации, которые печатались не только в советских (позднее, российских изданиях), но и в международных научных журналах (*Leonardo* и *Languages of design*), что стало одним из первых шагов на пути к единому пониманию синестезии на Западе и на постсоветском пространстве.

Масштабная синестетическая методология в контексте музыковедения разработана в докторской диссертации Н. Коляденко [2]. Н. Коляденко на философском уровне преломила идею «синестезии искусств» Б. Галеева и поставила одной из задач своего исследования обнаружение скрытых внутрихудожественных механизмов смыслопорождающих кодов в художественном творчестве, с помощью которых происходит формирование невербального чувственно-смыслового поля.

Исходя из синергетической трактовки искусства, она формулирует базовое понятие «музыкальности», которое «является категорией, лежащей в одной понятийной плоскости с выразительностью, континуальностью, беспредметностью, и адекватнее других отражает процесс абстракционизации искусства» [2, с. 224]. В свою очередь, музыкальность, функционирующую за пределами музыкального искусства, Н. Коляденко обозначает как «неакустическую музыкальность» (или «общезстетическую музыкальность») [2, с. 227].

В ракурсе поставленной задачи обнаружения скрытых смыслопорождающих механизмов в художественном творчестве автор представляет схему формирования общезстетической музыкальности, где первым звеном является собственно музыкальный текст (с оговоркой, что предпочтение отдается не текстам классических музыкальных произведений периода тональной музыки, а текстам неклассического музыкального пространства, «расфокусированным» воздействием пространственности и визуальности), вторым — синестетичность музыкально-художественного сознания, как матрица, порождающая глубинные беспредметные смыслы, программирующая резонансный творческий процесс в системе искусств и проявляющаяся посредством «общезстетической музыкальности» (третье звено). Наконец, четвертое звено — *quasi*-музыкальные тексты, которые, являясь произведениями литературы, живописи, театрально-сценического искусства, «омузыкаливаются» на художественно-языковом уровне. При этом Н. Коляденко разграничивает *quasi*-музыкальные тексты на синестезию искусств и тексты со скрытой



синестетичностью. Синестезия искусств в понимании автора концепции — проявление «предельной синестетизации» текста, и представлена «программными» синестетическими видами искусства (светомузыка) или отдельными опусами (музыкальная живопись, программная музыка). Во втором случае имеют место менее определенные межчувственные связи, требующие использования межчувственного подхода к интерпретации и, следовательно, обладания синестетическим мышлением. Таким образом, синестетический аспект общеэстетической музыкальности привносит в смежные искусства бесконечность глубинных смыслов.

Отдельного внимания заслуживает разработанный Н. Коляденко синестетический подход исследовательской интерпретации музыкального текста. Процесс синестетической интерпретации смыслов автор осуществляет на трех уровнях музыкального текста (фоническом, композиционном и интонационном), при этом отмечая, что больше оснований для синестетического анализа имеет первый — в принятой в музыковедении формулировке «фактурно-фонический» уровень, который содержит явственную чувственно-синестетическую составляющую. Первый этап синестетической интерпретации смысла фактурно-фонического уровня

состоит в создании визуального образа-представления музыкального звучания (симультанного гештальта), который представляет собой беспредметное изображение, образованное только цветом и линиями. По словам автора, «...создание синестетических визуальных гештальтов позволяет проникнуть в глубинные слои "звукового тела" и нюансировать реализуемый в них художественный смысл» [2, с. 137]. Второй этап создания синестетической модели фактурно-фонического уровня представляет собой корректировку гештальта с помощью направленного синестетического дискурса — пар признаков-антонимов, составленных из ощущений разных модальностей (плотность – разреженность, тяжесть – легкость). Дальнейшую корректировку целостный смысл музыкального текста получает в аналитических процедурах на композиционном и интонационно-драматургическом уровне.

Таким образом, в процессе становления музыкальной синестетики был накоплен ценный опыт, рассмотренный в областях знаний и исследовательских концепциях. Опираясь на обширный междисциплинарный аспект, она сформировалась как область исследований, относящаяся к музыковедческой науке.

Литература

1. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника: Проблема синестезии в искусстве. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.
2. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. 392 с.
3. Лосева С. Н. Взаимосвязь музыкальной одаренности и синестезии // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2 (20). С. 20–25.
4. Синестезии феномен // Эффективная медицина [Электронный ресурс]. URL: <http://www.glazmed.ru/lib/public03/simpt102.shtml> (дата обращения: 21.01.2014).

5. Чернышева А. Ю. Синестезия как объект междисциплинарных исследований [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sworld.com.ua/konfer26/412.pdf> (дата обращения: 24.01.2014).
6. Martino G., Marks L. E. Synesthesia: Strong and Weak // Current Directions in Psychological Science. 2001. № 10. С. 61–65.
7. Ward J., Simner J. Lexical-gustatory synaesthesia: linguistic and conceptual factors // Cognition 89. 2003. P. 237–261.

References

1. Galeev B. M. Chelovek, iskusstvo, tekhnika: Problema sinestezii v iskusstve [Man, Art, Technique: The Problem of Synesthesia in Art]. Kazan': Izd-vo Kazan. un-ta, 1987. 263 p.
2. Kolyadenko N. P. Sinestetichnost' muzykal'no-hudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka) [Synestheticity of the musical artistic consciousness (on the material of 20th century the art)]. Novosibirsk, 2005. 392 p.
3. Loseva S. N. Vzaimosvyaz' muzykal'noj odarennosti i sinestezii [The relationship of musical talent and synesthesia] // Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of musical science]. 2018. № 2 (20). P. 20–25.
4. Sinestezii fenomen [Synesthesia phenomenon] //

- Effektivnaya medicina [Effective medicine] [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.glazmed.ru/lib/public03/simpt102.shtml> (21.01.2014).
5. Chernysheva A. Yu. Sinesteziyakakob"ektmezhdisciplinarnykh issledovaniy [Synesthesia as an object of interdisciplinary research] [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.sworld.com.ua/konfer26/412.pdf> (24.01.2014).
6. Martino G., Marks L. E. Synesthesia: Strong and Weak // Current Directions in Psychological Science. 2001. № 10. P. 61–65.
7. Ward J., Simner J. Lexical-gustatory synaesthesia: linguistic and conceptual factors // Cognition 89. 2003. P. 237–261.

Информация об авторе

Светлана Николаевна Лосева
E-mail: Loseva@bk.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Иркутский государственный университет»
664000, Иркутск, ул. К. Маркса, 1

Information about the author

Svetlana Nikolaevna Loseva
E-mail: Loseva@bk.ru
Federal State budget educational institution of the higher education «Irkutsk State University»
664000, Irkutsk, K. Marx Str., 1



Петропавловский Андрей Владимирович, кандидат искусствоведения, начальник оркестра — военный дирижер Саратовского военного ордена Жукова Краснознаменного института войск национальной гвардии Российской Федерации

Petropavlovskiy Andrey Vladimirovich, PhD (Arts), Head of Orchestra — Military conductor at the Saratov Military Order of the Zhukov Red Banner Institute of National Guard of the Russian Federation

E-mail: sppkfom@mail.ru

К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ ВИДОВ МАРША

Статья посвящена не рассматривавшейся ранее проблеме классификации видов марша. В качестве терминологической основы автором вводится понятие «класс марша» и дается его определение. В работе изучается ряд известных на сегодняшний день исследований, посвященных жанру марша, в которых упоминается его видовое разнообразие, однако в целом затрагивающих иные вопросы. Посредством изучения видов марша с точки зрения их свойств, предпринимается попытка определения критериев, характеризующих эти виды. В последовательно рассматриваемых группах, объединяющих виды, автором обозначаются критерии, на основании которых выявляются темповый, функциональный и структурный классы марша. Результатом исследования является проведение классификации, а также выработка метода для определения классов марша.

Ключевые слова: марш, вид марша, класс марша.

CONCERNING QUESTION OF MARCH TYPES CLASSIFICATION

The article concerns the problem of classification of types of marches that was not studied before. Analyzing a number of contemporary scientific works devoted to the genre of march and touching upon the variety of its types, the author introduces and defines the concept «class of march». Studying specific features of marches he singles out temporal, functional and structural types of marches. The research results in classifying different types of marches and working out the method of their defining.

Key words: march, types of march, class of march.

На сегодняшний день жанр марша является неотъемлемой и одной из значимых составляющих всего жанрового разнообразия современного музыкального искусства. В процессе своего исторического развития марш проделал путь от сугубо прикладного жанра на заре своего зарождения до концертного и даже сценического сегодня, проникающего и взаимодействующего с жанрами академической музыки (соната, симфония, сюита и т.д.).

Действительно, своим происхождением марш обязан необходимости в древние времена синхронизировать движение большого количества людей. Поэтому изначально марш был теснейшим образом связан с военной средой, где единообразное, слаженное движение являлось важнейшим качеством боевого порядка, обеспечивающим победу в сражении. Кроме этого, марш с древних времен использовался при сопровождении движения различного рода похоронных процессий. Добавим также, что в марш трансформировались древние шаговые молитвы и гимны, использовавшиеся с давних пор в качестве сопровождения триумфальных шествий по случаю воспевания наиболее значимых побед в сражениях. Таким образом, марш изначально зарождался, с одной стороны, как военный жанр, с другой стороны, как ритуально-церемониальный; общей здесь была функция марша — синхронизация движения.

В настоящее время жанр марша, безусловно, не утратил своей значимости и связи с военной средой, оставаясь по-прежнему её титульным жанром. Не обходятся без звучания марша и различного рода церемонии, ме-

роприятия и ритуалы. Однако не стоит забывать о том, что рассматриваемый жанр в ходе своего исторического развития вышел далеко за пределы первоначальной военной среды бытования и наполнил собой практически все области музыкального искусства. Этот процесс дал импульс к началу формирования видового разнообразия марша. Причина подобного связана с тем, что марш, который изначально применялся только в воинском коллективе, не смог удовлетворять различного рода потребностям новой среды бытования. В этой связи стали формироваться новые виды, наделенные иными фоническими, содержательными, эстетическими и другими качествами, соответствующими критериям этой среды. Так, видовое разнообразие марша достигло сегодняшних масштабов. Таким образом, в настоящий момент восприятие марша как сугубо военного жанра, на наш взгляд, было бы неправильным и умаляющим его роль в современном искусстве.

В этой связи неслучайным является то, что марш как многогранный жанр находится под вниманием исследователей музыки. Существует ряд работ, в которых он рассматривается с самых различных ракурсов. Так, исследованию марша в историческом разрезе посвящены труды Н. К. Сурина [11], В. И. Тутунова [12] и др. Общетеоретические аспекты бытования марша в музыкальном искусстве рассматриваются в работах З. И. Городецкой и Л. Л. Магазинер [4; 5], О. А. Никольской [9] и др. Особняком среди трудов, в которых рассматривается марш, предстают работы, посвященные его анализу с точки зрения инструментовки и воплощения



его с помощью средств музыкальной выразительности. К таким исследованиям относятся труды Е. С. Аксенова [1], А. Л. Ермоленко [6] и др.

Отметим, что практически во всех перечисленных и других работах при рассмотрении марша говорится о подразделении его на виды. При этом, несмотря на то что на сегодняшний день отсутствует концентрация всего видового разнообразия марша в каком-либо одном исследовании, очевидным является тот факт, что определенные виды объединяют некоторые общие качества, критерии. Из этого в свою очередь следует, что между маршем в целом и его видами может существовать еще одна категория, которую мы назовем класс марша.

Однако в настоящий момент не существует известных нам специализированных исследований, посвященных рассмотрению видов марша, в которых были бы сформированы единые взгляды и принципы проведения их классификации. Помимо этого, не нашло своего теоретического обоснования в исследованиях понятие «класс марша». Это влечет за собой следующие проблемы: поверхностный анализ видов марша, не позволяющий раскрыть глубинных основ, связанных с их разнообразием; охват при анализе лишь небольшой части существующих видов; наделение одного и того же вида марша различными, подчас не совместимыми друг с другом свойствами и т.д. Все указанное, на наш взгляд, негативно влияет на дальнейшее развитие теории марша.

В этой связи, целью данной статьи является проведение классификации известных нам видов марша. Для достижения цели исследования будут решены следующие задачи. Во-первых, нами будет введено понятие «класс марша» и дано его определение. Во-вторых, будет проанализирован ряд известных видов марша с целью выявления критериев, характеризующих каждый из них. И, наконец, в-третьих, на основании выявленных в ходе анализа критериев мы обозначим классы марша.

Прежде чем перейти к анализу видов марша, остановимся на термине «класс марша», без однозначного понимания которого невозможно будет достичь цели исследования. Как известно, под классом (от лат. *classis* — группа) в самом общем смысле обычно понимается группа или совокупность предметов или явлений, обладающих общими признаками, либо удовлетворяющих каким-либо условиям. Исходя из приведенного определения, в данной статье под классом марша мы будем понимать совокупность видов, характеризующихся каким-либо общим критерием. Тем самым, мы считаем, что каждому классу марша соответствует свой уникальный критерий, характеризующий все входящие в него виды.

Перейдем к рассмотрению видов маршей первой группы. Н. К. Сурин, рассуждая в своей работе о русской военной музыке XVIII–XIX веков, упоминает, что «в собрании маршей резко различаются два вида: скорые и тихие» [11, с. 62]. Автор указывает на отличительные черты упомянутых видов марша, а именно на то, что «большинство тихих маршей носит бодро-приподнятый

или торжественный, иногда победно-триумфальный характер», и что «скорые марши отличаются живым песенно-танцевальным характером. В них нет никакой "воинственности"» [11, с. 62].

Другой отечественный музыковед В. И. Тутунов, рассматривая отечественный военный марш XIX столетия, так же как и Н. К. Сурин упоминает скорый и тихий марш. Однако Тутунов дает нам более широкое представление о скором и тихом марше тем, что приводит для каждого из них фиксированное обозначение темпа, выраженного в числовом эквиваленте. Он пишет, что «в первой половине XIX века существовало два типа маршей — скорые (походные), с темпом движения 120 шагов в минуту и тихие (церемониальные), с темпом 75 шагов» [12, с. 11].

Предпосылки возникновения скорого и тихого марша рассматривают в своей статье Б. Т. Кожевников и Х. М. Хакханян [8]. Авторы, как Н. К. Сурин и В. И. Тутунов, исследуя русскую военную музыку первой половины XIX века, утверждают, что «в рассматриваемый период в русской армии существовало два вида движения: 1) тихий шаг, при темпе движения 75 шагов в минуту и величине в один аршин и 2) скорый шаг, при темпе шага 120 шагов в минуту и той же величине шага, что и в первом виде движения. Отсюда возникло и два вида маршей: тихие и скорые» [8, с. 97]. Тем самым, исходя из приведенной цитаты, становится очевидным, что необходимость обеспечения движения двумя видами шага повлекла, по мнению авторов, к возникновению соответствующих им по темпу видов марша — тихого и скорого.

Похожая картина взаимосвязи вида марша с определенным темпом движения отражена в исследовании М. Д. Чертока [13]. Автор справедливо утверждает, что «все кавалерийские марши называются аллюрами и в зависимости от темпа разделяются на шаг, рысь, галоп и карьер» [13, с. 23], и приводит числовое выражение темпа перечисленных видов. Так, по его мнению, рысь исполняется в темпе 140–150 ударов в минуту, галоп и карьер — 180–200 ударов и выше. Тем самым мы считаем, что кроме вышеупомянутых тихого и скорого марша следует выделить вид марша, включающий в себя подвиды рысь, галоп и карьер и предназначенный для синхронизации движения в темпах свыше 120 ударов в минуту. Подобный вид марша мы будем называть беглым.

Из вышесказанного следует, что общим критерием, характеризующим перечисленные виды марша первой группы, является темп исполнения. Виды марша, характеризующиеся указанным критерием, мы объединяем в один класс, который назовем темповым классом. Темповый класс включает в себя тихий марш, скорый марш и беглый марш с его подвидами — рысью, галопом и карьером. Исходя из проанализированных нами источников, считаем, что для тихого марша наиболее характерен темп исполнения от 70 до 90 ударов в минуту, для скорого марша — от 90 до 120 ударов в минуту, и для беглого — от 120 и выше (рысь 140–150 ударов



в минуту, галоп и карьер 180–200 ударов в минуту).

Перейдем к видам марша второй группы. Достаточно много информации об этих видах представлено, например, в музыкальной энциклопедии. Здесь читаем о таких видах марша, как строевой, предназначенный для исполнения на парадах и в других случаях торжественного прохождения войск, походный, исполняемый на строевых прогулках и праздничных шествиях, встречный, предназначенный для встречи и сопровождения Боевого Знамени, прямых начальников при проведении большинства воинских ритуалов, и похоронный, для обеспечения похорон и возложения венков. Практически аналогичное видовое разнообразие приведено в исследовании под общей редакцией Б. Г. Гнилова, где указывается, что «в современном репертуаре военных оркестров сложились четыре разновидности военных маршей: встречный, строевой, походный и траурный» [3, с. 140]. За исключением траурного, под которым в данном контексте, скорее всего, подразумевается похоронный марш, остальные виды, представленные в данной работе, совпадают с видами из энциклопедического издания.

Приведенная нами последовательность видов марша несколько более полно и детально рассмотрена в труде З. И. Городецкой и Л. Л. Магазинер [5]. Здесь авторы различают строевой марш, дополняя его разновидностями: походным, исполняемым «в походе, когда войска и оркестр находятся в движении», и парадным, предназначенным «для исполнения на параде» во время «торжественного прохождения войск» [5, с. 55]. Упоминаются также встречный марш, «исполняемый при встрече лиц начальствующего состава, при выносе и отнесе знамени», и похоронный, «исполняемый во время траурных процессов» [5, с. 55].

Кроме вышеназванных видов, авторы также выделяют еще один вид — концертный. Его они позиционируют как «особый тип марша», «предназначенный в первую очередь для эстрадных выступлений оркестра, но нередко исполняемый и в строю» [5, с. 55]. Помимо З. И. Городецкой и Л. Л. Магазинер, о концертном марше пишет Н. П. Иванов-Радкевич, который считает, что «к этой категории относится всякий марш, свободно пользующийся выразительными средствами музыки и предназначенный для слушания, а не для ходьбы» [7, с. 302]. Отметим, что предназначение концертного марша по Иванову-Радкевичу вытекает из особенностей строения его ткани и композиционной структуры, которые подразумевают отсутствие качеств, способствующих использованию концертного марша для синхронизации движения при прохождении войск. По нашему мнению позиции авторов приведенных высказываний дополняют друг друга. Из приведенных цитат следует, что ключевым качеством концертного марша является его непригодность к синхронизации движения, независимо от того, где он исполняется — на концертной площадке или на улице.

Последним видом марша, который мы рассмотрим в рамках данной группы, является кавалерийский. Из

всего объема известных нам работ, этот вид достаточно подробно рассмотрен лишь в исследовании отечественного музыковеда и дирижера М. Д. Чертока, который посвящает ему весьма обширный раздел. Черток подразделяет кавалерийский марш в зависимости от того вида кавалерии, для синхронизации движения которой он предназначен. Среди них «марш для легкой кавалерии (гусары, уланы, казаки)» и «марш тяжелой кавалерии (рейтары, драгуны, кирасиры)» [13, с. 24]. Эти виды кавалерийского марша имели принципиальнейшее отличие друг от друга, заключавшееся в том, что марш для легкой кавалерии мог исполняться в любом темпе, «главное в нем, чтобы мелодия была плавной и отсутствовали резкие колебания звука, пугающие лошадей» [13, с. 23]. Особенностью же марша для тяжелой кавалерии была синхронизация шага лошадей, обеспечения их движения «в ногу», а также одинакового размера шага лошади.

Рассуждая на тему происхождения кавалерийского марша, того, какой жанр лег в его основу, Черток приводит цитату еще одного отечественного исследователя и дирижера П. И. Апостолова. Он писал, что в роли кавалерийского марша «используются танцевальные пьесы или специальные произведения танцевально-маршевого характера с легким "танцующим" ритмом». Однако, говоря о танцевальных пьесах и пьесах танцевально-маршевого характера, которые могли применяться и применялись для обеспечения движения кавалерии, нельзя не учитывать их чисто прикладной характер, а также то, что, несмотря на подобную жанровую принадлежность, данная «музыка остается маршем», и «марш остается маршем, только называется галопом», о чем совершенно справедливо свидетельствует в своей работе Черток [13, с. 23]. Тем самым проявляется уникальность кавалерийского марша, заключающаяся в том, что он может не быть изначально по своему жанровому происхождению маршем, но в ходе применения по предназначению приобретает черты марша и становится им.

Как видно из анализа видов второй группы, общим критерием, характеризующим их, является критерий предназначения. Под ним мы понимаем область применения того или иного вида марша, ту ситуацию (мероприятие), для звучания в которой он создавался. На основании критерия предназначения нами будет выделен функциональный класс. К нему мы отнесем строевой марш (подвиды — парадный, церемониальный), встречный марш, походный марш, похоронный марш, концертный марш и кавалерийский марш (подвиды — марши для легкой и для тяжелой кавалерии).

Перейдем к рассмотрению видов марша третьей группы, одним из представителей которой является колонный марш. В музыкальной энциклопедии о данном виде читаем, что он отличается размером 6/8 с единой во всех голосах ритмической фигурой. Кроме этого, для колонного марша характерна особая стремительность, виртуозность, легкость и т.д. Его исполнение, особенно в том случае, когда он звучит в строю, требует от музыкантов особого мастерства и навыков ансамблевого исполнительства.



Помимо колонного, в исследованиях М. Д. Чертока и П. И. Апостолова рассматривается еще один вид марша — фанфарный. Отличительной чертой этого вида являются «сигнально-фанфарные темы и реплики», которые, как правило, поручаются инструментам характерной медной группы совместно с корнетами и проводятся в октавном удвоении. Кроме этого, зачастую подобные марши имеют достаточно протяженное фанфарное вступление-пролог.

Еще об одном виде марша, отнесенном нами к рассматриваемой группе, — песенном — упоминается в статье П. И. Апостолова. Рассуждая об отечественной военной музыке послевоенного периода, он отмечает, что «прогрессивным фактором в области совершенствования военно-маршевого жанра являются опыты по созданию советского песенного марша, основанного на ритмо-интонационном материале бытующих массовых песен и народных, танцевальных мелодий» [2, с. 32]. Для подобного рода марша характерно вплетение песенного материала практически во все фактурные линии: мелодию, контрапункт, подголоски, заполнения, а также использование всего регистрового диапазона произведения. Добавим, что зарождение данного вида произошло в России в конце XVIII — начале XIX века, о чем свидетельствуют исследования З. И. Городецкой и Л. Л. Магазиной [4], а также Н. К. Сурина [11]. В первой работе упоминаются концертные марши П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, А. С. Арениса, в которых использовался материал народной песни. Во втором исследовании рассматриваются марши, созданные для бытования в военной среде и обеспечения воинских ритуалов и основанные на материале народных, авторских песен, а также оперных арий. Синтаксическая и семантическая трансформация используемого в марше песенного материала и её роль в воздействии на слушателя раскрыты в статье А. В. Петропавловского и С. П. Полозова [10].

В дополнение к перечисленным выше видам марша мы можем добавить марш-песню, о которой упоминает в своей работе М. Д. Черток. Данный вид не стоит путать с песенным маршем, хотя оба этих вида содержат песенный материал. Главным их отличием является различная степень проникновения песенного материала в их структуру. Так, по форме марш-песня повторяет песню-первоисточник, тем самым меняя маршевую сложную трехчастность с трио на простую двухчастную форму. Маршевая же генетика здесь проявляется в ритмо-мелодике, фактуре и драматургическом развитии. Это ярко выражается в наличии пунктирного ритма, стремительных, вихреобразных взлетах мелодии, контрапунктической линии, ритмической фигурации и/или аккордового склада в сопровождении, проведении одной из тем в нижнем регистре, а другой — в верхнем и среднем (так называемое «соло басов») и т. д. Иными словами марш-песня представляет собой массовую или какую-либо другую песню, обработанную по жанровым канонам марша.

Еще одним видом рассматриваемой группы является

марш-попурри. Данный вид известен нам, прежде всего, по «Украинскому маршу № 3» С. А. Чернецкого, представляющему собой попурри на украинские народные песни, и его же маршу «ГТО», написанному в виде попурри на революционные песни и песни гражданской войны. Рассматриваемый вид марша, как очевидно из его названия, представляет собой последовательность сменяющих друг друга произведений. При этом отличительной особенностью подобного марша является обработка используемых произведений таким образом, что они приобретают его жанровые черты. В приведенных примерах используемый песенный материал обработан как в марше-песне, однако отождествлять эти два вида, либо делать один из них подвидом другого, на наш взгляд не стоит, так как основу марша-попурри могут составлять не только песни, но и, например, танцевальная музыка, фрагменты произведений сонатно-симфонического цикла и т. д.

Рассмотренные виды марша, отнесенные к третьей группе, как следует из проведенного анализа, характеризуются критерием строения (структуры). Под этим критерием понимаются особенности организации и строения фактуры, фактурных элементов, формы и инструментровки данных видов. Рассмотренные нами колонный марш, фанфарный марш, песенный марш, марш-песня и марш-попурри мы объединим в структурный класс марша.

Итак, в ходе проведенного анализа видовой разнобразия марша, отраженного в исследованиях различных авторов, были выявлены общие для каждой из рассмотренных групп критерии, характеризующие эти виды. На основании темпа исполнения, предназначения и строения (структуры) марша нами обозначены соответствующие каждому из этих критериев классы. Таким образом, получены темповый, функциональный и структурный классы, что позволило провести классификацию существующих видов марша. Отметим, что для достижения цели исследования мы применили метод «характеризующего критерия», в результате использования которого стало известно, что каждый вид марша характеризуется только одним критерием, а значит, может относиться только к одному классу. Полученный факт помогает исключить ситуацию, когда в ходе проведения жанрового анализа вид марша одного класса может быть наделен свойствами другого класса, а значит и отнесен к другому классу.

В заключение отметим, что проведенная в рамках данной статьи классификация видов марша не является полностью завершённой, а количество выявленных классов не является окончательным. Хотя проблема классификации марша и остается на сегодняшний день открытой, на страницах настоящего исследования была предпринята важная, на наш взгляд, попытка поиска путей к ее решению. Совершенствование взглядов на проблему классификации марша, безусловно, требует дальнейшей научной разработки, и может явиться предметом для будущих исследований.



Литература

1. Аксенов Е. С. Новое в инструментовке советского военного марша // Труды факультета. М.: ВДФ, 1970. Вып. 10. 132 с.
2. Апостолов П. И. О военно-маршевой музыке // Советская музыка. 1948. № 3. С. 30–35.
3. Военно-оркестровая служба / Отв. ред. Б. Г. Гнилов. М.: ВИ (ВД) ВУ. 2006. 223 с.
4. Городецкая З. И., Магазинер Л. Л. Народная песня в маршах // В помощь военному дирижеру. М.: ИВД, 1956. Вып. 3. С. 31–53.
5. Городецкая З. И., Магазинер Л. Л. Типичные черты жанра, композиции и музыкального языка маршей // В помощь военному дирижеру. М.: ИВД, 1955. Вып. 2. С. 50–109.
6. Ермоленко А. Л. Эволюция инструментовки в отечественной духовой музыке до 70-х годов XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 183 с.
7. Иванов-Радкевич Н. П. Новые советские марши // Музыка. 1937. № 4. 16 марта. С. 5.
8. Кожевников Б. Т., Хаханян Х. М. Материалы по истории

русской военной музыки в первой половине 19-го века // Труды факультета. М.: ВДФ, 1961. Вып. 5. С. 82–138.

9. Никольская О. А. Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX – первой половины XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 184 с.

10. Петропавловский А. В., Полозов С. П. Особенности воплощения и восприятия заимствованного материала в марше для военного духового оркестра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 8 (46). Ч. 2. С. 132–136.

11. Суринов Н. К. Русская военно-церемониальная музыка (1750–1917 гг.) // В помощь военному дирижеру. М.: ВДФ, 1983. Вып. 21. С. 53–71.

12. Тутунов В. И. 250 лет военно-оркестровой службы в России // Труды факультета. М.: ВДФ, 1961. Вып. 5. С. 4–29.

13. Черток М. Д. Русский военный марш: к 100-летию марша «Прощание славянки». М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 280 с.

References

1. Akse nov E. S. Novoe v instrumentovke sovetskogo voennogo marsha [New in the instrumentation of the Soviet military march] // Trudy fakulteta [Proceedings of the faculty]. M.: VDF, 1970. V. 10. 132 p.
2. Apostolov P. I. O voenno-marshevoi muzyke [About military marching music] // Sovetskaja muzyka [Soviet music]. 1948. № 3. P. 30–35.
3. Voенno-orkestrrovaja sluzhba [Military Orchestra Service] / Edited by B. G. Gnilov. M.: VI (VD) VU. 2006. 223 p.
4. Gorodeckaja Z. I., Magazinер L. L. Narodnaja pesnja v marshah [Folk song in marches] // V pomoshch voennomu dirizheru [To help the military conductor]. M.: IVD, 1956. V. 3. P. 31–35.
5. Gorodeckaja Z. I., Magazinер L. L. Tipichnye cherty zhanra, kompozitsii i muzykal'nogo jazyka marshei [The typical features of genre, composition and musical language of marches] // V pomoshch voennomu dirizheru [To help the military conductor]. M.: IVD, 1956. V. 2. P. 50–109.
6. Ermolenko A. L. Evoiucija instrumentovki v otechestvennoi dukhovoi muzyke do 70-h godov XIX veka [The evolution of instrumentation in Russian wind music until the 1870s]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 2000. 183 p.
7. Ivanov-Radkevich N. P. Novye voennye marshi [New military marches] // Muzyka [Music]. 1937. № 4. 16th of March. P. 5.
8. Kozhevnikov B. T., Khakhanjn Kh. M. Materialy po istorii russkoi voennoi muzyki v pervoi polovine 19-go veka [Materials on the history of Russian military music in the first half of the

19th century] // Trudy fakulteta [Proceedings of the faculty]. M.: VDF, 1961. V. 5. P. 82–138.

9. Nikolskaja O. A. Zhanr marsha i ego voploshenie v simfonicheskoj muzyke kontsa XIX – pervoi poloviny XX vekov [Genre of march and its representation in symphonic music of the late XIX – first half of XX centuries]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 2010. 184 p.

10. Petropavlovskij A. V., Polozov S. P. Osobennosti voploshheniya i vospriyatija zaimstvovannogo materiala v marshe dlya voennogo dukhovogo orkestra [Peculiarities of realization and perception of borrowed material in military brass band march] // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice]. 2014. № 8 (46). Ch. 2. P. 132–136.

11. Surin N. K. Russkaja voenno-ceremonialnaja muzyka (1750–1917 g.) [Russian military-ceremonial music (1750–1917)] // V pomoshch voennomu dirizheru. [To help the military conductor]. M.: VDF, 1983. V. 21. P. 53–71.

12. Tutunov V. I. 250 let voenno-orkestrrovai sluzhby v Rossii [250 years of military-orchestral service in Russia] // Trudy fakulteta [Proceedings of the faculty]. M.: VDF, 1961. V. 5. P. 4–29.

13. Chertok M. D. Russkiy voennyi marsh: k 100-letiu marsha «Proshanie slavyanki» [Russian military march: to the 100th anniversary of the march «Farewell of the Slavianska»]. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsija», 2012. 280 p.

Информация об авторе

Андрей Владимирович Петропавловский

E-mail: sspkfom@mail.ru

Федеральное государственное казённое военное образовательное учреждение высшего образования «Саратовский военный ордена Жукова Краснознамённый институт войск национальной гвардии Российской Федерации». 410023, Саратов, улица Московская, дом 158

Information about the author

Andrey Vladimirovich Petropavlovskiy

E-mail: sspkfom@mail.ru

Federal State Military Educational Institution of Higher Education «Saratov Military Order of Zhukov Red Banner Institute of National Guard of the Russian Federation» 410023, Saratov, Moskovskaja Str., 158



Виниченко Андрей Анатольевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Vinichenko Andrey Anatolievich, PhD (Arts), Professor at Special Piano Department of Saratov State Sobinov conservatory

E-mail: yuzer1965@mail.ru

АЛЕКСАНДР ГРАДСКИЙ. «САТИРЫ». ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ НА СТИХИ САШИ ЧЁРНОГО. СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

В статье анализируется одно из центральных произведений Александра Градского — вокальный цикл «Сатиры» на слова Саши Чёрного. В тексте отмечается практическое отсутствие научно-исследовательского материала, посвящённого творчеству музыканта. Цикл анализируется с позиций образности, интонационности, специфики тембрового строя, стилистического диалога между различными профессиональными традициями. В исследовании говорится, что тембр и специфика стилистических взаимодействий формируют уникальный звуковой образ «Сатир». Также замечаются особенности исполнительской манеры А. Градского, вносящей неповторимый оттенок в музыку сюиты. Терпкость тембральных соединений и интенсивное деформирование звука, эмоциональный фактор саунда формируют в сознании метафору — «звуковое выжигание по дереву». В цикле присутствуют два образных полюса — собственно сатирическое и лирико-исповедальное, — располагающихся ближе к концу альбома. В отдельную строку выносятся несколько мини-циклов, объединённых какой-либо одной художественной идеей.

Ключевые слова: Александр Градский, «Сатиры», сюита, тембр, камерно-вокальный цикл, хоральность, романс.

ALEXANDER GRADSKY. «SATIRES». VOCAL CYCLE TO LYRICS BY SASHA CHERNY. STYLISTIC DIALOGUE AND MUSICAL DRAMATURGY

This article analyzes Alexander Gradsky's vocal cycle «Satire» to the lyrics of Sasha Cherny. Though it is one of the central works of the composer it has not been well studied yet. The cycle is analyzed from the point of view of its complex musical language — imagery, intonation, specifics of the timbre system, stylistic dialogue. The original timbre and specific stylistic interactions form a unique sound image of «Satires». The peculiarities of Gradsky's performing style make one more important feature of this composition. There are two opposite poles in the cycle — satirical and lyrical-confessional. Several mini-cycles united by any one idea are also found in this work.

Key words: Alexander Gradsky, «Satire», suite, timbre, chamber-vocal cycle, romance.

Александр Борисович Градский в мире современной музыки известен больше как великолепный певец, огромного диапазона голосу которого подвластны многие стили — от рок-баллады и ритм-н-блюза до Юродивого в «Борисе» и Звездочёта в «Золотом петушке». Другая сторона его дара, так же значительная — композиторская, менее известна широкой публике. Большинство произведений А. Градского сосредоточено в жанрах оперы — это «Стадион» и «Мастер и Маргарита», и вокально-симфонического цикла.

Последние можно разделить на сюиты, объединённые стихами одного поэта — П. Элюара, В. Набокова, В. Маяковского, Б. Пастернака, Саши Чёрного, обращением к народному искусству («Русские песни») и альбомные циклы, написанные на собственные стихи («Экспедиция»), или не объединённые творчеством какого-то автора («Размышления шута», куда включены песни на слова Р. Бёрнса и на тексты самого А. Градского).

Александр Градский — мастер психологического речитатива, часто неожиданных развёрнутых кульминаций, его музыка полна уникальными, если так можно выразиться, авторскими тембрами, рождёнными звуковой инженерией рок-культуры. Приведём высказывание А. Тугушевой: «Именно техническое развитие создает благодатную почву для развития рока — аппаратура постоянно изменяется и усложняется, музыкальные

инструменты так же подвергаются изменениям и усовершенствованиям, звучание изменилось в корне за счет совокупности вышеуказанных причин, а также появления новых способов искажения звука» [5, с. 19]. Образно-эмоциональный, психологический строй его творений безошибочно определяются, концепция авторского высказывания неизменно ясна, несмотря на частое отчуждение через жанр, мнимую несовместимость стилей и жанров. Психологические характеры героев его произведений всегда однозначно логично и метко обрисованы, для их изображения характерна правдивая беспощадность, это касается и автобиографических «Размышлений шута» и «Экспедиции». Собственно, автобиографичность — неотъемлемое свойство произведений Градского. Даже если он говорит о гибели девочки Танюши в «Русских песнях» или озвучивает вокальный цикл Поля Элюара «К любимой», даже если это отчаянье, злость и неприятие чего-то в «Сатирах» — это прежде всего выражение собственных переживаний автора и фиксация соответствующих эмоций.

Несмотря на частую развёрнутость оркестровок, тембровый абрис его музыки воспринимается как некая терпкая «прожигающая» звуком графика, музыкальная чеканка или звуковое «выжигание по дереву», настолько активны в своей действенности тембровые диалоги его произведений, безапелляционно убедительны ритмиче-



ские знаки образных прорисовок, точны и полноценны интонационные характеристики.

В этой статье рассматриваются особенности драматургии цикла в аспектах «Сатир» с точки зрения интонационности, тембровой специфики, взаимодействия стиливых традиций. Именно посредством этих трёх факторов каждый раз создаётся новая психологическая характеристика.

Методологическим инструментом исследования становится анализ звучащей партитуры — слуховой анализ, выявляющий «закономерности организации звучащей формы» [4, с. 210].

«Сама жизнь» на слова Поля Элюара, «Флейта и рояль» — Владимира Маяковского и Бориса Пастернака, «Звезда полей» — Николая Рубцова и многие другие вокальные циклы композитора полны подчас уникальными портретами эмоциональных состояний и чувствований, художественными фиксациями внутренних событий человека. Манеру звуковой прорисовки Градским какого-либо объекта хочется назвать «тембро-интонационным».

Одним из лучших произведений А. Градского нам видятся «Сатиры» на слова Саши Чёрного. По своей сути это авторский концептуальный альбом. В аннотации к пластинке А. Градский пишет: «В литературной основе этой сюиты — стихи Саши Чёрного, взятые из циклов разных лет.

Сатира Саши Чёрного, одного из самых читаемых поэтов начала XX века, была направлена против таких людских пороков, как трусость, подлость, глупость, безнравственность, мещанство, которые, к глубокому сожалению, бытуют и в наше время.

Отсюда и мысль о написании музыкального произведения, язык которого был бы ассоциативно созвучен тому времени.

Это канкан и ранний джаз, романс и "душещипательная" лирика в популярном тогда во всех сферах культурной жизни стиле "модерн", образность вокала камерной и оперной музыки...

Через призму времени сделал я попытку взглянуть на стихи этого прекрасного поэта и нашел их вполне современными.

Финал сюиты — голоса Карузо и Шаляпина, Бесси Смит и Луи Армстронга, Вертинского, Рэя Чарльза и других — как бы мост от вечных ценностей искусства к сегодняшнему дню» [4].

На самом деле стиливая палитра цикла намного шире, а многие стилистические модели той эпохи, особенности драматургии цикла в таких аспектах, как: романсовость Вертинского — «Ошибка», «Гармония» и более позднего времени («небрежная» лирика Маккартни,) сиртаки «грека Зорбы» («Ночная песнь пьяницы»), рок-н-ролл («Окраина Петербурга»), рококо («Колыбельная»), хоральность хиппистского гимна («На музыкальной репетиции»), «городские» куплеты («Ламентации») — во многом переосмыслены и пропущены сквозь собственное творческое горнило. Все номера сюиты — исповедально-лирические, часто отчаянно-пессимистичные

монологи, «обличающие» самого себя, окружающий быт и социальную среду, жизненный уклад и законы мироздания. По сравнению со стихами Саши Чёрного здесь усилен лирико-психологический аспект повествования, сатира и злое вопрошание становятся чертами психологически-описательного нарратива, в определённой мере проявляющегося как импрессионистически зримые впечатления от окружающей действительности. Поразительно, насколько меняется не только атмосфера и строй мысли, но и голос Градского в «несатирических» «Под сурдинку», «Остров. Утром», «Молитва», второй «Театр», обозначая иной полюс авторского дискурса — глубоко личной рефлексии. Симптоматично, что этот пласт расположен ближе к концу цикла, создавая таким образом отдельную от сатиры итоговость развития концепции.

Цикл полон выразительнейших моментов. Многие из них связаны с взаимодействием рока и академической музыки. Есть в сюите находки, которые навсегда притягивают слушателя к внутреннему диалогу с этой музыкой — одним из лучших произведений русской советской рок-культуры.

«Театр. Часть 1». Отметим мастерски задуманный тембр (рояль + одна из программ синтезатора *Moog*), каким-то образом звучащий в отдалении, от основного речитатива, и таким образом выполняющий роль некоего стороннего наблюдателя, поддерживающего мрачной звуковой окраской отстранённо-безысходные фразы певца. Это — типичный для рок-музыки знак речитатива на одном, часто разложенном Т7 с низкой септимой, этимологически, как нам думается, берущим начало в творчестве К. Дебюсси.

Чрезвычайно выразительным оказывается появляющаяся на словах «а настоящего нет» гармония III низкой ступени и следующая за ней гармоническая цепочка в нисходящем движении, образующие с поэтическим текстом комплекс единства выражения. Похожее эмоциональное действие оказывает сама конструкция вокально-инструментального соответствия — соединение кратких, афористичных и безапелляционных голосовых фраз, будто отделённых друг от друга, окрашенных «мерцающим цветом ртути». Всё первое мелодическое построение (до слов: «И вот, чтобы вспомнить, что мы еще живы») проходит в почти неуловимых оттенках доминанты и субдоминанты, их «тенях».

Следующее построение чрезвычайно кратко, до интимности. Оно как будто контрастное (чистый, без септ аккордовых звуков мажор), на самом деле не меняет эмоциональный фон высказывания: обнадёживающая на первый взгляд мысль становится логичным подтверждением первоначального отчаяния. В этом разделе «исподволь» возвращается зловеще-отстранённый минор первого построения.

Применённый композитором для объединения трёх периодов принцип контраста мы назовём «постепенным» или «линейным»: незначительные образные перемены во втором дополняют кардинальную смену эмоциональной палитры в третьем, при этом все три



предложения «работают» в одной эмоциональной сфере воедино.

Третий раздел построен на звучании того же тембра, но вокальная партия оживляется, она приобретает отчётливо мелодические черты, общий эмоциональный тон постепенно модулирует к открыто-«доверительной» романтической исповедальности — после слов: «но в глазах у них как искры бьются крылья синих птиц», который автор «подтверждает» двойным разворотом-взлётом мелодии, берущим начало от гармонии III низкой ступени в первом разделе.

Далее А. Градский использует один из своих знаковых приёмов построения мелодической структуры — внезапный и полный контраст соседних фраз — от лада и интервальных расстояний — до манеры подачи материала и эмоционально-образного его настроения. Раздел — от слов: «и не меньше стосковались...» и до строчки: «повторяешь всё одно» — составляет вторую часть композиционной структуры.

Третий раздел охватывает два построения — это репризность на материале первого и второго фрагментов, он столь же, как и они, смешан по эмоционально-психологическому содержанию. Заключением раздела «Театр. Часть 1» становится протяжённое инструментальное интермеццо, безошибочно отсылающее слуховую память к подобным формам у *ELP*, *Pink Floyd*, *Tangerine Dreams* или Майка Олдфилда. В самом конце появляется новое музыкальное построение, своей эпической статикой как будто освещающее и подтверждающее предыдущий музыкальный сюжет. Подобная симфонизация на основе фактурного фона характерна как для этого цикла, так и для музыки А. Градского в общем.

«Ошибка» — трогательно-болезненный, как это свойственно искусству Серебряного века, «романс Вертинского». Чрезвычайно выразительный штрих — звуки заведённой и закончившейся грампластинки — финальная пустота сентиментальной драматичной истории о бесполезности любовных коллизий, о несвоевременности важных для себя решений. «Ошибка» — очень органичный в своей пластике образец обращения А. Градского к чужому творчеству. Характерные для романсов Лещенко и Вертинского интонационные и динамические особенности, с безупречным вкусом стилизованная театральность подачи материала — всё это характеризует этот замечательный номер.

Следующая композиция — «Потомки» — резко контрастна по музыкальному языку — это так называемый джаз-рок с характерной барабанной каденцией в начале, выразительным наряжённым вокалом. Подчас заметны признаки вокальной манеры, «подслушанной» у Роберта Планта. Очень выразительными становятся ламентозно-вопросающие интонации второго предложения. Подобный контраст, как уже говорилось, характерен для музыки Градского. Несмотря на резкий контраст с предыдущей «Ошибкой», композиция развивает настроение предыдущих номеров. Специфический тембр саксофона, зловещим светом освещающий вокальный монолог, этимологически связан с инструментальным

искусством Джеймса Брауна. Несмотря на слышимые приметы иных стилей, музыка «Потомков» отличается уникальным композиторским почерком, узнаваемым с первых звуков.

«Споры» решены в духе дорожной песни, как и появившийся через несколько лет «Разговор в поезде» А. Макаревича, стиль которого и манера исполнения слышны здесь сквозь типично «градское». Некоторая «суетливость» мелодии, специфически «дёрганая» расстановка вокальной и инструментальной интервалики, искажённый тембр саксофона, иной чем в предыдущей композиции, впечатляюще передают атмосферу некоторой агрессивности и бесполезности доводов и выводов «кухонного» сора.

«Ночная песнь пьяницы» представляет собой один из самых интересных художественных открытий цикла. Она существует «на пересечении» кардинально переосмысленных «городских» куплетов начала XX столетия (М. Савояров, П. Лещенко, В. Вертинский), ясно слышимого сквозь них, если так можно выразиться, намерения исполнить сиртаки, что может символизировать непредсказуемость действий сильно пьяного человека и узнаваемого речитатива, характерного для стиля А. Градского. С убедительным психологизмом и юмором переданы оттенки речи, характерные для человека в таком состоянии — смешение вялости и безразличия, внезапного удивления от неожиданной мысли или впечатления, почти до испуга, преодоление навязчивого состояния или преследующей мысли.

«Окраина Петербурга», «Колыбельная» и «Гармония» — очередной резкий контраст в структуре сюиты. Их можно определить как мини цикл. Три композиции с разного ракурса рисуют ту степень внутреннего отчаяния, которое переходит в злой сарказм, проявляющийся как в осознанном волеизъявлении, так и прорывающийся помимо человеческой воли. Они контрастны как к предыдущим разделам — по степени накала эмоций, так и между собой — по жанровым приоритетам.

«Окраина Петербурга» — динамичный по движению, смятенный по характеру причинно-следственных связей, безжалостный и в то же время отстранённо-созерцательный номер. Его стилистическая основа — ритм-блюз, соединённый с нарративностью авторской песни. Фактически перед нами мелодический речитатив на интонационной основе блюза. Чрезвычайно выразительным моментом стал специфический тембр саксофона, звучащий в пространственном «отдалении» и настойчиво повторяющий вариации на один и тот же материал. Создаётся впечатление какой-то равнодушной издёвки, бесконечно присутствующей в этом пейзаже.

«Колыбельная» — один из самых сильных по воздействию на слушателя разделов сюиты. Трагически безрадостная атмосфера стихов передаётся тихим «застывающим» звучанием голоса, монотонными интонациями, которые не поются, а напеваются «как придётся», «для себя» и «оживаются» лишь тогда, когда герой смотрит в окно и видит падающий снег. Единственный момент скрытого проявления чувства происходит на словах



«с нами скучно, — мать права» и «через год вернётся \ мать сына нового рожать». В первом случае слышны и обида, и осознание ужаса ситуации (грудной ребёнок на руках у небогатого отца и сбежавшая с богатым любовником в Париж его мать, при том, что неизвестно — чей это сын). Во втором — «злость сквозь слёзы», эмоция близкая к ненависти, оттенённая отстранённой презрительностью к предавшему человеку.

«Гармония» — это «антиода». Номер имеет подзаголовок «подражание древним», действительно, напоминая абрисом стиха, к примеру, Катулла [3]. Музыкальное сопровождение неторопливого, настойчиво злого монолога контрастно тексту, как и мелодический контур. Тем большее впечатление производит эмоциональный строй композиции. Вся мрачная экспрессия здесь сосредоточена в характере интонирования вокальной партии, также состоящей из контрастных нарративных построений и внезапно появляющихся в них экспрессионистически заострённых интонаций.

Очень выразительное тембровое сопоставление мы слышим во вступлении номера. Имитация приглушённого звучания лиры, представленная минимальным количеством звуков, рассредоточенных по всему фактурному пространству, мгновенно сменяется мрачным тембром, наполняющим прозрачность светлого пространства.

«На музыкальной репетиции». В саркастической импрессионистической зарисовке интонационно выразительный рассказ певца не обременён красочными подробностями изображаемых объектов. Парадоксальным образом роль главного выразительного средства берёт на себя постоянное звучание насыщенного, напоминающего о предыдущей композиции, тембра, на фоне которого периодически возникает многоголосный хоральный мотив, отсылающий к подобного рода тембро-интонационности у *Beatles*, *Uriah Heep* или *Queen*. Несмотря на универсальность ситуации, текст безошибочно отсылает нас к эпохе его возникновения — началу XX столетия.

«Опять». Музыка номера чрезвычайно разнообразна по стилистическим составляющим. Начало — хорального склада речитатив, написанный в «отстранённом» мажоре. Он размещается в вокальной партии и состоит из октавной интонации с последующим опеванием секунды и квинты на фоне характерного для рок-музыки 1960–1970-х годов тембра органа *Hammond*. Раздел производит впечатление озвученного «противного» петербургского рассвета, переданного в звуках момента безрадостного просыпания. Этому способствует как специфика обозначенной интонационности, так и неопределённость «мерцающего» мажоро-минор и окончание фразы на будто бы сомневающейся терции тонического трезвучия.

Следующий раздел отделён внезапной, задерживающей фермой. Он представляет собой контраст по отношению к предыдущему материалу. Здесь контрастно всё. Взамен отстранённости нерадостной атмосферы вступления, в определённо родственном, но решительно противоположном тембре органного сопровождения

слышится «стук копыт Коня Бледного», опустошающего всё вокруг, что подтверждается в тексте раздела. Неторопливый безрадостный характер квинтового рисунка начала композиции изменяется здесь активными кварто-терцовыми очертаниями.

Вместо хора — зловещее скерцо, наполненное кукольно-активными, марионеточного характера интонациями. Эффект эха на последней фразе «и даль бесконечно черна» органично «дорисовывает» опустошённое серое пространство. Впечатляющим приёмом становится резкая смена выразительных средств при общей неизменности образной атмосферы. Похожее происходит и далее. При появлении нового речитативного «обличительного» материала, со словами «опять соберутся Гучковы» в музыке появляются интонации характерные для революционных песен той эпохи, и монолог превращается в гневную отповедь существующему порядку вещей. Сила слова здесь такова, что единственным его продолжением может стать эмоция, выраженная в инструментальной музыке, что и происходит: появляется развивающий вокальные интонации монолог электрогитары, «растягивающий» происходящее «в бесконечность» его существования.

Репризный эпизод, совмещающий тексты первого и второго разделов, сильно сокращён — это знакомый первоначальный хорал, с «вьющимся» за ним органным «облаком».

«Опять» и «Жёлтый дом» воспринимаются как мини-цикл, также построенный по принципу контраста: изображение бытового кошмара первого номера освещается безрадостно «нющей» рефлексией второго. «Вибрирующий» блюзовый окрас, соединённый с искажёнными интонациями *Hava Nagila*. «Опять» сменяется эпически нарративной мелодией с выразительным нарушением квадратности (неожиданное появление переменного размера). Непредсказуемо сильное впечатление производит контрастное скерцо на словах «десять месяцев — зима...» (в первоисточнике — восемь) [5]. Не менее выразительны многоголосная аранжировка текста «для чего» («на север дикий») и появление пафосных интонаций при обращении к имени Петра («Великого»), сменяющихся на доверительно-жалобные при обращении к символически обобщённому «ближнему», опять же, с характерной неквадратностью переменного размера. Юмористический штрих — внезапно появляющиеся, вторящие певцу слушатели, некий «греческий хор», несколько развязно дублирующий слова «...Бог весть», становится последним знаком внезапности перемен — моментом, определяющим выразительный тон этой музыки. Появление первого раздела в конце композиции образует пластическую трёхчастную форму с чертами репризности.

Жанровость «Ламентаций» располагается между частушкой и «дворовыми» куплетами, что производит почти ошеломляющий контраст названию номера и его «презрительно»-рефлексивному содержанию. Для нас наличие яркого художественного открытия в претворении жанровости и специфике соединения



слов и музыки — несомненно. Слышащиеся в кульминационных фразах интонации манеры пения Владимира Высоцкого становятся замечательным дополняющим штрихом в создании атмосферы описываемых жизненных противоречий.

«Под сурдинку». «Остров. Утром». Вместе со следующим номером образуют контрастный мини цикл; здесь резко меняется авторский дискурс, на второй план отходят моменты обличения и сатиры, в музыке появляются другие эмоциональные оттенки, связанные с лирическим нарративом, окрашенным ностальгией и любовью к городу на Неве, «просматриваемым» от осеннего проспекта до крошечной, посещаемой только живущими рядом, завсегдатаями пивнушки, скрывающимися от «ночного ненастья» Это своеобразная ода — серенада осеннему Петербургу, грустноватая и светлая («печаль моя светла»), своей позитивной лиричностью создающая художественно-выразительный контраст всему предыдущему (в меньшей степени — «Ошибке») материалу. Для мелодики номеров характерна пластичность развёртывания интонаций и ненавязчивая красота гармонизации, балладная повествовательность и какой-то особый «уют», характерный для камерно-во-

кальной русской музыки эпохи рубежа XX–XXI столетий, в чём-то схожий с впечатлениями от искусства бидермейера. Примечательны изобразительные моменты в последнем из двух номеров — это множественная диминуция на словах «хлопала дверь» и голосовые мини-глиссандо на внезапно появляющихся хоральных вертикалях со словами «я пил янтарное пи-и-во-о», благодаря чему создаётся впечатление почти физического присутствия на месте ситуации.

Парадоксальным образом ощущение «своего, родного» оттеняет злые сатирические номера особой краской интимности высказывания, глубоко выстраданной «не-сатиричностью» «Сатир». Это слышно и в трёх последних номерах сюиты — «Бессмертье», «Молитва» и «Театр».

Эта сюита — лишь один пример стилистически многогранного, кажущегося неисчерпаемым в отношении жанрового диалога, полного парадоксальных композиторских и исполнительских решений, освещающего лики значительного ряда великих поэтов. Насыщенное художественными открытиями творчество Александра Борисовича Градского являет собой яркий пример искусства эпохи культурной глобализации.

Литература

1. Катулл. Лирика. Хрестоматия по античной литературе. В 2-х томах. Римская литература. Для высших учебных заведений. Том 2. М.: Просвещение, 1965.
2. Киселёва О. А. Принципы фортепианного исполнительского формообразования: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000. 215 с.
3. Сатиры. Вокальная сюита на стихи Саша Чёрного.

Александр Градский и группа «Скоморохи». Запись Всесоюзного радио, 1980 г. 2 LP. «Мелодия».

4. Саша Чёрный. Сатиры. URL: http://az.lib.ru/c/chernyj_s/text_0010.shtml.

5. Тугушева А. Р. Философско-культурологический аспект анализа молодёжной рок-культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2006. 26 с.

References

1. Katull. Lirika. Hrestomatia po antichnoi literature. V 2-h tomah. Rimskaya literatura. Dl'a vysshih uchebnyh zavedenii. Tom 2. [Katull. Lyrics. Reader on Antic literature. In 2 volumes. Roman literature. For high education institutes. Vol. 2]. M.: Prosvetschenie, 1965.
2. Kiselyova O. A. Printsipy fortepiannogo ispolnitel'skogo formoobrazovaniya [The principles of piano performing formation]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Novosibirsk, 2000. 215 p.
3. Satiry. Vokal'naya suita na stihy Sashi Chyornogo,

Aleksandr Gradskiy i gruppa «Skomorohi» [Satires. Vocal suite to Sacha Chyorny lyrics. Alexander Gradsky and «Buffoons» band]. All-Union Radio recording. 1980.

4. Sacha Chyonii. Satiry [Sasha Cherny. Satires] URL: http://az.lib.ru/c/chernyj_s/text_0010.shtml.

5. Tugusheva A. R. Filosofsko-kul'turologicheskii aspekt analiza molodyozhnoi rok-kul'tury [Philosophical and cultural aspect of analyzing of youth rock culture]: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Saratov, 2006. 26 p.

Информация об авторе

Андрей Анатольевич Виниченко
E-mail: yuzer1965@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Andrey Anatolievich Vinichenko
E-mail: yuzer1965@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Sobinov Conservatory»
410012, Saratov, Kirova Avenue



Гендова Марья Юрьевна, кандидат искусствоведения, библиотекарь Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Gendova Mar'ya Yur'evna, Ph. D. (Arts), librarian of the Vaganova Ballet Academy

E-mail: avrorka196@yandex.ru

РОССЫПИ ЖЕМЧУГА НА РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ 1860–1910-Х ГОДОВ: ИСТОРИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Статья посвящена ранее неисследованному вопросу — теме жемчуга на отечественной балетной сцене конца XIX – начала XX веков. В исследовании рассматриваются социокультурные предпосылки, способствующие проникновению жемчужной тематики в балетное искусство. Детально анализируются балетные спектакли, в которых использована жемчужная тема, на основании чего создается единая картина эволюции жемчуга от декоративного элемента до самостоятельного сценического образа. Материалом для исследования выбраны балеты «Севильская жемчужина», «Конек-горбунок», «Прелестная жемчужина», «Шехерезада» и «Жемчужина». Благодаря широкому временному интервалу, выбранному для исследования, удастся выявить два этапа в развитии жемчужной темы на русской балетной сцене. Так, первый этап связан с максимальным проявлением трансформации жемчужины на сцене — от элемента костюма до цельного сценического образа. Второй же этап являет собой пример сосредоточения жемчужной тематики на декоративной роли, что нельзя воспринимать как регресс, а следует понимать этот вопрос более метапредметно. Отдельного краткого внимания заслуживает дальнейшая жизнь жемчужных мотивов на балетной сцене XX века. Делается вывод о вызревании новой волны интереса к жемчужной теме на балетной сцене. Также затрагивается аспект проникновения высокого искусства в культуру повседневности на примере жемчужных украшений и пудрениц, что нацеливает на осмысление опосредованной социокультурной роли искусства в культуре повседневности.

Ключевые слова: балет, танец, жемчужина, декоративный элемент, сценический образ.

PLACERS OF PEARLS ON THE RUSSIAN BALLET STAGE OF THE 1860–1910s: HISTORICAL AND ART ANALYSIS

The article is devoted to the previously unexplored theme of pearls on the domestic ballet stage in the late XIX – early XX centuries. The author examines the socio-cultural prerequisites for the emergence of the pearl theme in the ballet art and presents a detailed analysis of methods of using the pearl theme in performances, which demonstrates the evolution of pearls from a purely decorative element to an independent stage image. The author studies the ballets «The Pearl of Seville», «The Little Humpbacked Horse», «Pretty Pearl», «Scheherazade» and «Pearl». The wide time span chosen for the research makes it possible to single out two periods in the development of the pearl theme on the Russian ballet stage. Thus, the first stage presents the transformation of the pearl from the costume element to the fully-fledged stage image. The second stage reflects focusing of pearl theme on the decorative role that should be viewed more metasubjectively. Special attention is paid to the development of pearl motifs in the XX century that demonstrates a new wave of interest in the pearl theme on the ballet stage. The article also studies the penetration of high art into everyday life (e. g. pearl jewelry and powder cases, etc.).

Key words: ballet, dance, pearl, decorative element, stage image, Russian ballet theatre.

*Жемчуг в России употреблялся более, нежели во всей Европе
(путешественник И. Кильбургер) [10].*

Жемчуг — драгоценный минерал животного происхождения, традиционно используемый для украшений. Жемчужная тема в отечественном балетном искусстве 1860–1910-х годов крайне интересна, но, к сожалению, не исследована. Однако она не могла возникнуть без изначального обращения к водно-морской тематике, берущей свое начало со спектакля Ф. Тальони «Дева Дуная» (1836) [4]. Затем морские пучины локально возникли в балетах «Дочь фараона» (хореография М. Петипа, музыка Ц. Пуни, 1862), «Конек-горбунок» (хореография А. Сен-Леона, музыка Ц. Пуни, 1864) и спектакле «Даите» (хореография Х. Мендеса, музыка Г. Конюса, 1896). Немудрено, что вслед за морской темой, а также в связи с ростом национального самосознания и интереса к родной культуре, на балетную сцену проникает жемчуг, которым издревле славилась Допетровская Русь. Какие же балеты

вобрали в себя жемчужные интонации?

Объективно можно выделить следующие спектакли: «Севильская жемчужина» (хореография А. Сен-Леона, музыка Ц. Пуни, С. Пинто и вероятно самого Сен-Леона, 1861 [6, с. 344]); «Конек-горбунок» (хореография А. Сен-Леона, музыка Ц. Пуни, 1864; балет с течением времени претерпел ряд дополнений: в 1895 году свои правки вносил М. Петипа, в 1901 и 1914 годах балет редактировал А. Горский), «Прелестная жемчужина» (хореография М. Петипа, музыка Р. Дриго, 1896) и «Шехерезада» (хореография М. Фокина, музыка Н. Римского-Корсакова, 1910).

Данная тематическая подборка инициирует ряд вопросов: Чем был обусловлен всплеск интереса к жемчужной теме? Как он проявлялся? Имелось ли дальнейшее продолжение жемчужных мотивов в искусстве и бытовой культуре?



К *предпосылкам*, способствующим обращению отечественного балетного театра к жемчужной теме, следует отнести, по крайней мере, два фактора.

Важнейшим и неоспоримым является *историко-культурологический фактор*. Первые письменные упоминания о жемчуге в нашей стране датируются второй половиной XII века (Сборник Святослава), в этот момент о минерале пишут как о символе долгой и счастливой жизни, с одной стороны, в то же время жемчуг воспринимают как особый минерал, наиболее уместный в одеждах привилегированных особ. Однако, в связи с тем, что в Дюпетровской Руси жемчуг был представлен в изобилии, о чем явственно свидетельствуют парсуны и портреты, запечатлевшие как царствующих особ, так и крестьянок, в чьих нарядах встречаются жемчужные орнаменты (рис. 1, 2). Наиболее интенсивно жемчуг добывали в северных территориях — современная Карелия (Кемь), Архангельская область, Европейский Север, Псковская и Новгородская области. Особенность такой локации связана со спецификой биологии вида: уникальные раковины-жемчужницы живут в проточных, порожистых северных (жемчуженосных) реках с мощным течением и холодной, чистой водой. Прибыльным жемчужным промыслом, как и жемчужным шитьем, занимались целыми северными деревнями, поставляя затем ткани и наряды в Москву, где существовали так называемые Жемчужные торговые ряды. Первым письменным упоминанием об уникальном жемчужном шитье считается Переяславская летопись, где описываются сновидения древлянского князя, которому явилась княгиня Ольга и подарила одежды, «вся жемчугом изсаждены» [15, с. 4].

Также жемчуг был востребован в монастырях, являясь визуальным воплощением духовной чистоты, а потому им украшали оклады икон и церковную утварь. Жемчугом правильной, сферической формы декорировались парадные одежды царей, присутствовал он и в символе власти — шапке Мономаха, что обособляло жемчуг, постепенно делая его минералом для коронованных особ. И уже к XIX веку жемчуг становится исключительно частью туалета представительниц императорской и знатных фамилий.

Другим фактором стала сама *эпоха модерна*, внутри которой наблюдалось активное *развитие интереса к народной традиции и становлению национального самосознания*, совпавшего с успехами в области этнографии и археологии, а также инициированное предшествующими событиями. К их числу отнесем возникновение первых патриотических балетов сразу вслед за победой под Бородино (например, балет в хореографии И. Вальберха и О. Пуаро на музыку К. Кавоса «Ополчение, или Любовь к Отечеству», 1812; хореография И. Вальберха, музыка К. Кавоса «Торжество России, или Русские в Париже», 1814); появление балетов «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (хореография А. Глушковского, музыка Ф. Шольца, 1821) и «Сумбека, или Покорение Казанского ханства» (хореография Ш. Дидло и А. Блаша, музыка И. Сонне, 1832). Интерес к народностям многонацио-

Рисунок 1



Рисунок 2



нальной страны и ее самобытной культуре пробудило празднование тысячелетия России в 1862 году, активизировавшее потребность приобщения к характерному танцу — русской пляске (ярким литературным примером можно считать описание исполнения Наташей



Ростовой «Русской» в романе Л. Толстого «Война и мир»).

Существенную роль сыграла и бальная культура, утвердившая к концу XIX – началу XX века *моду на «тематические» балы*¹. К таковым отнесем костюмированный бал 1883 года, прошедший во дворце князя Владимира Александровича²; а также последний подобный бал 1903 года, посвященный 290-летию дома Романовых. Грандиозный костюмированный бал состоялся в залах Зимнего дворца, по окончании Рождественского поста. Этот бал стал самым масштабным реверансом потомкам Допетровской Руси. Для воссоздания атмосферы старомосковского быта XVII века гости появлялись в бальной зале исключительно в нарядах эпохи расцвета боярского мировоззрения и теремной культуры. Император Николай II был одет в костюм, стилистически точно имитировавший выходное платье царя Алексея Михайловича, дополнен костюм был атрибутами власти — жезлом и шапкой; Императрица Александра Федоровна явилась на бал в парчовом сарафане, отделанном серебряной нитью и драгоценными россыпями, воплотив образ царицы Марии Милославской (первой супруги Алексея Михайловича). Бал открывался полонезом, часто именуемым императорским танцем, из оперы М. Глинки «Жизнь за царя» (рис. 3).

Рисунок 3



Особое место в круге интересов эпохи модерна, помимо национальной тематики, занимал *ориентализм*, вызванный повышенным интересом к Востоку и всему экзотичному. Увлечение последним следует воспринимать как еще один фактор, способствующий расцвету жемчужной темы на балетной сцене.

Всплеск интереса к Востоку отчасти обусловлен тем, что к середине XIX столетия драгоценные «горошинки»

(из-за резкого падения объемов поставок морского жемчуга на мировой рынок) становятся предметом особенного изыска, а страны-поставщицы окутываются ореолом сказочности. Ярчайшим примером проявления высокого общественного интереса к теме Востока на бытовом уровне стал Восточный бал-маскарад 1914 года в доме известной в Петербурге графини Марии Клейнмихель (рис. 4). Костюмы к торжеству, задуманному в стилистике «Тысячи и одной ночи», разработал Леон Бакст [14].

Рисунок 4



Таковы ключевые предпосылки возникновения жемчужной темы на отечественной балетной сцене.

Непосредственное изучение жемчужных аспектов в обозначенных ранее балетах, позволило выявить следующие моменты.

Первенцем в этом исследовательском ключе стал спектакль балетмейстера Артура Сен-Леона — «*Севильская жемчужина*», поставленная им в начале его творческой карьеры в России (1861). Жемчужное проявление в этом балете сводилось к тому, что Севильской жемчужиной прозвали любящую танец, свободу и свой табор — цыганку Марикиту, жертвующую своей любовью ради семьи и друзей. Таким образом, данный балет можно считать лишь своеобразной «пробой пера», где жемчужная тема проступила лишь по касательной, став метафорой юности, чистоты и жизнелюбия. Таким образом, несмотря на присутствие жемчуга в названии, каким-то более существенным способом тема не прозвучала.

Гораздо более интересным в этом плане становится балет 1864 года, созданный все тем же балетмейстером

¹ Традиция обращаться к национально-специфическому внутри европейской бальной культуры восходит своими истоками к гуляньям Допетровской Руси, когда царя развлекали хороводами и удалыми плясками. Без русской пляски не обходились и балы при дворе Анны Иоанновны. В Елизаветинскую эпоху обязательными на балу к исполнению становятся «казачок» и «русская» [см. подробнее: 7, с. 23–35].

² Бал состоялся в эпоху Александра III, на этом торжестве среди гостей можно было встретить высокопоставленных гостей в костюмах гусяров, казаков, витезней, императрица Мария Федоровна была одета в «золотую парчовую ферязь, украшенную бриллиантами, изумрудами, рубинами, жемчугом и другими драгоценностями. <...> На голове ее величества была надета серебряная шапка-венец, отороченная соболем и украшенная большими бриллиантами, изумрудами и крупным жемчугом, который в несколько ниток ниспадал с шапки на оплечье» [7, с. 31].



на музыку штатного балетного композитора³ Ц. Пуни — «*Конек-горбунок, или Царь-Девушка*»⁴. Жемчужная тема согласно либретто могла возникнуть в связи с погружением на морское дно сурового Ледовитого океана Иванушки, разыскивающего перстень Царь-Девушки. Этот сказочный мотив позволял балетмейстеру А. Сен-Леону в развернутой хореографической форме «Большого *pas*», состоящего из массовых кордебалетных ансамблей, отдельных сольных вариаций и дуэтов, танцем «нарисовать» образ многонаселенного Подводного мира. Тем не менее, в версии А. Сен-Леона жемчужина как персонаж не возникала.

Этот балет, несмотря на полярное общественное отношение к нему, длительное время удерживался в репертуаре, а потому его подновляли М. Петипа и А. Горский. В результате в канву балета версии 1901 года балетмейстер А. Горский добавляет к уже имеющимся обитателям Морского царства новую героиню — Жемчужину. Начиная артистка Агриппина Ваганова вспоминала, что «Подводное царство закопошилось по-новому: рыбки, тритоны, морские звезды и прочая подводная мелюзга нашла себе в новой постановке применение. Кроме того, Горский ввел в эту картину новый номер — "Жемчужину", для которого музыка была написана молодым в то время композитором Асафьевым» [1, с. 136].

Из воспоминаний Маргариты Кандауровой⁵ известно, что первоначально в «Большом *pas*» появилось *pas de deux* Жемчужины и Солнечного луча. Сильный и представительный исполнитель образа Солнечного луча в изысканном костюме золотисто-желтого цвета неожиданно появлялся на сцене, словно пробиваясь сквозь водную толщу, и подходил к раковине, где располагалась Жемчужина⁶. Уже к 1914 году балетмейстером сцена полностью переделана: им сочинено *pas de trois* двух Жемчужин и Океана, также появилась вариация двух Жемчужин (розовой и голубой согласно М. Кандауровой [1, с. 211]).

Вариация кокетливых Жемчужин за живописность текста, обусловленного ярко выраженной образностью самой музыки, восхищала композитора Сергея Рахманинова [1, с. 216]. Сегодня эта вариация восстановлена

хореографом-реставратором Ю. П. Бурлакой, а потому доступна для анализа. Исполнительницы Жемчужин в своем танце словно играют, подставляя то один бочок, то другой солнечному свету, проникающему сквозь водную гладь. В основе хореографии лежат многократно повторяющиеся небольшие пальцевые подскоки, стремительные мелкосеменящие пробежки на пальцах и кружения, передающие в своей совокупности ощущение бурлящего потока проточной воды. Руки исполнительниц отличаются характерным положением — согнутыми локтями и смотрящими вверх открытыми, плоскими ладонями, напоминающими створки раковины, которые периодически приоткрываются и дают возможность жемчужинкам показаться солнцу. По рисунку танца Жемчужинки то расходятся, то вновь движутся навстречу друг другу — символизируя открывающиеся и захлопывающиеся створки раковины. В финале вариации исполнительницы обхватывают друг друга за талию, их руки сходятся, а затем открываются на округлую II позицию: артистки подобно двум половинкам раковины открывают зрителю свое тайное богатство — Жемчужину. Такова хореографическая специфика создания образа крохотной Жемчужины, танцевальный темп и фактура выбираемых движений которой рождает ощущение чего-то камерного, изящного и юркого.

Подчеркнем еще одну интересную деталь: впервые образ Жемчужины в «Коньке-горбунке» прозвучал на Московской сцене в 1910 году, и лишь в 1912 году появился в Петербурге. Такова же судьба «Путешествия из Москвы в Петербург» Жемчужин из коронационного балета М. Петипа «Прелестная жемчужина», которая блеснула в Петербурге лишь спустя несколько сезонов. Напомним, что по исторически сложившейся традиции, начиная с Ивана IV, все коронационные торжества проходили в белокаменных соборах Кремля. А потому и торжественная, светская часть мероприятия неразрывно оказывалась связанной с Большим театром. Следовательно, у балетов «Конек-горбунок» и «Прелестная жемчужина» есть единая точка соприкосновения — это первенство представления публике сценических воплощений природных диковинок.

³ В конце XIX века должность была упразднена. Ранее же штатный балетный композитор обязан был создавать несколько партитур в сезон специально для балетной труппы.

⁴ В основу сюжета легла сказка П. Ершова, который с 1831 году увлекается сбором сибирского фольклора и этнографией, а также под впечатлением от сказки в стихах А. Пушкина («Сказкой о царе Салтане») начинает сочинять «Конька-горбунка». Крайне интересными выглядят недоумения балетного критика А. Ушакова в ожидании премьеры: «Известно, что во всех хореографических произведениях главные роли пишутся для балерин, а мужские персонажи служат только аксессуарами, как бы подпоркой для прекрасного пола; в сказке же г. Ершова все вертится на Ваньке-дураке; герой тут мужчина, а царевна лицо второстепенное» [Цит. по: 9, с. 74]. Замечание весьма справедливо, ведь балетный театр до появления М. Фокина был исключительным царством женщины. Только с появлением постановок М. Фокина — «Шопениана», «Петрушка», «Видение розы» — на первый план выдвигается танцовщик. Однако опасения критика А. Ушакова оказались напрасны: центральной партией балета остался образ Царь-Девушки, что очевидно уже в названии. Не остался в стороне постоянно присутствующий на сцене и двигающий действие, пусть и преимущественно пантомимно, образ обаятельного Иванушки [см. подробнее: 12, с. 160–161].

⁵ Солистка Большого театра (1912–1941 гг.).

⁶ В результате возникла довольно яркая аллюзия с коронационным балетом М. Петипа «Прелестная жемчужина», а именно со сценой знакомства Прелестной Жемчужины и Гения Земли. Высокую степень схожести подтверждают сохранившиеся эскизы декораций и эскиз программки к спектаклю.



Итак, балет «*Прелестная жемчужина*» [см. подробнее: 3] является миниатюрным шедевром зрелого балетмейстера Мариуса Петипа, создавшим балет в честь восшествия на престол последнего Российского Императора и его супруги (1896). Смею предположить, что в основу одноактного балета М. Петипа на музыку Р. Дриго легло бытовавшее поверье о том, что жемчуг является зримым воплощением совершенства, соединяющим в себе очарование неувядающей молодости и мудрую зрелость. По легенде жемчужинки являют собой ни что иное, как капли волшебной росы, скатившиеся с лепестком цветов на заре. Так, перламутрово-белая и голубая жемчужинка — это капли, упавшие с цветка кувшинки и олицетворяющие полдень; розовая жемчужинка — это капля с цветка лотоса, который обильно произрастает в Китае и Японии, т. е. там, где занимается день, а потому розовая жемчужинка — символ зари. Вечерние часы воплощает собой желтая и черная жемчужины — они упали в воду с лепестков цветков кубышки. Все эти героини — белая, розовая, желтая жемчужины — присутствовали в спектакле М. Петипа, а главной героиней балета стала Прелестная белоснежная Жемчужина — собирательный образ мудрой, в то же время молодой, набирающей силу и открытой мировому сообществу Российской империи.

Сюжет балета был романтичен: на дне волшебного морского грота обитали Жемчужины, смиренно охраняемые войском грозного морского царя — Коралла. Однажды на дно грота опускался молодой Гений Земли, в поисках Невесты. Очарованный красотой Прелестной Жемчужины, Гений Земли влюблялся в Жемчужину, и после победы над коралловым войском Гений Земли и его Возлюбленная получали разрешение от царя Кораллов на женитьбу. Балет оканчивался торжеством по случаю бракосочетания героев, на сцене появлялась в колеснице греческая морская богиня Амфитрита, исполнявшая вместе с морскими обитателями гимн в честь морской державы — России.

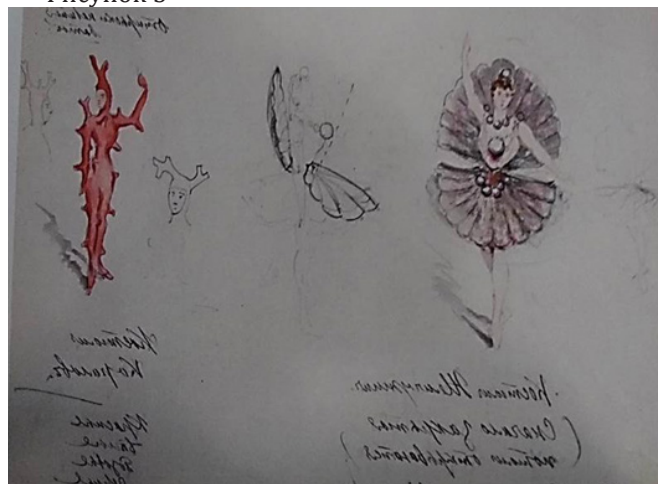
В результате, в «Прелестной жемчужине» жемчужная тема впервые выходит за рамки чисто декоративного и метафоричного восприятия, становясь полноценным персонажем спектакля (Кружевной массовый танец Жемчужин, вариации Розовых и Черных жемчужин, блистательное появление загадочной Желтой жемчужины), и, более того, персонажем ключевым.

Если вариация двух Жемчужинок в постановке А. Горского сегодня известна, то танцы из «Прелестной жемчужины» оказались утеряны полностью. Единственно, что сохранилось — это воспоминания воспитанницы балетного отделения Петербургского Императорского театрального училища — Анны Павловой, наблюдавшей постановочные репетиции этого балета с балкона двухсветного зала, расположенного на улице Зодчего Росси. Павлова вспоминала, что «Петипа позаботился заполнить ее (музыку композитора Р. Дриго. — М. Г.) гибкий рисунок непрерывно льющимся танцем. Леньяни (Белая Жемчужина. — М. Г.) вносит покой в самые виртуозные движения, и партнер отпускает, ловит,

подхватывает ее, нигде не нарушая кантилены адажио. Поразительная точность. Поразительно выглядит Гердт (Гений Земли. — М. Г.) даже в резком свете весеннего дня. Ему шестой десяток, а он юношески строен, рыцарски благороден, мужественен. Заключительная трель аккомпанемента возникает в кружевном плетении *pas de bourree* балерины. Упругий мягкий толчок, матовый перелив туров, и танцовщик удерживает партнершу в позе ныряющего полета» [8, с. 41].

Помимо воспоминаний, вниманию исследователя доступны эскизы костюмов, выполненные директором Императорских театров — Иваном Александровичем Всеволожским (рис. 5). Одежды Жемчужин (за исключением наряда Желтой Жемчужины) укладываются в рамки традиционной женской балетной пачки с удлиненным радиусом и немного опущенным, в сравнении с современным, абрисом пышной юбки-туники. Туника декорирована разбросанными по ней раковинками, конусы которых направлены к талии исполнительницы, что визуально удлиняет фигуру, делает и фокусирует взгляд на главном — жемчужине на лифе и в головном уборе, венчающем образ и представляющем собой диадему в виде открытой створки раковины с жемчужиной в центре. Лиф отличается оттенком в зависимости от цветовой принадлежности самой героини (Белая, Розовая или Черная), а в остальном представляет собой тугую, облегающий фигуру исполнительницы корсет, украшенный крупной жемчужинкой в соответствии с заданной цветовой гаммой.

Рисунок 5



Костюм главной героини — Белой Жемчужины — выглядит наиболее просто в сравнении с цветовой яркостью ее «подруг». Однако именно в этой простоте сокрыта особая статья, элегантность и изысканность, сравнимая с хрупким бисквитным фарфором. Лиф белоснежной пачки Белой Жемчужины отделан тремя ярусами жемчужных бус-кордельер (т. е. длинных нитей, крепящихся на предплечьях лифа; моду на такие украшения ввела супруга Николая I (рис. 6)), жемчужными «рукавчиками», в центре лифа видна крупная перламутровая жемчужина. Жемчужная дорожка видна



и на талии, отдельными молочно-белыми мерцающими «огоньками» жемчуг разбросан по юбке балетного костюма. Довершается образ Белой Жемчужины роскошным колье и миниатюрной диадемой, состоящей из мелкожемчужного полукруглого основания короны и среднежемчужного ряда грушевидной формы, своими широкими основаниями направленными вверх (рис. 7).

В завершении рассмотрения жемчужной темы в за-

Рисунок 6



Рис.унок7



данных исследовательских границах обратимся к «Русским сезонам» С. П. Дягилева. В первом балетном сезоне 1909–1910 гг. жемчужные нити в изобилии проникли на балетную сцену, став основополагающим декоративным компонентом в костюмах «музыкально-танцевальной балетной ориентали» [12, с. 162] «*Шехерезады*» (хореография М. Фокина, музыка Н. Римского-Корсакова). Жемчуг встречается здесь в костюмах наложниц гарема шаха Шахрияра и его любимой жены — Зобеиду, щедро опутывает Золотого Раба. Красочность и чувственность в ориентальных костюмах Л. Бакста (рис. 8), где жемчугу отдано лидирующее место, мгновенно погружали зрителя в атмосферу сказочного и сладострастного Востока, где царили вакхические оргии. Восточная тема не просто струилась со сцены в хореографии, музыке и костюмах, она оплетала зрителя цепкими жемчужными нитями, кольцами, ожерельями, жемчужными «кушаками» (рис. 9). Это вполне объяснимо, так как для Бакста Восток воспринимался через стихийность, растительноподобную мягкость форм, буйство цветовой гаммы, необычность графических пропорций (диспропорциональность), визуальные излишества, фактурность и стремление к осязанию [2]. Потому жемчужные россыпи в «Шехерезаде» являют собой пример вычурности и пластического воплощения (интерпретации) высшей точки соблазна, а его обилие вызывает невольное сравнение с эпохой рококо, вторая волна интереса к которой возникает в России в преддверии XX века.

Рисунок 8



Рисунок 9



Однако наибольший интерес, как нам думается, представляет размышление следующего толка: жемчужные мотивы в костюмах к балету «Шехерезада», пожалуй, впервые так явно демократизируют этот ранее считавшийся царским, а потому недоступным большинству минералом. Так, несмотря на выраженный ориентализм, жемчужные мотивы, помимо «привязки» к Востоку, становятся реальным «мостиком», что перекинул отечественный балетный театр в повседневную жизнь, разрешив носить жемчуг всем женщинам. В результате, одной из практически не исследуемых «заслуг» Дягилевских сезонов становится демократизация жемчужных украшений и декламация мысли о том, что жемчуг символизирует хрупкое женское начало, которое может быть скромным и целомудренным, а может быть вычурным и страстным (рис. 10).

В Силу этого, начиная со второй половины 1910-х годов, жемчуг постепенно входит в бытовую повседневную моду, достигая своего апогея в этом направлении к середине XX века, когда многие женщины дополняли свой вечерний туалет жемчужными пуссетами, браслетом или колье (рис. 11). В СССР помимо натурального жемчуга широкое распространение получили так называемые «жемчужные» бусы, сделанные из крупных, округлых пластмассовых шариков, которым был придан перламутровый, стальной оттенок или имитирующий редкий черный жемчуг. Напоминанием о причудливых раковинах-ракушках стали пудреницы в форме ракушек, выпускаемые в 1960-х годах. Примечательно, что их внешний рифленый корпус, повторяющий контурами раковину моллюска-жемчужницы, имел пластмассовую основу, а внутренняя часть, где размещалась пудра и спонж, изготовлялась из серебра и имела чешуевидный

Рисунок 10

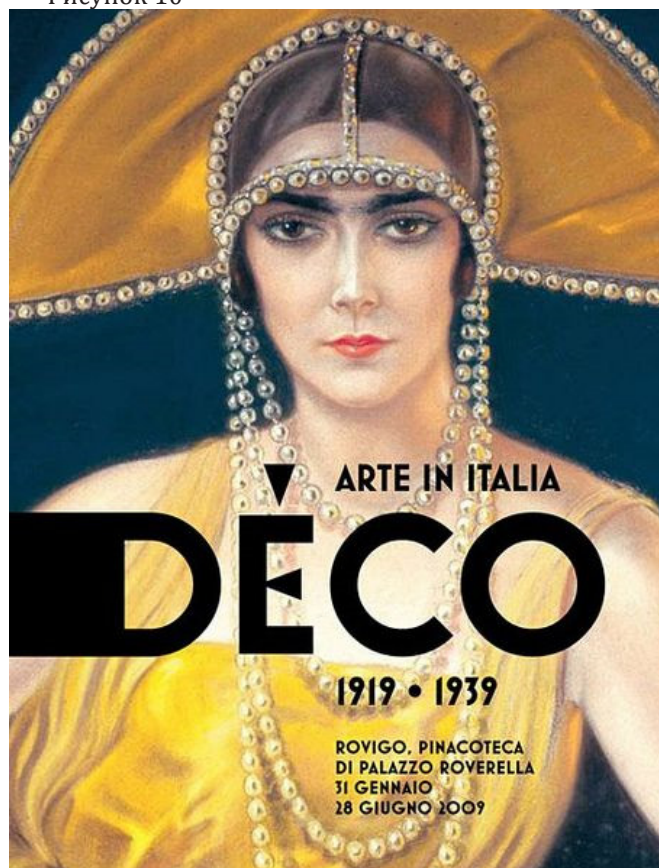


Рисунок 11



рисунок, тем самым полностью выдерживая морскую стилистику.

В результате анализа исследуемой темы, можно выделить два явных периода в эволюции балетной жем-



чужной темы. Это начальный этап — 1861–1897 гг. — длительный интервал, который вполне можно назвать временем своеобразной «пробы пера» и расцвета: спектакли «Севильская жемчужина», «Прелестная жемчужина» и «Конек-горбунок». Спецификой периода следует считать многоликость обыгрывания данной темы — от жемчужины как элемента костюма или головного убора; далее жемчужины как самостоятельной, но проходящей роли в спектакле и, наконец, — в своем апофеозе, — жемчужины как центрального сценического образа. В связи с этим очевидно, что взлет жемчужной темы в балетном отечественном театре пришелся именно на этот этап.

Второй период — этап зрелости — 1898–1910 гг. Он менее длителен с точки зрения протяженности, но не менее интересен, и к тому же более значителен с социокультурной позиции. Несмотря на то что в этот период по временному охвату вписывается «Конек-горбунок» А. Горского, мы склонны отнести его к сказочным балетам предшествующего периода, тем более, что хронологически он расположился на стыке двух этапов, а также романтизированность либретто, эффекты сценической машинерии и многочисленность композиторских «вливаний» тяготееют к балетным спектаклям предшествующего периода.

Сам же второй период, охватывая собой начало XX столетия, полностью вписывается в контекст первых «Русских сезонов» С. Дягилева, открывших для Западной Европы русское искусство, исторически немислимое без жемчуга. В связи с этим, этот этап характеризуется сценическим расцветом декоративной роли жемчуга. Поэтому, в связи с изменившейся социокультурной ситуацией, смещаются акценты в использовании жемчуга. Живописность и яркая манкость, поставленная во главу угла «Русских сезонов», стала той визуальной формулой искусства, что открыла Россию в наиболее удобной для нее самой форме самопрезентации. Формула искусства, созданная С. Дягилевым, — «танец – живопись – музыка» — могла возникнуть исключительно под воздействием культурной среды Петербурга — вымышленного города, вытеснившего из обихода ранее востребованную Вагнеровскую модель театра, где главным являлось

слово как четкий и рациональный конструкт.

Подчеркнем, что жемчужная тема в дальнейшем на балетной сцене не угасла окончательно, получив свой новый виток в середине 1960-х годов.

В 1965 году в Ленинграде хореографом Константином Боярским на музыку композитора Надежды Симонян был создан спектакль «*Жемчужина*». Следуя сюжету, невероятной красоты Жемчужина оказывалась пленницей молодого рыбака Кино, попавшись ему в сети. В мгновение она становилась предметом особого восторга и особой зависти: «Исполнительнице партии как бы вменялось в обязанность поражать воображение» [5, с. 135].

Сложная природа человеческих взаимоотношений в метафорически-ассоциативной форме проступала в собирательных именах обезличенных героев (Скорпион, Женщина в холле и другие), в минималистических «одеждах» сцены, в современной хореографии и закадровом голосе, говорящем на фоне по-ленинградски графичного — черно-белого — занавеса: в этой истории «есть только хорошее и дурное, только добро и зло, только черное и белое и никаких полутонов» [цит. по: 11, с. 208].

К сожалению, балет должного интереса со стороны зрителей не имел, а потому в репертуаре не задержался. Однако образ самостоятельной героини балета — Жемчужины — стал «эхом» далекого императорского времени по нескольким причинам: во-первых, он вновь являл балетной сцене жемчужную тему в ее апогее — самостоятельном персонаже; а во-вторых, спектакль обладал налетом сказочности, романтичности и имел громоздкую трехактную структуру.

Завершая разговор о жемчужной теме в отечественном искусстве на балетной сцене 1860–1910-х годов, заметим, что невербальность, высокая степень символичности, ассоциативности и условности языка танца позволяют широко использовать жемчужные интонации в пространстве балетного спектакля — от элемента декора до самостоятельного образа. А потому отметим, что жемчужная история не завершена, она еще будет поднята балетным искусством вновь.

Литература

1. Балетмейстер А. А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. М.: ГИИ, 2000. 370 с.
2. Боулт Дж. Слепительный Бакст // Наше наследие. 2016. № 120. С. 5–17.
3. Гендова М. По следам «Прелестной Жемчужины» Мариуса Петипа // Студия Антре. 2018. № 4 (93). С. 12–14.
4. Груцынова А. П. К истории романтического балета: «Дева Дуная» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2005. № 2. С. 173–182.
5. Зозулина Н. Солисты балета: Алла Осипенко. Л.: Искусство, 1987. 220 с.
6. Ильичева М. Неизвестный Петипа: истоки творчества. СПб.: Композитор, 2015. 456 с.
7. Колесникова А. Бал в России XVIII – начала XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 304 с.
8. Красовская В. М. Анна Павлова: страницы жизни русской танцовщицы. Л.: Искусство, 1965. 220 с.
9. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1963. 551 с.
10. Любовь к жемчугу: перлы в русском искусстве. URL: <https://www.culture.ru/materials/119163/lyubov-k-zhemchuguperly-v-russkom-iskusstve>. Дата обращения: 03.12.2018.
11. Петербургский балет. Три века: хроники. Т. V: 1951–1975. / Под ред. Н. Зозулиной, В. Мироновой. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016. 429 с.
12. Полисадова О. Н. Театр С. Дягилева «Русский балет»



(1912–1929): эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2018. 273 с.

13. *Свешникова А.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 424 с.

14. *Теркель Е.* Лев Бакст: «Одевайтесь, как цветок!» // Третьяковская галерея. 2009. № 4. С. 29–43.

15. *Якунина Л. И.* Русское шитье жемчугом. М.: Искусство, 1955. 159 с.

References

1. Baletmeister A. A. Gorskiy: Materialy. Vospominaniya. Stat'i [Gorsky: Materials. Memoires. Articles]. M.: GII, 2000. 370 p.

2. *Boult Dzh.* Oslepitel'nyj Bakst [Dazzling Bakst] // Nashe nasledie [Our heritage]. 2016. № 120. P. 5–17.

3. *Gendova M.* Po sledam «Prelestnoj Zhemchuzhiny» Mariusa Petipa [The tracks «Pretty Pearl» by Marius Petipa] // Studiya Antre [Studio Antre]. 2018. № 4 (93). P. 12–14.

4. *Grutsynova A. P.* K istorii romanticheskogo baleta: «Deva Dunaya» [On the history of romantic ballet: «The Virgin of the Danube»] // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]. 2005. № 2. P. 173–182.

5. *Zozulina N.* Solisty' baleta: Alla Osipenko [Ballet soloists: Alla Osipenko]. L.: Iskusstvo, 1987. 220 p.

6. *Il'ichecheva M.* Neizvestnyj Petipa: istoki tvorchestva [Unknown Petipa: the origins of creativity]. SPb.: Kompozitor, 2015. 456 p.

7. *Kolesnikova A.* Bal v Rossii XVIII – nachala XX veka [The ball in Russia in XVIII – early XX century]. SPb.: Azbuka-klassika, 2005. 304 p.

8. *Krasovskaya V. M.* Anna Pavlova: stranicy zhizni russkoj tantsovschicy [Anna Pavlova: pages of Russian dancer's life]. L.: Iskusstvo, 1965. 220 p.

9. *Krasovskaya V.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX

veka [Russian ballet theatre of the second half of the XIX century]. L.: Iskusstvo, 1963. 551 p.

10. Lyubov' k zhemchugu: perly v russkom iskusstve [Love to pearls: pearls in Russian art]. URL: <https://www.culture.ru/materials/119163/lyubov-k-zhemchugu-perly-v-russkom-iskusstve>. 03.12.2018.

11. Peterburgskij balet. Tri veka: khroniki [Petersburg ballet. Three centuries: Chronicles]. T. V: 1951–1975. / Pod red. N. Zozulinoj, V. Mironovoj. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2016. 429 p.

12. *Polisadova O. N.* Teatr S. Dyagileva «Russkij balet» (1912–1929): esteticcheskie otkrytiya i znachenie dlya scenicheskogo iskusstva XX veka [The theatre «Russian ballet» of Sergey Diaghilev (1912–1929): aesthetic discoveries and importance to the scenic art of the XX century]. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb., 2018. 273 p.

13. *Sveshnikova A.* Peterburgskie sezony` Artura Sen-Leona [St. Petersburg seasons of Arthur Saint-Leon]. SPb.: Baltijskie sezony, 2008. 424 p.

14. *Terkel E.* Lev Bakst: «Odevajtes', kak cvetok!» [Lev Bakst: «Dress like a flower!»] // Tretyakovskaya galereya [Tretyakov gallery]. 2009. № 4. P. 29–43.

15. *Yakunina L. I.* Russkoe shit'e zhemchugom [Russian pearl sewing]. M.: Iskusstvo, 1955. 159 p.

Информация об авторе

Марья Юрьевна Гендова

E-mail: avrorka196@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Information about the author

Maria Yurevna Gendova

E-mail: avrorka196@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Vaganova Ballet Academy»

191023, Russia, St. Petersburg, Rossi Street, 2



Котович Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П. М. Машерова

Kotovitch Tatyana Viktorovna, Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of World History and Culture of Vitebsk State University named after P. M. Masherov

E-mail: t.kotovich@yandex.ru

УКРАШЕНИЕ ВИТЕБСКА ВО ВРЕМЯ ПРАЗДНОВАНИЯ КРАСНОЙ ГОДОВЩИНЫ. МАРК ШАГАЛ. 1918 ГОД

Праздничное оформление шествий и мест шествий составляло единый комплекс — уличное агитационное искусство, мощное по масштабам, объёмам и воздействию. Это не было исключительным порождением Октябрьской революции, но использовалось её лидерами как самый серьёзный фактор новой социализации и как самый серьёзный идеологический инструмент. Первым революционным празднеством со специально разработанными для этой цели средствами оформления и стала первая годовщина Октябрьской революции. 4 ноября 1918 года в Витебске было получено сообщение, что «согласно телеграмме из Москвы от 2-го ноября за № 11818/2666, празднование годовщины Великой Октябрьской Революции начинается в 12 часов дня 6-го ноября и празднуется по 7-ое включительно» [ГАВт, ф. 1582, оп. 1, д. 47, л. 1142]. Губернский военный комиссар С. Крылов обратился в кинематографический комитет при Наркомате Народного Просвещения с просьбой о 500 метрах плёнки для съёмки парада красноармейских частей, подчеркивая, что материалы эти крайне важны для запечатления парада красноармейских частей без промедления.

Все местные живописцы и маляры были объединены в Государственную декоративно-художественную мастерскую, которая и исполняла оформление. Шагал, Якерсон, Фридлиндер и другие делали эскизы, которые были разлинованы клетками, а затем их переносили на большие плоскости. Украшение города в дни торжеств составило одну из самых спорных и интересных страниц искусства XX века.

Ключевые слова: красная годовщина, демонстрация, оформление праздника.

VITEBSK DECORATION DURING THE CELEBRATION OF THE RED ANNIVERSARY. MARK CHAGALL. 1918

The festive decoration of processions and places of processions was an integral complex — street propaganda art, powerful in scale, volume and impact — used by the October Revolution leaders as the most serious factor of new socialization and as the most serious ideological means. The first anniversary of the October Revolution was the first revolutionary celebration with specially created means of design. On November 4, 1918, a message was received in Vitebsk saying that «according to the telegram from Moscow dated November 2, No. 11818/2666, the anniversary celebration of the Great October Revolution begins in the afternoon on November 6 and is celebrated through November 7». The provincial military commissar S. Krylov asked the cinema committee of the People's Commissariat of Education for 500 meters of film for shooting the parade of the Red Army units, stressing the historical importance of filming the parade.

All local artists and painters, including Chagall, Yakerson, Friedlander and others, were united in the State decorative and art workshop, which created the design. Their decoration of the city on the days of celebration became one of the most controversial and interesting pages of 20th century art.

Key words: red anniversary, demonstration, holiday design.

«Известия Витебского Губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» от 9 октября 1918 года за № 217 сообщали о заседании Комиссии по организации праздника годовщины Октябрьской революции вечером в бывшей гостинице «Брози» и от четверга 17 октября 1918 года за № 224 на первой полосе: «Сегодня 17-го октября в быв. гост. "Брози" в 6 часов вечера состоится Пленарное собрание комиссии по организации праздника годовщины Октябрьской революции. Предстоит решить ряд важных вопросов. Явка всех членов Комиссии обязательна. Неявившиеся будут исключены из членов Комиссии и имена их опубликованы в печати как саботировавших работу». Организация празднеств чётко согласовывалась с планом, разработанным в Москве.

Монументальному искусству в празднике отводилась особая роль. Эталон оформления принято считать

произведения художников в Октябрьскую годовщину в Москве и в Петрограде. Это панно С. Герасимова (илл. 1, 2) и И. Захарова в Москве (Крестьянин на здании городской думы в стилистике древнерусского искусства; Рабочий с факелом на фасаде «Метрополя») и работы Б. Кустодиева и К. Петрова-Водкина в Питере.

Спустя полгода и по поводу другого праздника «Витебский листок» от 1 марта 1919 года будет цитировать оценку такого рода украшений, данного в московской газете «Коммунар»: «В день годовщины Красной Армии Театральная площадь и главные улицы Москвы расчистились аляповатой мазней клубистов. Над святой кровью, пролитой за социалистическую революцию, совершается злой и кощунственный шабаш! Вот красноармейцы, наряженные в пестрые шутовские балахоны, вот рабочие с треугольными, обпиленными лицами, напоминающие топорной работы манекены,



Иллюстрация 1. Общий вид Городской думы. 7 ноября 1918 года



Иллюстрация 2. С. В. Герасимов. Эскиз панно «Хозяин земли» для здания Городской Думы



с исковерканными конечностями... <...> Полюбуйтесь этим бесподобным пятном. Не то звезда от ловко запущенного в стенку яйца, не то раздавленная копытом лягушка» [7, с. 2–3].

В Витебске в конце октября 1918 года все художественные силы объединил Марк Шагал. «Известия Витебского Губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» от 16 октября 1918 года за № 223 опубликовали сообщение Комиссии

по украшению Витебска к Октябрьским дням: всем учреждениям и лицам предписывалось немедленно представить плакаты любого цвета и образца в мастерскую Комиссии в бывшую Александровскую гимназию [3]. Губернский Уполномоченный по делам искусств Шагал в том же номере дал объявление всем, имеющим мольберты, передать их в распоряжение Художественной Комиссии по украшению Витебска к Октябрьским празднествам.

Комиссия по оформлению города размещалась на Суворовской, 58 и состояла из нескольких секций: живописной, которая разрабатывала панно, плакаты, лозунги; архитектурной, создававшей проекты арок, трибун и сооружений; осветительной, отвечающей за иллюминацию и изготовление факелов и фейерверки. Возвышенное состояние участников и зрителей праздника должны были вызвать мощный фейерверк на Успенской горе и светящиеся яркими огнями пароходы на реке. «В городском театре была поставлена пьеса "Взятие Бастилии" и выступали ораторы т.т. Рейнгольд и Сергиевский с объяснением пролетарского праздника. В красноармейском "Доме просвещения" была поставлена пьеса из рабочей жизни "Зарево". Перед спектаклем выступали ораторы — т.т. Пикман, Гринчук, Окунев и др. Во всех кинематографах шли сначала сеансы для детей, затем для взрослых. В Народном театре и в "Иллюзионе" перед сеансами выступали ораторы — т.т. Песковский, Пикман. Окунев и др.» [6, с. 2].

В Комиссию по украшению города под руководством Марка Шагала вошли художники Ю. Пэн, С. Юдовин, А. Бразер, Д. Якерсон, А. Ромм. Плакаты, транспаранты и панно были созданы на холстах, на полотнищах по белому фону.

Мы представляем фрагменты документального фильма «Октябрьская годовщина» 1918 года, снятого в Витебске по заказу комиссара С. Крылова (илл. 3–9.

Для М. Шагала это был новый символический мир свободного человека, как на знаменитом эскизе «Мир хижинам, война дворцам».

Иллюстрация 3



Иллюстрация 4



Иллюстрация 7



Иллюстрация 5



Иллюстрация 8



Иллюстрация 6

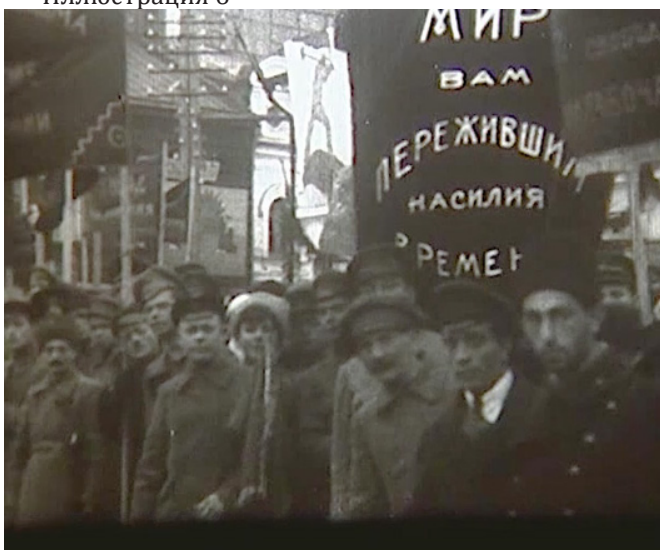


Иллюстрация 9



Плакаты его отличались от чеканных и жёстких форм, разрабатываемых тогда в плакатном искусстве. Художник работал символами, аллегориями, динамическими формами и фигурами. Крестьянин с поднятым над головой дворцом искажён гневом и стремительной экспрессией. М. Шагал деформировал изображение,



словно выгибал его, как будто сознательно снижал сюжет до почти лубочного представления, сохраняя при этом внутреннюю драму происходящего (Илл. 10–13).

Иллюстрация 10. Оформление здания Ревтрибунала. Над входом — плакат «Социалистическая революция». На левом крыле здания — плакаты «Мир хижинам — война дворцам» и «Привет Луначарскому»



Иллюстрация 11



Еще 26 сентября в «Витебском листке» (№ 988) М. Шагал взывал: «Всем художникам, декораторам и рисовальщикам, вдохновленным идеей великой революции, предлагается ко дню 25-го октября — годовщине революции — подготовить ряд больших, выразительных и ярких плакатов. <...> Срок представления плакатов 15 октября в отдел народного образования». Через несколько дней, 1 октября в «Известиях...» (№ 210) было опубликовано приглашение художников, декораторов, рисовальщиков, скульпторов, живописцев и архитекторов на общее совещание по поводу предстоящих работ в связи с Октябрьскими торжественными днями.

Совещание собирали вечером 1 октября в отделе народного образования. Их даже освобождали от трудовой повинности на время государственно полезной работы. На украшение города потребовалось 38 тысяч рублей.

8 октября «Витебский листок» № 1000 от имени Художественной комиссии по украшению Витебска доводил до сведения, что эскизы принимаются ежедневно, кроме праздников, в размере 1 ½ на 1 аршин. Для скорейшей работы необходимо было мобилизовать все художественные силы города и оставить все работы по исполнению других заказов.

19 октября в «Известиях...» (№ 226) была опубликована статья В. Гребенника, весьма пафосная и скептическая одновременно: «Приближаются великие дни

Иллюстрация 12



Иллюстрация 13. Фрагмент фильма А. Митты «Шагал – Малевич»



годовщины Октябрьской революции. Российский пролетариат хочет и должен отпраздновать первую годовщину своего освобождения от власти капитала особенно радостно и торжественно. <...> Ярким доказательством этого служат планы комиссии по устройству празднеств октябрьской годовщины к праздникам витебских рабочих, не устроила ни одного по этому поводу рабочего собрания, не подумала ни о каких улучшениях рабочего быта ко дню их праздников, не разучила с ними ни одной революционной пролетарской песни.

Но эта комиссия, зная, что социалистическая революция совершается под красным пролетарским флагом, измыслила в момент крайнего обеднения страны мануфактурой втирание очков рабочему классу красными лентами, на которые для одного города Витебска проектирует израсходовать 20 тысяч арш. холста, предполагая его выкрасить в красный цвет!»

Автор предлагал шить из такого количества холста 5 тысяч пар белья вместо красных лент, нужных всего на 2–3 дня. И сравнивал такую страсть к красной материи для города по уровню безобразия с проектом колокольного звона, которым должен был открываться праздник.

Колокольный звон отменили, а красный цвет оставили, и на каждый уезд выдали по 350 аршин красной материи и еще по 15 плакатов.

В украшении города также приняла участие и ученческая комиссия по устройству празднеств годовщины Октябрьской революции. Как сообщал «Витебский листок» 27 октября 1918, велась работа по украшению зданий учебных заведений и организации шествия. Для этого привлекались все литературные, художественные и музыкальные силы учащихся, участники духовых, струнных оркестров и хоров, а также драматических кружков. Ученическая комиссия заседала в 1-й советской трудовой школе, расположенной в бывшей Александровской гимназии.

Газета «К оружию» в номере № 4 за понедельник 4 ноября 1918 года публиковала лозунги для военных знамен: «На штыках пролетариата — смерть капитализма», «Пролетарий всего мира — стройся в боевые ряды», «Глубже ройте могилу старому миру», «Мы солнце но-

вое зажгли» (предчувствие постановки «Победы над Солнцем?»), «Теснее ряды — и победа за нами», «Кто не работает, тот не ест», «Да здоровствует пролетарская культура», «Пролетарское искусство — орлиные крылья рабочего класса», «Мир хижинам, война дворцам».

Уже на склоне лет в книге «Моя жизнь» Марк Шагал вспоминал (таким важным было для него давнее празднование): «В Витебск я возвращаюсь накануне первой годовщины Октябрьской революции. У нас, как и в других городах, надо было развесить по улицам плакаты и лозунги. Маляров и мастеров по вывескам в Витебске хватает.

Я собрал их всех, от мала до велика, и сказал:

— Вы и ваши дети станете на время учениками моей школы.

Закрывайте свои мастерские. Все заказы пойдут от школы, а вы распределяйте их между собой.

Вот дюжина образцов. Их надо перенести на большие полотнища и развесить по стенам домов, в городе и на окраинах. Все должно быть готово к тому дню, когда пойдет демонстрация с флагами и факелами.

Все мастера — бородатые как на подбор — и все подмастерья принялись перерисовывать и раскрашивать моих коз и коров.

В день 25 октября ветер революции раздувал и колыхал их на всех углах.

Рабочие проходили мимо с пением "Интернационала".

Глядя на их радостные лица, я был уверен, что они меня понимают.

Ну а начальство, комиссары были, кажется, не так довольны.

Почему, скажите на милость, корова зеленая, а лошадь летит по небу?

Что у них общего с Марксом и Лениным?» [9, с. 284–285].

11 ноября в газете «К оружию» описывалось убранство города к празднику: «Больше всего споров вызывали развешенные по городу художественные плакаты. Яркие, необычные тона. Новая манера письма и комбинация красок, непонятный замысел — все это поражало массу, которая стояла в недоумении перед картинами и спрашивала объяснений. Проходя мимо плаката "Привет Луначарскому!" около Пролетарского клуба, девицы отворачивались и восклицали:

— Безнравственная картина.

И любопытно было наблюдать этот протест самодовольного мещанства, которое почему-то считает ему непонятное смешным и нелепым, возмущается и с пеной у рта кричит, что то не искусство, чего оно не понимает и не одобряет».

Удивительно читать эти строки. Пройдет совсем немного времени и Шагала, других художников начнут уже не только обыватели, но и власти обвинять в формализме и прочих грехах, и отношение к «непонятному» искусству надолго установится отрицательное.

Марк Шагал произносил речь о роли искусства в дни празднования Октябрьской революции и подчёркивал,



что годовщина эта первая и редкая в истории, и объяснял место и значение нового искусства: «Искусство лишь тогда может называться Искусством с большой буквы, когда оно революционно по существу. Только такое Искусство во всех областях его в силах отстоять свое историческое право на жизнь, и такое именно искусство и такие именно революционные творцы его требуют внимания, достигают его, волнуют нас.

Пусть же не смущаются те, кому кажется страшным и непонятным наше искусство и то, что Искусству отведено чрезмерное место в эти народные праздничные дни. <...> Дайте же и нам дорогу!

Мы также справляем годовщину революционного Искусства, годовщину падения академий, "профессоров" и восстановления в России власти левого Искусства. <...> Вас никто, по крайней мере, в нашем городе буквально никто — не понимает, мы все в недоумении перед вашими произведениями. <...> Мы упорно и властно, подчиняясь внутреннему голосу художественной совести, предлагаем и навязываем наши идеалы, наши формы, формы и идеи нового, революционного Искусства, и мы имеем мужества думать, что за нами будущее» [2, с. 3].

В этом бурном море неприятия редкими были голоса в защиту. Так Г. Гриллин в «Витебском листке» отстаивал право Марка Шагала на одиночество, сочувствовал ему как чуткому художнику, оказавшемуся в атмосфере повседневной обыденщины, среди грубых и пошлых мещан: «Вспомните о плакатах, развешанных по городу в дни октябрьской революции. С какой иронией их встречало наше мещанство, как издевалось и оплевывало оно того самого Марка Шагала, которым восхищаются лучшие знатоки живописи, картины которого вызвали вокруг себя так много шума, такое количество интересных статей и даже книг в Париже, Берлине, Голландии и России. <...> Марк Шагал поистине одинок, окруженный грубыми, пошлыми вкусами и невежеством. Это — трагедия души художника».

Автор ссылался на известного критика Андрея Левинсона, писавшего о Шагале как о необычном художнике, пути понимания которого так же должны быть необычными, и любые известные определения для такого мастера не применимы. Формул быть не может, потому что сам он творит вне формул. Г. Гриллин цитирует А. Левинсона: «Шагал проходит мимо нас в почти неприступном одиночестве. Работы Шагала остаются для нас до поры до времени загадочными, как загадочны вообще стихии, из которых слагается отмеченная личность».

Г. Гриллин печалился: «Можно сказать, весь Витебск, вплоть до его интеллигенции, усматривает в Шагале отщепенца и даже фигляра. Как это ни странно, но это так. <...> Они не могут постичь своим умом и чувством, они считают его ненужным, нелепым и смешным. Но ведь каждый из <...> критиков, знатоков живописи считает Шагала большим талантливым художником, каждый бредит его "сладостной, лихорадочной экзальтацией", этими больными и нежными куклами,

свободными от земного притяжения, от "духа тяжести", ритмически влекомыми в пространство лунатической грезой». <...> Но что можем мы ответить художнику, мы, грубые провинциалы, не имеющие почти никакого представления о настоящем большом искусстве. <...> Если он решился прийти к нам, если он делает попытку приблизить нас к себе, если он надеется получить у нас право на "одиночество", то он делает рискованный шаг. Этого права ему не дадут» [4, с. 2–3].

Это было грустным предвидением. Марк Шагал создаст школу, но вскоре уедет из Витебска и уже не вернется. В конце 1918 он писал: «Но обыватели на завтра, и только ли обыватели. С болью признаюсь: и передовые товарищи-революционеры, и они с пеной у рта засыпали нас недоуменными вопросами: "Да что же это такое?". Объясните, объясните, объясните, это ли пролетарское искусство» [10, с. 2–3].

«А если все же им правит некий закон, который разрывает его на части и разметывает по воздуху людей, зверей и вещи, спутывает всю логику и разумность земных пропорций и взаимоотношений, то меньше всего в этом повинен бедный закон аллегории или низкий закон ребуса; перед нами не логическая игра, но подлинное, безусловное видение громадной внутренней насыщенности» [11, с. 183].

В «Искусстве коммуны» Я. Черняк очень одобрял витебское украшение, особенно плакаты Шагала «Луначарскому» (тот самый, о котором говорили, что он безнравственный), «Дорога Революционному Театру», «Вперед, вперед без остановки», плакаты Якерсона «Колесница», «Слава Труда», плакат Фридлендера «Рабочий» [8, с. 4].

В том же «Искусстве коммуны» 22 декабря радостный романтик Марк Шагал восхищался: «Радовали сердце отдельные начинающие художники из народа и особенно рабочие — маляры-живописцы. С какой любовью, с какой детской преданностью исполняли они наши столичные "мудреные" эскизы.

К моменту Октябрьской годовщины губерния Витебская была разукрашена около 450 большими плакатами, многочисленными знаменами для рабочих организаций, трибунами и арками. <...> В конце концов, вечер 6 ноября горел незабываемым огнем. Это был праздник и нашего искусства».

Комиссия по украшению города разработала модель окказиональной сценографии большого масштаба, формальные элементы которой соотносились с театральными мощными шествиями первых послереволюционных лет, с цветоформами революционной площадной агитации, с идеями тотальной эстетизации общественной жизни, и варианты этой модели действовали во всех последующих советских демонстрациях.

Центральные площади города и его центральные улицы становились сценическим планшетом, на котором размещалась, двигалась и останавливалась массовка, состоящая из четко организованных блоков с определенными атрибутами и обозначенных определенным цветом, и на котором также выделялись конкретные



сегменты-прямоугольники с возвышениями/ступенями для главных действующих персонажей/ораторов.

Площадную родословную оркестры как первой в истории мирового театра сцены подчёркивает В. Берёзкин в качестве места действия и предыстории, предпосылки всей дальнейшей сценической эволюции [1, с. 48]. И места действия в самом начале театра как такового опирались на предысток дионисийский: во-первых, посредством перемещения, переходов, расположения действующих лиц, во-вторых, с постоянной для всех зрелищ сценической установкой.

Сценические установки, т. е. трибуны, устанавливались на площадях и с архитектурным объектом позади выступающих. Таким образом присутствовал опорный визуальный сценический задник. Это отсылает нас к временам появления декорационной системы. Как отмечает В. Берёзкин, «типовая структурная форма представлений в полной мере заявила о себе в композиции фресковой, а тем более станковой живописи. Но можно сказать и по-другому: когда ренессансные живописцы обратились к освоению окружающего человека реального мира, то первым способом такого освоения стал способ театральный» [1, с. 96]. Декораторы того времени изображали площади, улицы и дома идеального города, это была своеобразная макетная декорация с живописным задником. В городской демонстрации вместо макетов выступают реальные здания, окружающие площадь, а вместо рисованного задника — реальный архитектурный объект.

Само сооружение/возвышение представляет собой центральную точку сценического планшета, наподобие алтаря на оркестре античного театра. Это — сакральная ритуальная точка, и она подобна нескольким небольшим платформам, поставленным друг на друга, и выделена из окружающего серого архитектурного пространства красным цветом драпирующих их тканей. На киноплёнке и на фото видно, что фактура драпировки подчёркнута в виде большого банта, вторящего маленьким бантам на одежде демонстрантов. Объёмы драпировки подчёркивают строгие формы трибун, а цвет рифмуется с локальными многочисленными пятнами красного, мелькающего тут и там в колонне марширующих. Красный цвет является символом революции, кровавой войны и вместе с тем торжества победы, а также с пламенеющей радостью будущего, во имя которого принесена сакральная жертва. Красный является прекрасным, звонким, поющим и ярким, как цветы на фоне зелени гирлянд. Согласование красного и зелёного становится главным в сценографии этого праздника. Багряные драпировки пересечены в пространстве зеленью вьющихся вертикальных полуциркульных арок и длинных

их волн на фасадах зданий. Белые и синие плакаты в 2–3 человеческого роста выступают цезурами в этом высоком вертикально расположенном поле по пути следования колонн.

Таким образом, единая, постоянная сценическая установка была создана по всему маршруту демонстрации в виде опорных точек, сакральных алтарей.

Другим структурным элементом места действия в сценографии праздника является само перемещение действующих лиц. И сама эта движущаяся масса как несколько рукавов реки, и масса наблюдателей по краям этой реки представляли собой живую горизонтальную проекцию той сценографии, что была создана вертикалями украшенных зданий и трибун. Те же атрибуты, что использованы в вертикалях, здесь в горизонталях колышущейся массы рифмуются, движутся, обозримы сверху особенно внятно, а в самой гуще события превращаются в мелькающие красно/зелено/белые калейдоскопические пятна.

Эту формулу, обнаруженную В. Берёзкиным в основе развития сценографии, и чётко проявленную в Октябрьской годовщине, подметила и Л. Михневич: «Статические — это арки, трибуны, временные внутренние и внешние росписи, растяжки (т. е. изображения и текстовые призывы на ткани, растянутой поперечно над улицей) и указанные в тексте Шагала "большими плакатами", которые обычно классифицируют как панно. <...> "Монументальные плакаты-панно" были объектами второго яруса, т. е. были размещены на уровне вторых этажей над головами демонстрантов» [5, с. 81–86].

К динамическим объектам исследовательница относит факелы, транспаранты и красные флаги. Это действительно всё то, что является исключительно окказиональным, созданным только для определённого случая, однако подчеркнём, в этой okazji — главенствующим. Именно этот элемент модели будет повторяться и далее. Уличный же сценографический элемент будет меняться во времени и пространстве города.

Марк Шагал будет возглавлять и комиссию по украшению города к празднованию 1 мая 1919 года, несмотря на осуждение его художественных высказываний со стороны членов Витебского Губкома партии, и оформление второй годовщины Октябрьской революции осенью 1919 года. В скором времени ситуация поменяется, в конце октября 1919 года в Витебск приедет Казимир Малевич, который вместе с Лазарем Лисицким предложит принципиально новую концепцию художественного решения праздничной демонстрации и фасадов городских зданий, и с их проектов начнется история политического плаката не только в Витебске, но и Советской России в целом.

Литература

1. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Едиториал УРСС, 1997. 544 с.

2. Витебский листок. 1918. № 1030. 7 нояб.

3. ГАВТ, ф. 2289, оп. 2, д. 27, л. 3.

4. Гриллин Г. Право на одиночество (К сегодняшнему до-



кладу Марка Шагала) // Витебский листок. 1918. № 1059. 7 дек.

5. *Михневич Л.* Декорационные объекты витебских революционных празднеств (1917–1923) // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 15. Минск, 2008.

6. *Р-вов П.* Праздник красной годовщины в Витебске // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 242. 9 нояб.

7. Футуризм и революция // Витебский листок. 1919. № 1143. 1 марта.

8. *Черняк Я.* Витебск // Искусство коммуны (Петроград). 1918. № 2. 15 дек.

9. *Шагал М.* Моя жизнь. СПб: Азбука, 2000. 411 с.

10. *Шагал М.* Письмо из Витебска // Искусство коммуны (Петроград). 1918. № 3. 22 дек.

11. *Эфрос А. М.* Профили: Очерки о русских художниках / Предисл. С. М. Даниэля. СПб.: Азбука-классика. 2007. 316 с.

References

1. *Berezkin V.* Iskusstvo scenografii mirovogo teatra. Ot istokov do serediny XX veka [The art of scenography of the world theater. From the beginning to the middle of XX century]. M.: Editorial URSS, 1997. 544 p.

2. Vitebskij listok [Vitebsk Bulletin]. 1918. № 1030. November 7.

3. GAVt, f. 2289, op. 2, d. 27, l. 3.

4. *Grillin G.* Pravo na odinochestvo (K segodnyashnemu dokladu Marka Shagala) [The right to loneliness (To today's report by Marc Chagall)] // Vitebskij listok [Vitebsk Bulletin]. 1918. № 1059. December 7.

5. *Mihnevich L.* Dekoracionnye ob'ekty vitebskih revolyucionnyh prazdnestv (1917–1923) [Decorative objects of Vitebsk revolutionary festivals (1917–1923)] // Byulleten' Muzeya Marka Shagala [Bulletin Of The Marc Chagall Museum]. Вып. 15. Минск, 2008.

6. *R-vov P.* Prazdnik krasnoj godovshchiny v Vitebske

[Holiday of Red anniversary in Vitebsk] // Izvestiya Vitebskogo gubernskogo Soveta krest'yanskih, rabochih, krasnoarmejskih i batracksih deputatov [News of the Vitebsk Province Council of peasants, workers, Red army soldiers and agricultural labourers' deputies]. 1918. № 242. November 9.

7. Futurizm i revolyuciya [Futurism and revolution] / Vitebskij listok [Vitebsk Bulletin]. 1919. № 1143. March 1.

8. *Chernyak YA.* Vitebsk [Vitebsk] // Iskusstvo kommuny (Petrograd) [Art of commune (Petrograd)]. 1918. № 2. December 15.

9. *Shagal M.* Moya zhizn' [My life]. SPb: Azbuka, 2000. 411 p.

10. *Shagal M.* Pis'mo iz Vitebska [Letter from Vitebsk] // Iskusstvo kommuny (Petrograd) [Art of commune (Petrograd)]. 1918. № 3. December 22.

11. *Efros A. M.* Profili: Ocherki o russkih hudozhnikah [Profiles. Essays on Russian artists] / Introduction of S. M. Daniehlja. SPb.: Azbuka-klassika. 2007. 316 p.

Информация об авторе

Татьяна Викторовна Котович

E-mail: t.kotovich@yandex.ru

Витебский Государственный университет им П. М. Машерова
Беларусь, Витебская область, Витебск, Московский проспект, 33

Information about the author

Tatyana Viktorovna Kotovich

E-mail: t.kotovich@yandex.ru

Vitebsk State University named after P. M. Masherov
Belarus, Vitebsk region, Vitebsk, 33 Moskovsky Av.



Алсаитова Раушан Капышевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования Жетысуского государственного университета имени И. Жансугурова

Alsaitova Raushan Kapyshevna, PhD (Arts), Assistant Professor at the Department of Musical Education of Zhetysu State University named after I. Zhansugurov

E-mail: alsaitova_r@mail.ru

Бердибай Айжан Рахманкулловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы

Berdibay Aijan Rahmankulova, PhD (Arts), Assistant Professor at the Department of Musicology and Composition of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory

E-mail: a.berdibay@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ В ИЗУЧЕНИИ КАЗАХСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ПЕСЕН

В статье изучаются темы, воплощаемые в устно-поэтическом творчестве казахов. Богатейший пласт песенного наследия в традиционной музыкальной культуре казахов — казахские песни. Они рассмотрены с учетом соотношения масштабов музыкальной формы. Тема бренности существования, скоротечности молодости, сожаление о прожитых днях доминирует в поэтическом содержании казахских традиционных песен, при этом универсальность, бесконечность, нерегламентированность темы позволяют развивать ее как в рамках основной строфы, так и в припеве. Уделено внимание изучению процессов взаимодействия казахской песенной и инструментальной традициями, рассмотренных на уровне терминов, структуры и частей формы фольклорных произведений. Выявление на филологическом уровне поэтического содержания припева, анализ смыслового наполнения той части песни, которая своей яркой эмоциональной окраской делает возможным непосредственное обращение к сердцу слушателя, имеет свою специфику. Образы, встречающиеся в запевной части, как правило, имеют место и в кайырма. Но в отличие от первой, для которой более характерна предикативность, а нередко и повествовательность, в припеве превалирует некоторая константность, хотя статику эту можно назвать условной, так как известно, что в каждом художественном произведении всегда происходит действенный процесс его становления, и кайырма, представляя собой часть такой организации, как песня, не является исключением.

Ключевые слова: песенная культура казахов, кайырма («припев»), запев, мелодия, слово, поэтическое содержание.

SOME PROBLEMS OF KAZAKH TRADITIONAL SONGS STUDY

The article studies the themes of the oral-poetic creativity of the Kazakhs. The richest layer of heritage in traditional musical culture of Kazakhs is Kazakh songs. They are studied taking into account the size of the musical form. The theme of impermanence of existence, the transience of youth, regret about the passed days dominates in the poetic content of the Kazakh traditional songs, its universality and infinity allow to develop it both in the verse and in the chorus. Attention is paid to the study of interaction of the Kazakh song and instrumental traditions, on the level of terms, structure and parts of the form of folk works. On philological level the poetic content of the verse and the chorus (kayirma) has some specifics. Images found in the verse, as a rule, are found in kayirma too. But unlike the verse, which is characterized by predicativity and is often more narrative, in the chorus there prevails some constancy, although this static is conditional, because every work of art is always in the process of development, and kayirma, as a part of a song, is not an exception.

Key words: song culture of Kazakhs, kayirma («chorus»), solo, melody, word, poetic content

Рассмотрение музыкальных и поэтических структурно-языковых особенностей традиционных песен трудно представить без предварительного изучения общего содержания их образно-поэтической системы, так как именно ею нередко может определяться национальная идентичность, обуславливаемая специфической системой мировоззрения того или иного этноса.

История изучения образного строя поэтики текстов казахских традиционных песен, как известно, началась в XIX столетии [4], и главным объектом научного изучения специалистов в тот период и последующий век была *основная строфа* запево-припевной формы казахских песен. При этом значению образного строя *припева* почти не уделялось внимания, вследствие чего он рассматривался лишь в контексте общего содержания музыкально-поэтических образов полной песенной

формы. А между тем, «кайырма (припев) в казахской традиционной песенной культуре представляет собою явление, которое трудно определить однозначно. В художественном сознании народа это понятие означает больше, нежели просто структурообразующая категория. Часто кайырма определяют, как "әннің жаны", т. е. душа, основа и суть песни. Возможно поэтому известная в песенной культуре казахов незакрепленность поэтических текстов народных бытовых и отчасти лирических песен за конкретными напевами, вследствие функционирования единой стихотворной структуры, осуществляется безотносительно к припевным разделам. Жанровая и локальная, стадияльно-историческая принадлежность песни часто узнается по припевным разделам. Как бы ни варьировался текст основных строф, кайырма, как правило, чаще остаются неизменными. Казахская тра-



диционная песня признается лингвистами как система, в которой, по сравнению с другими тюркоязычными народами, наблюдается наибольшая частотность применения разных форм припева» [3, с. 141].

Содержание припевов казахских традиционных песен обрядового и необрядового пластов культуры, равно как и фабульная система основной части песен — запева, отражало мировоззренческую специфику традиционного общества, обусловленного кочевым типом ведения хозяйства, географическими, социально-историческими факторами жизнедеятельности, а также его родо-племенной структурой.

В образцах казахского семейно-обрядового фольклора припевы-рефрены входили, в основном, в структуру свадебных песен «жар-жар» и «үкі-ау», исполняемых близкими родственниками невесты в ходе ритуала ее прощания с родным домом. Анализируя обрядовый жанр «жар-жар», ученый-писатель Мухтар Ауэзов объясняет значение припевных слов «жар-жар» следующим образом: «Родственники, которые до дня проводов не говорили невесте о ее будущем женихе открыто, чтобы не омрачать дней ее беззаботной девичьей жизни, теперь впервые должны были известить собравшихся о достижении девушкой известного возраста, давая понять невесте, что отныне она будет жить не одна, а в союзе с другим человеком. Поэтому, оповещая об этом мягкими словами "жар-жар" (друг-супруг) и песней о том, что она входит в новую для нее жизнь, они неоднократно повторяют эти слова для того, чтобы невеста вникла в их смысл и смирилась со своим положением» [7, с. 57].

Другое значение «жар-жар», по мнению исследователя Б. Уахатова, заключается в торжественном оповещении девушки-жарлау, арнау [5]. Слова «үкі-ау», как и «жар-жар», функционирующие в ритуале прощания с невестой ее родственников и близких в Восточном Казахстане, так же несут весомую семантическую нагрузку. Так, при исследовании этой группы жанров, этот же автор связывает «үкі-ау» с его переводным значением — «сова». Казахи любили эту птицу за мягкие перья, сравнивали с ней девочек [6, с. 193–194]. Издревле считая сову священной птицей, они привязывали птичьи перья к колыбели ребенка, пришивали их к шапочкам девочек. Поэтому в песне под словами «үкі-ау» также мог подразумеваться и головной убор, так как теперь, меняя свой социальный статус, девушка должна была снять с себя шапку с перьями совы и надеть другой, надлежащий невесте — саукеле (головной убор невесты).

На филологическом уровне выявление поэтического содержания припева и анализ смыслового наполнения той части песни, которая своей яркой эмоциональной окраской делает возможным непосредственное обращение к сердцу слушателя, имеет особую специфику. Образы, встречающиеся в запевной части, как правило, имеют место и в кайырма. Но в отличие от первой, для которой более характерна предикативность, а нередко и повествовательность, в припеве превалирует некоторая константность. Хотя её можно назвать условной, так как известно, что в каждом художественном про-

изведении всегда происходит действенный процесс его становления, и кайырма, представляя собой часть такой организации, как песня, не является исключением.

В текстах припевов, сообразно действию ряда специфических особенностей, обращенных непосредственно к слушателю, отражаются отношения индивида к глобальным проблемам бытия, закономерностям человеческого существования, развитию и угасанию, содержательности и бесцельности, пространства и времени. За всем этим стоят отношения человека и общества, определяющие мировоззренческую сущность традиционного казахского общества. «Идея гармонического космоса», включающего в себя природу, общество в нерасчленимом единстве, требующая конкретного выражения, реализует себя через ряд средств, важнейшим из которых в художественной культуре выступает система образов. Последняя, в свою очередь, представляет собой устоявшиеся в обществе представления о красоте, идеале, совершенстве, нормах морально-этического поведения, воплощающихся в эстетической форме.

Категории и образы, благодаря которым, вкупе с комплексом музыкально-выразительных средств, песня становится полноценным художественным организмом, нелегко отделять друг от друга и расценивать их в качестве обособленных явлений. Если учесть, что каждому из них отведена своя «ниша» в процессе художественного мироздания, то и отсутствие хотя бы одного компонента представляется трудновосполнимым.

Ощущение единой системы, руководящей миропорядком, не покидает слушателя даже тогда, когда называются не все ее элементы, в силу того, что за каждым образным сравнением, метафорой или эпитетом стоит ряд субстанциональных категорий, огромная сила притяжения которых в вечном круговороте мироздания предполагается слушательской средой. Представления о полнокровной жизни, согласованные с явлениями макрокосма, как высшей ценности бытия, находят свое завершение в красоте формы художественно-поэтических текстов припева.

Глобальные философские проблемы взаимосвязи жизни и смерти, пространства и времени издревле глубоко осознавались и служили основой народного мировоззрения. Об этом свидетельствуют как предметы материальной культуры, имевшие, наряду с прикладным значением, глубокий философско-этический смысл, так и неисчерпаемое богатство устного народного творчества. Этой темой пропитано эпическое наследие, пословицы, поговорки, сказки, загадки, песенная и инструментальная культура. Из письменных источников об актуальности темы свидетельствует трактат «Кутадгу билиг» («Мудрость, несущая счастье») Ж. Баласагуни, в котором содержится целый пласт таких изречений как:

Бұл дүние қып-қысқа көрген түстей,
Қадірін білген дұрыс көрге түспей.



Эта жизнь коротка, как сон,
Необходимо ценить ее, еще не уходя в мир иной.
(Перевод Р. А.)

Отношение личности к понятию «дүние» как к универсальной категории столетиями передавалась из поколения в поколение. В зависимости от историко-социальных условий, жанровой специфики, она в открытом и опосредованном виде присутствует в устной поэзии, отношением к «дүние» определяются сюжеты и фабулы повествовательных казахских фольклорных жанров.

Тема бренности существования, скоротечности молодости, сожаление о прожитых днях доминирует в поэтическом содержании казахских традиционных песен, при этом универсальность, бесконечность, нерегламентированность темы позволяют развивать ее как в рамках основной строфы [1, с. 24], так и в припеве.

Осмысление «дүние» как пространственно-временной категории находит свою многомерную и разностороннюю характеристику в *припевных* текстах:

Уа, шіркін,
Жалған дүние-ай.

Уа, шіркін (*припевные слова-междометия*)
Жизнь обманчива.
(Перевод Р. А.)

Ахау, айдай,
Асау тайдай
Бұлқынған заманым-ай.

Ахау, айдай (*припевные слова-междометия*),
Как необъезженный скакун
Моя молодость.
(Перевод Р. А.)

Алма ағаштың гүліндей,
Текеметтің түріндей.
Өтіп дәурен барады
Ешбір жанға білінбей

Как цветы яблони,
Как яркие краски ковра.
Проходит жизнь/время
Незамечаемые нами.
(Перевод Р. А.)

Определение «жалған»¹, применяемое относительно понятия «дүние», обусловлено постоянным изменением и движением. Жалған, как неотъемлемый атрибут «дүние», часто выступает его синонимом, через него в поэтической форме выражались представления о текучести, непостоянстве, бесконечности и относительности жизни.

Движение и динамика, скоротечность, присущие жизни, проявляются и во втором из приведенных примеров,

когда ее пульсация и непредсказуемость ассоциируются со скачкой необъезженного скакуна. Ведь не случайно образ коня в качестве особой сферы входит в круг образной тематики казахской традиционной песни. Развитие этого образа впоследствии достигает своего апогея в творчестве представителя народно-профессиональной традиции Ахан серэ. И культ коня, как символ благополучия, счастья и полнокровной жизни, воспеваемый салами и серэ, безусловно, связан с представлениями о гармонии и красоте и, одновременно с этим, о невозвратимости и быстротечности жизни и ее самой лучшей поре — молодости. Не случайно в содержании третьего образца из вышеприведенных припевов раскрывается глубокий смысл поэтических образов: Цветы яблони столь же прекрасны, сколь не вечны, краски войлочного ковра-текемета живописуют яркие тона цветов природы, а жизнь, ассоциируемая с праздником, уносится, незамечаемая всеми нами.

Незыблемые истины космического мироздания, воплощаемые в устно-поэтическом творчестве и конкретно в песне, как известно, не всегда воплощаются однозначно. Когда аналогичное содержание выражается в припеве, то все, о чем шла речь в запевае, выступает частным проявлением той или иной стороны вселенского круговорота. Такой припев как бы сводит все предыдущее к вечным философско-этическим, художественно-эстетическим установкам. Содержание припева выступает частицей того общего, глобального, что в содержательном плане представляет собой припевная часть. И здесь универсализм образной системы кайырма обусловлен его сущностью — многократным периодическим возвращением, повторением. В тех же случаях, когда философское осмысление действительности выступает в предыдущем разделе, основная функция припева заключается в эмоционально-эстетическом «досказывании» образно-содержательных воззрений основной части песни.

Пример органичного синтеза общезначимого кайырма с запевами, содержание которых вносит свою долю в создание полного и глубокого раскрытия музыкально-поэтического обобщения, представляет собой песня «Қос күрең» («Пара гнедых скакунов»):

1.
Домбырам, қолға алған өмір-серік,
қос күрең-ау,
Ауылға қыз бозбала берер көрік

Қайырмасы:
Өтеді-ай, дәурен,
Амал жоқ.

Ән салып, домбыра алып, өлең айтсам,
қос күрең-ау,
Кетеді тұла бойым балқып еріп.

¹ «Жалған» в переводе — непостоянство.



Қайырмасы:

Өтеді-ай, дәурен,
Амал жоқ,

Домбра² — спутник моей жизни,
пара гнедых (*припевные слова*),
Красота аула — его девушки и юноши.

Припев:

Проходит жизнь,
И ничего с этим не поделаешь.

Взяв в руки домбру и начав петь,
пара гнедых (*припевные слова*),
Я весь нахожусь во власти песни.

Припев:

Проходит жизнь,
И ничего с этим не поделаешь.

2.

Болады жігіттің де ардагері,
қос күрең-ау,
Сөзіңнің айтпай таныр артқы жайын.

Қайырмасы:

Өтеді-ай, дәурен,
Амал жоқ,

Өлеңде не бар мұнда сала бермей,
қос күрең-ау,
Кең байтақ көкірегім қара жердей.

Қайырмасы:

Өтеді-ай, дәурен,
Амал жоқ,

Среди джигитов есть такие,
пара гнедых (*припевные слова*),
которые понимают меня без слов.

Припев:

Проходит жизнь,
И ничего с этим не поделаешь.

Что трудного в исполнении песен,
пара гнедых (*припевные слова*),
душа моя как степь, но словно черна как земля

Припев:

Проходит жизнь,
И ничего с этим не поделаешь.

Как правило, в песнях, которые посвящены названной тематике, основные строфы часто содержат в себе воспоминания или обращение к любимой девушке,

описание моментов творчества, былой силы и ловкости, иными словами, образы молодости и созидания.

Не менее интересна «расшифровка» припева, где поющий вначале повествует о птице, характеризуя мягкость ее крыльев, затем о благоприятном расположении слушателей друг к другу, причиной чего выступает песня, которая способствует подъему эмоционального состояния. Ведь душевный мир человека столь же свободен, восприимчив, мягок и уязвим, сколь мягки, образно говоря, павлиньи перья.

Выступая в ряду многочисленных функций обрядовых и неприуроченных к ритуалу жанров, припев песни оказывает благотворное воздействие на окружающих, учитывая при этом их эмоционально-психологический настрой — «көпшіліктің көңілі үшін» [2]. Эта функция выступает определяющим началом в предназначении припева, как раздела, наиболее открыто представляющего собой сферу человеческих чувств. Присутствие «көңіл» как универсальной категории, выступающей основой общения в рамках культуры казахов явственно прослеживается как в собственно жанрах обрядового народного творчества, так и в бытовой песне.

Широко употребимы в казахском языке такие словосочетания, как «көңілін аулау», «көңілінен шығу», «көңіл кілтін табу», что можно перевести как поддержка настроения, уберегая при этом душевное равновесие, соответствовать желаемому, найти подход к человеку. Ритуалы проводов невесты из родного дома, ее встреча в доме жениха, оформляемые рядом обрядовых действий и соответствующими музыкально-поэтическими образцами; смерть, оповещение о ней и оплакивание, маркирующиеся имманентными этим важным событиям жанрами — во всем этом, наряду с комплексом сакральных функций, стоит проблема личностных отношений общества к человеку. Бережное отношение членов кочевого общества друг к другу выражалось в специфической форме, близкой и понятной каждому представителю социума.

Анализируя мировоззренческие устои кочевников, обусловленные приоритетными для них явлениями и понятиями, Мурат Ауэзов отмечает осторожность жырау при подготовке родичей к сообщению о кончине их близкого, который, передавая мысль о бренности всего сущего, смягчает тем самым боль утраты близкого человека [2, с. 38]. Не прямолинейная речь, а иноговорение, иносказательность являются основной формой выражения, что наделяет его чертами «ключевого» признака устной традиционной культуры. Гносеологические аспекты разветвленной по форме и необыкновенно развитой по содержанию иносказательности непрерывно связаны с морально-этическими нормами и эстетическими представлениями. Дидактичность иносказательных воззрений, воплощаемая не только в обряде, но и в эпосе, сказках, легендах, загадках, песнях, вместе с собственно воспитательным началом служила средством возвышения, вознесения челове-

² Домбра — казахский национальный музыкальный инструмент.



ческой личности.

Анализ взаимосвязи запева и припева в подобных примерах на уровне поэтической системы довольно сложен, поскольку по мировоззренческим установкам народно-профессионального композитора, определяющим мышление, музыкальный язык, обуславливающие структурирование формы, припев часто служит эмоциональным «досказыванием», подтверждением пафоса запева, зафиксированным мелодией, а здесь уже вступают в свои права закономерности музыкального формообразования.

В завершение работы кратко обозначим основные положения, которые могут быть сформированы следующим образом. Кайырма в песенной культуре казахов осознавался как мировоззренческая категория. Его появление в обрядовых жанрах «жар-жар», «үкі-ау», а также в «жоқтау» и колыбельных песнях обусловлено глубоким этизмом, специфическими поведенческими нормами социального устройства традиционного общества. Прикладная его функция органично сочеталась с воспитательно-дидактической, художественно-эсте-

тической функциями, что определяется изначальной полисемантической припевных слов в обрядовых жанрах.

Образно-содержательная характеристика в свете вышеизложенного представляется неотъемлемой от запева. Часто фиксируемая филологами внешняя «автономность» содержания кайырма от содержания запева компенсируется рядом факторов, при интегрированном воздействии которых припев представляется универсальной философской категорией, и каждый предваряющий ее куплет выступает как конкретное проявление общей концепции. Не случайно основными образами аналогичных кайырма выступают такие глобальные сущности, как «дүние», «жалған». И образы молодости, парящих скакунов, красивых девушек часто отождествляемые или понимаемые наравне с темой родины — средоточия порядка и гармонии, положенные в основу содержательности припевов, представляются как разные ипостаси мироздания, вселенского круговорота, творящих Космос и одновременно творимые и им.

Литература

1. Ақтаев С. Алтындай болмас басқа тең // Білім және еңбек. 1986. № 4. 20–23 б.
2. Ауэзов М. Времен связующая нить. Алма-Ата: Жазушы, 1972. 134 с.
3. Бердибай А. О влиянии казахских кюев на музыкально-стилистические особенности казахских традиционных песен (на примере структурного раздела «кайырма» // От голоса к инструменту: феномен звука в традиционном культурном наследии тюркоязычного мира». Материалы 5 международного симпозиума исследовательской группы «Му-

зыка тюркоязычного мира». Алматы, 2016. С. 140–146.

4. Валиханов Ч. Собрание сочинений. Том 1. Алма-Ата, 1961. 199 с.
5. Уақатов Б. Қазақтың тұрмыс-салтының типологиясы. Алматы: Ғылым, 1983. 159 б.
6. Уахатов Б. Қазақтың халық өлеңдері. Алматы: «Ғылым», 1974. 286 б.
7. Әуезов М. Қыз ұзату үстіндегі салт өлеңі // Әуезов М. 20 томдық шығармалар жинағы. 16 том. Алматы: «Жазушы», 1985. 51–66 б.

References

1. Aqataev S. Altınday bolmas basqa teñ [Not equal to gold] // Bilim және еңбек [Education and Labor]. 1986. № 4. P 20–23.
2. Auezov M. Vremen svyazuyushchaya nit' [The time connecting thread]. Alma-Ata: Zhazushy, 1972. 134 p.
3. Berdibaj A. O vliyaniy kazahskih kyuev na muzykal'no-stilisticheskie osobennosti kazahskih tradicionnyh pesen (na primere strukturnogo razdela «kajyrma») [On the influence of Kazakh kyuis on the musical and stylistic features of Kazakh traditional songs (on the example of the structural section «Kaiyrma»)] // Ot golosa k instrumentu: fenomen zvuka v tradicionnom kul'turnom nasledii tyurkoyazychnogo mira». Materialy 5 mezhdunarodnogo simpoziuma issledovatel'skoj gruppy «Muzyka tyurkoyazychnogo mira» [From voice to instrument: the phenomenon of sound in traditional the cultural

heritage of the Turkic-speaking world. Materials of the 5th symposium of the research group «Music of the Turkic world». Almaty, 2016. P. 140–146.

4. Valihanov CH. Sbranie sochinenij. Tom 1 [Collected Works. Volume 1]. Alma-Ata, 1961. 199 p.
5. Waqatov B. Qazaqtıñ turmis-saltınıñ tipologiyası [Typology of the Kazakh household tradition]. Almatı: Ǵılım, 1983. 159 p.
6. Waxatov B. Qazaqtıñ xalıq öleñderi [Kazakh folk poems]. Almatı: «Ǵılım», 1974. 286 p.
7. Äwezov M. Qız uzatw üstindegi salt öleñi [Ritual song at the wedding of the girl] // Äwezov M. 20 tomdıq şıǵarmalar jınaǵı. 16 tom [Collection of 20 volumes. Vol. 16]. Almatı: «Jazwşı», 1985. P 51–66.



Информация об авторах

Раушан Капышевна Алсаитова
E-mail: alsaitova_r@mail.ru
Жетысуский государственный университет имени Ильаса
Жансугурова
040000, Талдыкорган, улица Кабанбай батыра, 27

Айжан Рахманкуловна Бердибай
E-mail: a.berdibay@mail.ru
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
050000, Республика Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай-хана,
86

Information about the authors

Raushan Kapyshevna Alsaitova
E-mail: alsaitova_r@mail.ru
Zhetysu State University named after I. Zhansugurov
040000, Taldykorgan, Kabanbay batyr, 27

Aijan Rahmankulova Berdibay
E-mail: a.berdibay@mail.ru
Kurmangazy Kazakh national Conservatory
050000, Republic of Kazakhstan, Almaty, Abylai-Khan ave., 86



Иванова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Ivanova Nataliya Vladimirovna, PhD (Arts), Professor at the Department of the Music Theory and Composition of the Saratov State Sobinov Conservatoire

E-mail: nvi0909@gmail.com

ГОД А. А. БРЕНИНГА В САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Статья освещает проходящий в Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова в 2018–19 учебном году фестиваль «Год композитора», посвящённый 95-летию заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора, композитора и педагога А. А. Бренинга. В тексте представлены сведения о жизни и творчестве композитора, а также краткий обзор литературы о нём и о юбилейных мероприятиях «Года композитора».

Ключевые слова: А. А. Бренинг, композитор, творчество, музыковед, педагогическое мастерство, воспоминания учеников, семья немцев Поволжья, уникальный талант, сила духа, юбилей, фестиваль, публикации.

ARNOLD BRENING'S YEAR IN THE SARATOV CONSERVATOIRE

The article tells about the ongoing in the study year 2018–2019 festival «Composer's Year» in the Saratov State Conservatoire which is dedicated to the 95th anniversary of the honoured art worker of RSFSR, professor, composer and teacher A. A. Brening. The article provides information about the composer's life and work, a brief review of the studies dedicated to him, and of the anniversary events at the Saratov Conservatoire.

Key words: A. A. Brening, composer, creativity, musicologist, teacher's mastery, student's memoir, Volga German, unique talent, fortitude, anniversary, festival, release.

В феврале 2019 года Саратовская консерватория имени Л. В. Собинова отмечает 95-летие со дня рождения выдающегося музыканта и педагога, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора, композитора Арнольда Арнольдовича Бренинга, более 30 лет (1968–2001) преподававшего на кафедре теории музыки и композиции (фото 1). Его личность и многогранная творческая деятельность оставили неизгладимый след в истории консерватории. Память о нём жива и воплощается в исполнении, публикации и изучении его произведений и научно-методических трудов, обобщении и развитии его педагогических принципов.

Юбилейные торжества не ограничиваются одним мероприятием, приуроченным к календарной дате, а выливаются в большой фестиваль, продолжающийся на протяжении всего 2018–2019 учебного года. Этот фестиваль, организованный под эгидой Шнитке-центра по инициативе его руководителя композитора и дирижёра М. В. Мясникова, назвали «Годом композитора». Он объединяет цикл концертов из произведений А. А. Бренинга и его учеников, изучение его рукописного архива, публикацию и исполнение неизданных сочинений, проведение конференций и круглых столов, посвящённых композиторскому, исполнительскому и педагогическому творчеству замечательного музыканта.

Руководство Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова во главе с ректором А. Г. Занориным считает бережное сохранение традиций, исторического и творческого наследия нашего вуза одним из приоритетных направлений как исполнительской, так и научно-исследовательской работы всего коллектива педагогов и студентов. Значимость проведения фестиваля «Год композитора», посвящён-

Фото 1. А. А. Бренинг



ного 95-летию А. А. Бренинга, была отмечена в опубликованной в предыдущем номере журнала статье «Научная школа Саратовской консерватории: традиции и перспективы» проректора по научной работе, доктора искусствоведения И. В. Полозовой [27, с. 5].

19 октября 2018 года, открывая фестиваль, вы-



ступили проректор по воспитательной и творческой работе А. В. Кошелев, руководитель Шнитке-центра М. В. Мясников, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, доктор искусствоведения, профессор Л. А. Вишневская, профессор Н. В. Иванова, член Союза композиторов России А. В. Павлючук (фото 2, 3). Они рассказали о творческой и педагогической деятельности А. А. Бренинга, о запланированных концертах, конференциях и других юбилейных мероприятиях. Всем участникам фестиваля пожелали успеха и вдохновения.

Фото 2. А. В. Кошелев и М. В. Мясников на открытии фестиваля «Год композитора»

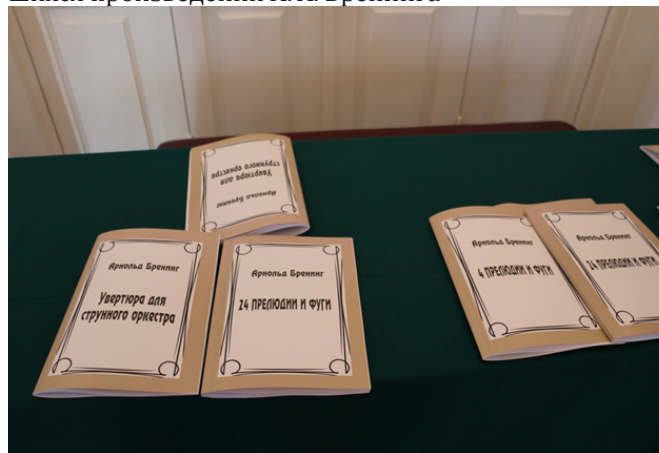


Фото 3. Выступление Л. А. Вишневской на открытии фестиваля «Год композитора»



На Открытии фестиваля впервые была исполнена Увертюра для струнного оркестра А. А. Бренинга Поволжским камерным оркестром под управлением М. В. Мясникова. Эта светлая радостная музыка прозвучала очень свежо и ярко. Она как нельзя лучше соответствовала торжественности момента и дала старт новому проекту, воодушевляя всех его участников. Состоялась также презентация трёх первых изданий произведений А. А. Бренинга. Рукописный текст полифонических циклов «24 прелюдии и фуги» и «4 прелюдии и фуги на тему В-А-с-н» для фортепиано подготовил к печати ученик А. А. Бренинга композитор М. В. Хейфец, а партитуру Увертюры для струнного оркестра — композитор, доцент И. А. Субботин (фото 4).

Фото 4. Юбилейные издания ранее не публиковавшихся произведений А. А. Бренинга



Далее последовали более локальные мероприятия, связанные с изучением творческого наследия композитора. Это круглые столы, проходившие в рамках Всероссийского открытого конкурса молодых композиторов имени А. Г. Шнитке (первым председателем жюри этого конкурса и одним из инициаторов его учреждения был А. А. Бренинг) и Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов «Слово молодых учёных» (фото 5). В работе круглых столов приняли участие педагоги и студенты СГК имени Л. В. Собинова, а также участники и члены жюри конкурса и гости конференции. Особенную активность проявили студенты 2 и 3 курсов. Музыковеды и композиторы Г. Галимов (класс доцента В. В. Орлова), В. Генин (класс профессора С. П. Полозова), В. Лассель и Е. Сидорова (класс профессора О. Б. Красновой), А. Полихрониди, А. Резченко и П. Спицына (класс доцента А. Г. Хачаянц), А. Чашников (класс доцента Е. В. Пономарёвой), Д. Репникова и В. Моршакова (класс доцента С. В. Волошко) под руководством профессоров кафедры теории музыки и композиции Л. А. Вишневской и Н. В. Ивановой подготовили доклады о жизни и творчестве А. А. Бренинга, о значении его научно-методических трудов. Г. Галимов, В. Лассель, П. Спицына и А. Чашников также приняли участие в исполнении произведений композитора наряду с вокалистами А. Перегудовой (класс профессора



А. В. Тарасовой) и И. Юровым (класс доцента О. Р. Ковтуненко) и пианистом И. Андреевым (класс доцента И. А. Хрульковой). Кроме того, многие из перечисленных студентов участвуют в работе по компьютерному набору нотного текста вокальных и инструментальных сочинений А. А. Бренинга, готовящихся к публикации.

Фото 5. Конференция «Слово молодых учёных». Заседание секции «А. А. Бренинг — композитор, педагог, личность»



Студенты факультета СПО под руководством Д. А. Злотникова подхватили инициативу своих старших товарищей. 22 декабря в Малом зале консерватории в рамках фестиваля «Год композитора» они дали концерт камерной музыки из произведений А. А. Бренинга. Представители самого молодого поколения консерваторцев с увлечением и артистизмом исполняли сочинения выдающегося земляка и предшественника, стремясь выразить и передать слушателям своё понимание красоты и неповторимости образного строя каждого произведения. В концерте выступили певица И. Белова, виолончелист Н. Малашин, скрипачи Р. Татарханов и А. Афиногенова, саксофонисты М. Михеева и М. Евдокимов, пианисты Н. Куликова, Д. Ермолаева, М. Сингирцева, А. Овчинникова; квартет флейт в составе: С. Ступак, В. Яблочников, Е. Королёва, В. Бескоровайная; квинтет духовых инструментов в составе: В. Яблочников, О. Родионова, Н. Кабанов, Д. Тужилкин, И. Иванычева; оркестр русских народных инструментов под управлением Е. В. Сидоровой. Прозвучали романсы «Лунная дорожка», «Она как полдень хороша», «Хотел бы я»; Скерцо для виолончели и фортепиано; Песня без слов и Поэма для скрипки и фортепиано; Элегия и Скерцино из Сюиты для 4 флейт; дуэт для двух саксофонов и фортепиано; квинтет для духовых инструментов. Украшением концерта стало исполнение Д. Тупицыным и С. Виноградовой первой части «Сонаты-прощания» для виолончели и фортепиано.

Кульминацией фестиваля станут юбилейные мероприятия, которые состоятся в феврале 2019 года. Это Международная научно-практическая конференция, посвящённая 95-летию А. А. Бренинга, концерт из про-

изведений композитора в Большом зале СГК, в котором выступят лучшие исполнительские силы нашего вуза, концерт из произведений учеников мастера, авторский вечер А. А. Фельдмана, премьеры оперы М. В. Хейфеца «Елизавета Бам».

Все эти и другие творческие проекты призваны привлечь внимание нового поколения музыкантов, слушателей, исследователей и педагогов к личности выдающегося композитора и его наследию. И отраднo, что они не проходят незамеченными. Хочется отметить живой интерес, с которым молодые музыковеды и исполнители воспринимают музыку Бренинга и открывают для себя неизвестные им ранее страницы истории консерватории.

В Саратов Арнольд Арнольдович приехал по приглашению заведующего кафедрой теории музыки и композиции Б. А. Сосновцева в 1968 году из Казани, где он родился, вырос, получил образование и приобрёл прекрасную профессиональную репутацию. Борис Андреевич был знаком с сочинениями Бренинга, которые он слышал на концертах композиторских пленумов. А кроме того, ему рекомендовали Арнольда Арнольдовича как прекрасного преподавателя работавшие вместе с ним в Казани и уже переехавшие к тому времени в Саратов Наталья Флорентьевна и Ростислав Сергеевич Таубе.

Новый педагог был уже зрелым мастером, педагогом-универсалом, обладавшим счастливым сочетанием композиторского, музыковедческого, пианистического и лекторского талантов с прекрасными человеческими качествами. Он быстро завоевал высокий авторитет у коллег и студентов. Вот как об этом вспоминает ученица Арнольда Арнольдовича профессор Т. А. Свистуненко: «Впечатление, которое с первых минут знакомства производил на окружающих А. А. Бренинг, оставалось у всех практически навсегда. Его внешность, манера держаться говорили о принадлежности к профессиональной элите. Именно так его восприняли педагоги и студенты Саратовской консерватории, когда 1 сентября 1968 года он был представлен коллективу на торжественном собрании в Большом зале. В тот же день состоялась первая лекция Арнольда Арнольдовича по полифонии строгого стиля для студентов-теоретиков. Сразу стало ясно, что сей предмет будет изучаться на самом высоком уровне» [12, с. 7].

И не только полифонию, а все музыкально-теоретические дисциплины без исключения, А. А. Бренинг преподавал в консерватории и в музыкальном училище блестяще. Кроме того, он вёл класс композиции, руководил дипломными работами музыковедов и при этом постоянно писал музыку — симфоническую, камерную, оперную. Она исполнялась и пользовалась успехом у публики. С годами рос авторитет, неизменным было уважение и восхищение учеников, коллег и администрации, но карьерного роста очень долго не было. Ему неоднократно отказывали в повышении звания без объяснения причин, только потому, что в 40-е годы



он был депортирован как немец по национальности и «сын врага народа» и шесть лет провёл в трудовых лагерях. Это тяжёлое испытание мрачной тенью легло на всю его последующую жизнь. Но сила духа, талант, трудолюбие и бесконечная преданность своему делу помогли А. А. Бренингу преодолеть все преграды и добиться официального признания. Гораздо позже, чем следовало, он всё же получил звания заслуженного деятеля искусств России и профессора и даже был удостоен упоминания в американском справочнике выдающихся деятелей культуры XX века.

За годы работы в Саратовской консерватории А. А. Бренинг обучил сотни музыкантов разных специальностей, будучи одним из ведущих педагогов кафедры теории музыки и композиции. Но главным его делом было воспитание композиторов и музыковедов. В своей педагогической работе он умело сочетал требовательность и гибкость, чутко и внимательно выявляя индивидуальность каждого студента, сохранение которой считал своей задачей. Сам композитор так говорил об этом: «Главный принцип моей работы с учениками — не ограничивать свободу поисков, не ломать их "под себя". Вооружая знаниями, открывать широкое поле деятельности. А уж направление деятельности они изберут сами по своим возможностям, по душе» [22, с. 13]. И это постоянное внимание к раскрытию индивидуальности учеников постепенно вырабатывало в них самостоятельность мышления, помогало формировать собственный взгляд, свое отношение к музыке. У композиторов это проявлялось в творчестве, а у музыковедов — в аналитической работе, написании задач, фуг, игре модуляций.

Арнольд Арнольдович был Учителем. Для всех своих учеников он навсегда остался духовным ориентиром, потому что его высочайший профессионализм опирался на замечательные личностные качества. Он был настоящим интеллигентом, очень требовательным к себе и полностью отдающим себя служению музыке. Внешность его была обманчивой: высокий, сухой и строгий, часто мрачный, на первый взгляд он мог показаться холодным, чопорным и высокомерным. Но при общении с ним неожиданно раскрывались совсем другие стороны его натуры — благородство, высокий строй души, доброта и доброжелательность, мягкость и деликатность, интерес и уважение к людям, готовность прийти на помощь. Незаурядность ума, таланта, эрудиции и артистизма А. А. Бренинга, его принципиальность, честность, сила характера, драматизм личной судьбы определяли неотразимое обаяние личности большого музыканта. Все это открывалось ученикам постепенно и внушило глубокое уважение и любовь.

Выпускники А. А. Бренинга стали известными музыкантами и педагогами. Многие из них отмечены учёными степенями и почётными званиями. Работая не только в России, но и за её пределами, они продолжают дело своего учителя и сохраняют благодарную память о нём. В их числе композитор и дирижёр, заслуженный деятель искусств России А. А. Фельдман (Калининград);

композиторы Г. В. Азатов (Калуга), В. А. Огороков (Москва); М. Артёмов (Курск), А. Виноградова (Самара); саратовские композиторы И. Н. Дороднов, А. В. Павлючук, М. В. Хейфец, Н. Е. Шиянов; музыковеды, профессора Саратовской консерватории доктор искусствоведения О. И. Кулапина и кандидаты искусствоведения Е. И. Вартанова (на протяжении 25 лет заведовавшая кафедрой теории музыки и композиции) и Т. А. Свистуненко; известная саратовская музыкальная тележурналистка Н. И. Махаличева и многие другие.

С педагогической деятельностью была тесно связана тематика научно-методических работ А. А. Бренинга, направленных на обеспечение учебного процесса. В них он излагал методические принципы преподавания музыкально-теоретических дисциплин. К сожалению, большая часть авторских разработок не была опубликована, но те, что напечатаны, хорошо известны и используются современными педагогами. Это статья «Некоторые вопросы преподавания элементарной теории музыки (в помощь молодому преподавателю)», помещённая в 5-м выпуске Научно-методических записок Саратовской государственной консерватории (Саратов, 1970) и учебное пособие «О линейности в гармоническом письме» (Казань, 1995). В них отражён огромный практический опыт преподавания музыкально-теоретических дисциплин, оригинальный авторский подход к планированию учебного курса, объясняются многие тонкости и детали преподавания учебного материала. Недавно опубликована чрезвычайно интересная рукопись «Образцы письменных работ по полифонии строгого стиля» (Саратов, 2016). Выполненные на высочайшем профессиональном уровне, эти работы имеют огромную ценность. Они содержат мысли и наблюдения, представляющие, по оценке доктора искусствоведения М. А. Этингера, существенный вклад в музыковедение, и выходят за рамки учебно-методического назначения, несмотря на свою практическую направленность.

Величайшим достоинством педагогического метода Арнольда Арнольдовича было столь редкое сегодня умение рассказывать о музыке, приводя множество примеров из симфонической, оперной, фортепианной, вокальной и другой литературы, которые он тут же играл, чаще всего наизусть. Исполнение всегда поражало слушателей виртуозностью, выразительностью и восхищало глубиной знания музыки. А. А. Бренинг был наделён незаурядным исполнительским талантом. В Казанской консерватории он учился у известной пианистки М. А. Пятницкой — ученицы А. Н. Есиповой, представлявшей в России фортепианную школу Ф. Листа, и окончил вуз с отличием сразу по двум специальностям — как композитор и пианист. Позднее он часто выступал как пианист-виртуоз, в обширном репертуаре которого были фортепианные сонаты Ф. Шопена и Ф. Листа, Хроматическая фантазия и фуга И. С. Баха, Симфонические этюды Р. Шумана, произведения А. Н. Скрябина. А в своих авторских концертах он нередко играл собственные произведения сольно или в ансамбле с другими музыкантами (фото 6, 7).



Исполнительский стиль А. А. Бренинга отличал яркий артистизм, темперамент и глубокое осмысление исполняемой музыки. И на музыкально-теоретических уроках он много и вдохновенно играл, иллюстрируя содержание своих лекций и поражая студентов виртуозным блеском исполнения и анализа музыки.

Фото 6. Арнольд Бренинг в дуэте с братом Рудольфом



Фото 7. После концерта в Казанском музыкальном училище



Творческое наследие композитора обширно и разнообразно. Оно насчитывает более 150opus'ов, в числе которых 9 симфоний; симфонические поэмы «Аэлита», «Кондор», «Волжская баллада», «На Мамаевом кургане», «На полях великой Курской битвы», «По следам Ленинградской блокады», «Земля отцов», «Ностальгия», «На полигоне смерти»; увертюры и симфониетты; опера «Крылатый человек»; квартеты и квинтеты для разных составов; концерты для фортепиано, скрипки, альты, виолончели, фагота, контрабаса, голоса с оркестром; инструментальные пьесы и ансамбли; фортепианные циклы «Уральские эскизы», «Балтийские эскизы», «Курские эскизы», «Волжские эскизы», 24 прелюдии и фуги для фортепиано; романсы и песни; музыка для театра и кино.

Музыка Арнольда Бренинга звучала не только в Саратове и Казани, но и в Москве, в Самаре, в Нижнем Новгороде, в Калининграде, во Владикавказе, в Харькове

и в других городах СССР, России и ближнего зарубежья. Исполнялась она также в Дуйсбурге и Ганновере (Германия), и в Туре (Франция). Многие известные дирижёры, в числе которых — Ю. М. Аранович, Р. В. Матсов, М. С. Нерсисян, Г. П. Проваторов, А. А. Фельдман — исполняли произведения А. А. Бренинга. Лучшие певцы и инструменталисты Саратова постоянно сотрудничали с композитором, воплощая авторские замыслы и вынося его сочинения на концертную эстраду. Арнольд Арнольдович с большой благодарностью говорил о том, что работа с такими замечательными музыкантами, как Н. Белосточная, Н. Бендицкий, Т. Быкова, Н. Карцева, А. Селянин, П. Серков, Ю. Скворцов, Н. Смирнова, С. Терехов, доставляла ему большую творческую радость.

Исполнителей, как и слушателей, покоряли эмоциональность музыки Бренинга, её искренность, демократизм языка, романтический строй образов. Многие музыканты отдавали должное органичности развития музыкальной мысли в сочинениях А. А. Бренинга, полифонической технике композитора, его мастерству и изобретательности в построении формы произведения. Так Т. Ф. Малышева пишет об «отточенной системе интонационных связей между музыкальными темами и эпизодами», о том, что виртуозность «работы с тематическим материалом особенно наглядно предстаёт в многочисленных модификациях, трансформациях начальных тем в процессе их развития, примером чему могут служить многие его произведения» [22, с. 9]. А замечательный дирижёр, народный артист Эстонии Р. В. Матсов так отзывался о симфонических сочинениях композитора: «Это чистая музыка, мастерски оркестрованная по самому высокому счёту» [22, с. 9].

Творчество А. А. Бренинга вызывает живой интерес не только исполнителей, но и музыковедов. Изучению его наследия посвящены работы Б. Г. Манжоры, Т. Ф. Малышевой, О. И. Кулапиной, Н. В. Королевской, М. Г. Хрущёвой, И. И. Васирук и других исследователей. Литература о композиторе и его музыке становится всё более обширной и разнообразной, и её уже можно в общих чертах классифицировать.

Имя А. А. Бренинга нередко появляется в периодической печати, отражающей хронику текущих событий музыкальной жизни нашей страны второй половины XX века. [8; 9; 24–26; 28]. Статьи Л. Л. Христиансен, Б. Г. Манжоры, А. И. Демченко, Н. Головченко чаще всего посвящены деятельности саратовской композиторской организации в целом, и творчество каждого из композиторов рассматривается в них в связи с постановкой какой-то общей идеологической проблемы или освещением какого-то общественного события. Они несомненно являются интереснейшими историческими документами своего времени, но о персоналиях сообщают скупо.

Наиболее объективными, строгими и официальными являются краткие биографические статьи в справочниках, посвящённых советским композиторам, изда-



вавшихся в Москве [2; 3], Казани [13], Саратове [14; 21] в разные годы. В них с течением времени прослеживается постепенное расширение объёма информации, стремление к аналитическому осмыслению творчества композитора. Наиболее лаконичными являются статьи в биографических справочниках Г. Б. Бернандта и А. Н. Должанского (1957, [2]), Г. Я. Касаткиной (1957, [13]), и Г. Б. Бернандта и И. М. Ямпольского (1978, [3]).

В 1982 году Б. Г. Манжора [14] даёт ёмкую и обобщённую характеристику творчества А. А. Бренинга, определяя важнейшие свойственные ему черты: опору на традиции музыкальной классики, стремление отразить сложные, часто драматические события современной жизни, высокое полифоническое мастерство, владение сложными приёмами организации музыкальной формы, строгую академичность. Он отмечает, что «следуя классическим традициям, А. А. Бренинг проявляет себя в воплощении современности, прежде всего как художник-психолог. В его произведениях в глубоком раскрытии сложнейших душевных движений, чутком проникновении в тончайшие изгибы психики рождается лирический портрет нашего современника» [14, с. 22].

Т. Ф. Малышева — один из самых первых исследователей творчества А. А. Бренинга. Её работы отличается глубина проникновения в художественный мир композитора, во многом обусловленная многолетним опытом его изучения, ведь её монографический очерк об Арнольде Бренинге [22] был издан ещё в 1998 году. В 2008 году в большой статье, написанной для сборника «Композиторы и музыковеды Саратова» [21], Татьяна Фёдоровна подробно рассказывает о жизненном и творческом пути А. А. Бренинга, опираясь на его собственные воспоминания и высказывания. Она делает общий обзор его инструментальной музыки по жанровому принципу, рассматривая отдельно камерные произведения, концерты для различных инструментов с оркестром, симфонии, симфонические поэмы, анализирует некоторые сочинения, приводя нотные примеры.

Развивая концепцию Б. Г. Манжоры, Т. Ф. Малышева пишет о том, что «в своих сочинениях А. А. Бренинг ставил значительные нравственные и общественные проблемы, раскрывал психологические, личностные аспекты» [21, с. 177], «обращался к трагическим страницам отечественной истории» [23, с. 59]. Она подчёркивает важную роль программного начала в музыке композитора и выявляет различные формы его воплощения: от прямого обращения к поэтическим текстам А. Блока, Ш. Петефи, А. Плещеева, С. Щипачёва и многих других поэтов — до эскизных пейзажных зарисовок в фортепианных циклах; от отражения образов минувшей войны в симфонических поэмах («На Мамаевом кургане», «Курская дуга», «По следам Ленинградской блокады») — до оригинального претворения любви к астрономии в графическом облике тем финала Седьмой симфонии. В статье обсуждается также проблема взаимодействия различных фольклорных корней музыкального языка — немецкого, русского, татарского.

Большое внимание Татьяна Фёдоровна уделяет

огромной значимости педагогической деятельности А. А. Бренинга, его исполнительскому таланту, разносторонней одарённости его натуры и прекрасным человеческим качествам.

В целом, эта статья, сохраняя научную объективность, выходит за жанровые рамки материала для информационного биобиблиографического издания и отличается чертами художественного высказывания, окрашенного личными переживаниями автора, восхищённого масштабом личности и таланта композитора, силой его духа, стойкостью, трудолюбием и благородством, удивительным богатством и красотой его музыки.

Значительную часть публикаций о Бренинге составляет мемуарная литература: многочисленные воспоминания его учеников, родственников и коллег. Чаще всего они писались по случаю юбилейных дат. Так, например, в сборнике «А. А. Бренинг — композитор и педагог» [1], вышедшем к 90-летию композитора (редактор-составитель Н. В. Иванова), представлены воспоминания казанских учеников Арнольда Арнольдовича (Л. И. Блинова, Л. Е. Ефимовой, И. Е. Горемыкиной, К. С. Тазиевой, С. Е. Шабашова, А. Б. Луппова), собранные дочерью композитора, Т. А. Бренинг (фото 8). Авторы воспоминаний с большой теплотой, каждый по-своему, выражают благодарность большому музыканту и учителю за радость общения, знания, полученные в годы учёбы и тот духовный и профессиональный жизненный ориентир, который он указал им в юности.

Фото 8. Татьяна Арнольдовна Бренинг, пианистка, заслуженный работник культуры республики Татарстан, дочь композитора



Воспоминания саратовских учеников А. А. Бренинга, опубликованные в том же сборнике, более развёрнуты и написаны в форме отдельных статей. Их ав-



торы — композиторы И. Н. Дороднов, П. П. Морозов, А. В. Павлючук, В. С. Мишле, музыковеды Т. Ф. Малышева, О. Б. Краснова, О. И. Кулапина, Т. А. Свистуненко, Н. В. Иванова, А. В. Лацкова, Н. К. Потёмкина, Л. И. Мишустина, Л. Д. Сколота, А. М. Камбарянц, О. Ерёмина-Нильсен, певица Н. Б. Белосточная — рассказывают о своём учителе более подробно, характеризуя разные черты его человеческого и профессионального образа, вспоминая различные ситуации из студенческой жизни и оценивая то огромное влияние, которое встреча с Арнольдом Арнольдовичем оказала на всю их дальнейшую жизнь.

Очень интересны воспоминания дочери композитора, пианистки Татьяны Арнольдовны, и его младшего брата — скрипача Рудольфа Арнольдовича. В них содержится уникальная информация о детстве композитора, об истории семьи, о его родителях, о семейном укладе, о тяжких испытаниях, выпавших на долю этой семьи, и о несгибаемой силе духа, которая помогла им выстоять и всё преодолеть. Воспоминания Т. А. Бренинг выдержаны в сдержанных тонах, а Р. А. Бренинг в своей статье «Неповторимый» [5] (как и в книге «История моей семьи» [4]) рассказывает о нелёгкой судьбе своего любимого брата с болью и горечью.

Особое место занимают публикации, приуроченные к юбилейным датам. Среди них следует выделить уже упоминавшийся монографический очерк Т. Ф. Малышевой [22], написанный к 75-летию композитора и являющийся сегодня самой масштабной работой об А. А. Бренинге. Позднее большая статья о композиторе была написана Татьяной Фёдоровной для Энциклопедии, изданной к 100-летию Саратовской консерватории в 2012 году [23]. А к 90-летию композитора — статья «Масштаб личности: Арнольд Арнольдович Бренинг» [1].

Кроме того, к 90-летию были приурочены публикации Н. В. Ивановой [1; 10; 11], О. И. Кулапиной, О. Б. Красновой, Н. В. Королевской, Т. А. Свистуненко, М. Г. Хрущёвой, А. В. Лацковой, Н. К. Потёмкиной, Л. Э. Раджаби [1]. Был также издан специальный выпуск консерваторской газеты «Камертон» [12], в котором отражалась хроника юбилейных торжеств, освещались выступления гостей региональной научно-практической конференции, были представлены архивные фотоматериалы о жизни композитора и об истории его семьи, фоторепортажи о конференции и юбилейном концерте из произведений А. А. Бренинга.

Целый ряд работ был написан вне связи с календарными датами, и среди них в первую очередь хочется отметить цикл статей О. И. Кулапиной [15–20], которая с 1998 года занимается изучением творчества А. А. Бренинга в контексте осмысления музыкальной культуры российских немцев и русско-немецких музыкальных взаимосвязей вообще. Ольга Ивановна осуществила анализ симфонической поэмы А. А. Бренинга «Земля отцов», выявив и обобщив основные принципы претворения фольклорных традиций в этом произведении, и внесла, таким образом, заметный вклад в изучение стиля композитора [19; 20]. Результаты её исследований были представлены на Международном научном сим-

позиуме «Прошлое, настоящее и будущее музыкальной культуры российских немцев в свете русско-немецких музыкальных взаимосвязей» (1998) и на научной конференции «Россия — Германия. XX век. Диалог культур» к 125-летию со дня рождения Т. Манна (2001).

В апреле 2001 года, незадолго до смерти композитора, Ольга Ивановна записала свою беседу с Арнольдом Арнольдовичем, в которой он рассказал о своей жизни, эстетических взглядах, музыкальных предпочтениях, о природе творчества. Содержание этой беседы отражено в статье «Арнольд Бренинг: автобиографические заметки» [15]. Своё понимание роли личности А. А. Бренинга в истории консерватории, в жизни его учеников она изложила в последующих двух статьях 2004 и 2013 годов: «Вершина-горизонт...» и «Вспоминая учителей» [17; 18].

В ряду перечисленных выше работ о Бренинге необходимо выделить статьи, посвящённые анализу его произведений. Они открывают новый, очень важный этап в изучении творчества композитора, концентрируя внимание на особенностях стиля и музыкального языка. Кроме названных уже работ Т. Ф. Малышевой и О. И. Кулапиной, большой интерес представляют исследования И. И. Васирук [6; 7] и М. Г. Хрущёвой [29], посвящённые анализу полифонической техники композитора в контексте не только его собственного авторского стиля, но и истории полифонии XX века в целом. Таким образом происходит осмысление значимости творчества композитора в музыкально-историческом процессе.

Тем же стремлением к историческому осмыслению музыки А. А. Бренинга проникнута и статья Н. В. Королевской «Девятая симфония А. Бренинга — духовное завещание мастера», в которой последняя симфония композитора рассматривается в одном ряду с шедеврами П. И. Чайковского, Г. Малера и Д. Д. Шостаковича как особое авторское послание и как вершинное проявление человеческого духа.

И хотя разными авторами написано об А. А. Бренинге уже немало, его творческое наследие, изучение которого ещё только начинается, представляет богатейший материал для дальнейших научных исследований.

Арнольд Арнольдович Бренинг принадлежит к числу самых ярких представителей саратовской композиторской и музыковедческой школы, является одним из корифеев блестящей плеяды профессоров Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. Его творческая, педагогическая и общественная деятельность составила целую эпоху в истории кафедры теории музыки и композиции. Мы должны беречь память о нём, изучать и пропагандировать его творчество, продолжать его педагогические традиции. Фестиваль «Год композитора», приуроченный к 95-летию мастера, даёт прекрасную возможность для целенаправленного объединения усилий музыковедов, композиторов, исполнителей (студентов и педагогов) для изучения сочинений А. А. Бренинга, его архивных материалов,



публикации рукописей, организации концертов, конференций, написании научных работ. Это необходимо для того, чтобы знать историю консерватории и чув-

ствовать живую преемственную связь музыкантов разных поколений.

Литература

1. А. А. Бренинг — композитор и педагог. Сборник статей по материалам региональной научно-практической конференции 17 февраля 2014 года. Ред.-составитель Н. В. Иванова. Саратов: Издательство СГК имени Л. В. Собинова, 2016. 119 с.
2. Бернандт Г. Б., Должанский А. Н. Советские композиторы: Краткий биографический справочник. М.: Советский композитор, 1957. 695 с.
3. Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М. Советские композиторы и музыковеды: Справочник в 3-х т. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. 270 с.
4. Бренинг Р. А. История моей семьи: монография. Казань, 2009. 4 с.
5. Бренинг Р. А. Неповторимый // Казань. 2004. № 5.
6. Васирук И. И. Полифонические циклы XX века: учебное пособие. Волгоград: Магаррин О. Г., 2012. 189 с.
7. Васирук И. И. Современная fuga: содержательные аспекты. Волгоград: Магаррин О. Г., 2011. 234 с.
8. Головченко Н. Исчезают ученичества следы // Заря молодёжи. 1978. 23 мая.
9. Демченко А. И. Аккорды современности // Заря молодёжи. 1972. 15 апреля.
10. Иванова Н. В. Год композитора // Новости Шнитке-центра. 2018. № 6. Май. С. 41–45.
11. Иванова Н. В. К 90-летию Арнольда Арнольдовича Бренинга // Музыка и время. 2014. № 9. С. 47–53.
12. Камертон. 2014. № 65 (79), апрель. 44 с.
13. Касаткина Г. Я. Арнольд Арнольдович Бренинг // Композиторы Советского Татарстана. Казань, 1957. С. 123–125.
14. Композиторы и музыковеды Саратова: библиографический справочник / Составитель и автор биографических справок Б. Г. Манжора. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1982. 110 с.
15. Кулапина О. И. Арнольд Бренинг: Автобиографические заметки (запись беседы с композитором от 7 апреля 2001 г.) // Развитие туризма: этнические связи Саратовской области в Германии: Материалы конференции. Саратов, 2001. С. 69–72.
16. Кулапина О. И. Арнольд Бренинг — педагог, учёный, композитор // Прошлое, настоящее и будущее музыкальной культуры российских немцев в свете русско-немецких музыкальных взаимосвязей. М., 1998.
17. Кулапина О. И. Вершина-горизонт. Арнольд Бренинг: жизнь и творчество // Из истории Саратовской консерватории. Саратов: Изд-во СГК имени Л. В. Собинова, 2004. С. 144–

- 151.
18. Кулапина О. И. Вспоминая учителей // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Часть I: Сб. ст. по материалам Международной юбилейной научно-практической конференции к 100-летию Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Саратов: Изд-во СГК имени Л. В. Собинова, 2013. С. 18–22.
19. Кулапина О. И. Претворение немецкого фольклора в симфонической поэме «Земля отцов» А. Бренинга // Россия — Германия. XX век. Диалог культур. К 125-летию со дня рождения Томаса Манна. Саратов, 2001.
20. Кулапина О. И. Фольклорные традиции в симфонической поэме А. А. Бренинга «Земля отцов» // Развитие туризма: этнические связи Саратовской области в Германии: Материалы конференции. Саратов, 2001. С. 65–68.
21. Малышева Т. Ф. Арнольд Бренинг // Композиторы и музыковеды Саратова: сб. статей / Ред.-сост. А. И. Демченко. М., 2008. С. 176–201.
22. Малышева Т. Ф. Арнольд Бренинг. Обзор творческой деятельности. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1998. 48 с.
23. Малышева Т. Ф. Бренинг Арнольд Арнольдович // Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова: 1912–2012: энциклопедия. Саратов: Изд-во И. П. Веземетина, 2012. С. 58–61.
24. Манжора Б. Г. Композиторы-волжане — своим землякам // Советская музыка. 1978. № 1. С. 68–69.
25. Манжора Б. Г. Отражая образ времени // Коммунист. 1977. 11 мая.
26. Манжора Б. Г. Постигая современность // Волга. 1976. № 3. С. 170–171.
27. Полозова И. В. Научная школа Саратовской консерватории: традиции и перспективы // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 2–6.
28. Христиансен Л. Л. Широкая известность: творческий портрет // Коммунист. 1973. 22 ноября.
29. Хрущёва М. Г., Башкирова А., Рогозинская М. О некоторых особенностях цикла А. Бренинга «24 прелюдии и фуги» ор. 151 // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сб. статей по материалам Международной научной конференции, посвящённой 40-летию Астраханской государственной консерватории / Гл. редактор Л. В. Савина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 155–159.

References

1. A. A. Brening — kompozitor i pedagog. Sbornik statej po materialam regional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii 17 fevralya 2014 goda [A. A. Brening, composer and teacher. Collected works following a regional research/practice conference on the 17.02.2014]. Red.-sostavitel' N. V. Ivanova. Saratov: Izdatel'stvo SGK imeni L. V. Sobinova, 2016. 119 p.
2. Bernandt G. B., Dolzhanskij A. N. Sovetskie kompozitory: Kratkij biograficheskij spravocchnik [Soviet Composers: Short

- biography guide]. M.: Sovetskij kompozitor, 1957. 695 p.
3. Bernandt G. B., Yampol'skij I. M. Sovetskie kompozitory i muzykovedy: Spravochnik v 3-h t. [Soviet Composers and Musicologists: A Guide in 3 bands.] T. 1. M.: Sovetskij kompozitor, 1978. 270 p.
4. Brening R. A. Istoriya moej sem'i: monografiya [The Story of my Family: a Monography]. Kazan', 2009. 114 p.
5. Brening R. A. Nepovtorimyj [Unrepeatable] // Kazan'



[Kazan']. 2004. № 5.

6. *Vasiruk. I. I.* Polifonicheskie cikly XX veka: uchebnoe posobie [Polyphonic Cycles of the XX century: a study guide]. Volgograd: Magarrin O. G., 2012. 189 p.

7. *Vasiruk. I. I.* Sovremennaya fuga: sodержatel'nye aspekty [The Modern Fuge: Substantive Aspects]. Volgograd: Magarrin O. G., 2011. 234 p.

8. *Golovchenko N.* Ischezayut uchenichestva sledy [The traces of apprenticeship vanish] // *Zarya molodyozhi* [Dawn of the Youth]. 1978. 23 maya.

9. *Demchenko A. I.* Akkordy sovremennosti [Accords of the Modern Era] // *Zarya molodyozhi* [Dawn of the Youth]. 1972. 15 aprelya.

10. *Ivanova N. V.* God kompozitora [The Composer's Year] // *Novosti SHnitke-centra* [Schnitke Centre News]. 2018. № 6. Maj. P. 41–45.

11. *Ivanova N. V.* K 90-letiyu Arnol'da Arnol'dovicha Breninga [On the 90th anniversary of Arnold Brening] // *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2014. № 9. P. 47–53.

12. Kamerton [Tuning Fork]. 2014. № 65 (79), aprel'. 44 p.

13. *Kasatkina G. YA.* Arnol'd Arnol'dovich Brening [Arnold Brening] // *Kompozitory Sovetskogo Tatarstana* [Composers of the Soviet Tatarstan]. Kazan', 1957. P. 123–125.

14. *Kompozitory i muzykovedy Saratova: bibliograficheskij spravochnik* [Saratov Composers and Musicologists: bibliographical guide] / *Sostavitel' i avtor biograficheskikh spravok B. G. Manzhora.* Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1982. 110 p.

15. *Kulapina O. I.* Arnol'd Brening: Avtobiograficheskie zametki (zapis' besedy s kompozitorom ot 7 aprelya 2001 g.) [Arnold Brening: Autobiographic notes (record of a conversation with the composer from 7.4.2001)] // *Razvitie turizma: ehnicheskie svyazi Saratovskoj oblasti v Germanii: Materialy konferencii* [Tourism Development: Ethnical Links between Saratov Region and Germany: Following the Conference]. Saratov, 2001. P. 69–72.

16. *Kulapina O. I.* Arnol'd Brening — pedagog, uchyonyj, kompozitor [Arnold Brening: a teacher, a researcher, a composer] // *Proshloe, nastoyashchee i budushchee muzykal'noj kul'tury rossijskikh nemcev v svete russko-nemeckikh muzykal'nyh vzaimosvyazej* [Past, Present and Future of the Russian-German Culture in light of Russian-German, musical interconnections]. M., 1998.

17. *Kulapina O. I.* Vershina-gorizont. Arnol'd Brening: zhizn' i tvorchestvo [Top-Horizon. Arnold Brening: life and work] // *Iz istorii Saratovskoj konservatorii* [From the History of the Saratov State Conservatoire]. Saratov: Izd-vo SGK imeni L. V. Sobinova, 2004. P. 144–151.

18. *Kulapina O. I.* Vspominaya uchitelej [Remembering Teachers] // *Saratovskaya konservatoriya v kontekste otechestvennoj hudozhestvennoj kul'tury* [Saratov Conservatoire in the Context of Russian Culture]. CHast' I: Sb. st. po materialam Mezhdunarodnoj yubilejnoj nauchno-prakticheskoy konferencii k 100-letiyu Saratovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. L. V. Sobinova. Saratov: Izd-vo SGK imeni L. V. Sobinova,

2013. P. 18–22.

19. *Kulapina O. I.* Pretvorenie nemeckogo fol'klora v simfonicheskoy poehme «Zemlya otcov» A. Breninga [Actualization of German folklore in A. Brening's symphonic poem «Fatherland»] // *Rossiya — Germaniya. XX vek. Dialog kul'tur. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya Tomasa Manna* [Russia — Germany. XX century. The Dialogue of cultures. On the 125th anniversary of T. Mann]. Saratov, 2001.

20. *Kulapina O. I.* Fol'klornye tradicii v simfonicheskoy poehme A. A. Breninga «Zemlya otcov» [Folk traditions in the A. Brening's symphonic poem «Fatherland»] // *Razvitie turizma: ehnicheskie svyazi Saratovskoj oblasti v Germanii: Materialy konferencii* [Tourism Development: Ethnical Links between Saratov Region and Germany: Following the Conference]. Saratov, 2001. P. 65–68.

21. *Malysheva T. F.* Arnol'd Brening [Arnold Brening] // *Kompozitory i muzykovedy Saratova: sb. statej* [Saratov Composers and Musicologists]. / *Red.-sost. A. I. Demchenko. M., 2008. P. 176–201.*

22. *Malysheva T. F.* Arnol'd Brening. Obzor tvorcheskoj deyatel'nosti [Arnold Brening. Work Overview]. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1998. 48 p.

23. *Malysheva T. F.* Brening Arnol'd Arnol'dovich [Brening Arnold] // *Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova: 1912–2012: ehnciklopediya* [Saratov State Conservatoire: 1912–2012: an Encyclopedia]. Saratov: Izd-vo I. P. Vezmetinova, 2012. P. 58–61.

24. *Manzhora. B. G.* Kompozitory-volzhanе — svoim zemlyakam [Volga Composers to their countrymen] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1978. № 1. P. 68–69.

25. *Manzhora. B. G.* Otrazhaya obraz vremeni [Reflecting] // *Kommunist* [Communist]. 1977. 11 maya.

26. *Manzhora. B. G.* Postigaya sovremennost' [Comprehending Modernity] // *Volga* [Volga]. 1976. № 3. P. 170–171.

27. *Polozova I. V.* Nauchnaya shkola Saratovskoj konservatorii: tradicii i perspektivy [Scientific school of the Saratov conservatory: traditions and prospects] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy` iskusstvovznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history]. 2018. № 2. P. 2–6.

28. *Hristiansen L. L.* SHirokaya izvestnost': tvorcheskij portret [Widely Known: Artistic Portrait] // *Kommunist* [Communist]. 1973. 22 noyabrya.

28. *Hrushchyova M. G., Bashkirova A., Rogozinskaya M. O.* nekotoryh osobennostyah cikla A. Breninga «24 prelyudii i fugi» or. 151 [On some specifics of A. Brening's Cycle 24 Preludes and Fuges op. 151] // *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v XXI veke: istoriya, teoriya, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Musical Art and Science in the XXI century: history, theory, performance, teaching]: sb. statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchyonnoj 40-letiyu Astrahanskoj gosudarstvennoj konservatorii / *Gl. redaktor L. V. Savina, red.-sost. V. O. Petrov.* Astrahan': Izd-vo OGOU DPO «AIPKP», 2009. P. 155–159.

Информация об авторе

Наталья Владимировна Иванова

E-mail: nvi0909@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Nataliya Vladimirovna Ivanova

E-mail: nvi0909@gmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Sobinov Conservatoire»

410012, Saratov, Kirova Avenue, 1





www.Sarcons.ru

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Л. В. СОБИНОВА**

ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ

Уважаемые коллеги!

Приглашаем вас принять участие
в работе конференций, проходящих в Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

***Всероссийская интернет-конференция
«Музыкальный театр: жанры и стили»
11 марта – 26 апреля 2019***

В программе конференции:

1. Из истории оперных жанров.
2. Оперные формы и их специфика.
3. Национальные оперные школы.
4. Оперное исполнительство.

Прием материалов до 7 марта 2019 г.

***Международная научно-практическая конференция
«Исполнительское искусство и музыкальная педагогика:
история, теория, практика»
15–16 мая 2019***

В программе конференции:

- Исполнительское и педагогическое наследие музыкантов.
- Теоретические и методологические проблемы музыкальной интерпретации.
- Практические аспекты музыкальной интерпретации: история и современность.
- Проблемы теории и исполнительской практики фольклора.
- Художественные процессы и технологии в культуре и искусстве.
- Проблемы интерпретации и музыка в театральной педагогике.
- Музыкальная педагогика в школе и вузе: творческие школы, методики, традиции.
- Новые идеи, программы и технологии в системе музыкального образования.
- Инновационные технологии в социально-экономических процессах в области культуры и искусства.

Прием материалов до 1 апреля 2019 г.

Информационные письма и требования к оформлению всех конференций размещены на сайте Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова по ссылке http://sarcons.ru/deyatelnost/nauchnaya_deyatelnost/.

Заявки и материалы для публикации предоставляются только в электронном варианте по адресу:

konfsgk@mail.ru.

Контактный тел. 8(845-2)23-07-26.

САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени Л.В. Собинова

*Бережно сохраняем
традиции*

ПРИГЛАШАЕМ АБИТУРИЕНТОВ на обучение по специальностям:

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ

СОЛЬНОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ

ХОРОВОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ

БАЯН, АККОРДЕОН

И СТРУННЫЕ ЩИПКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
(ДОМРА, БАЛАЛАЙКА)

ОРКЕСТРОВЫЕ ДУХОВЫЕ
И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ОРКЕСТРОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ОРГАН

ФОРТЕПИАНО

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

КОМПОЗИЦИЯ

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РУКОВОДСТВО

ОПЕРНО-СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ

И АКАДЕМИЧЕСКИМ ХОРОМ

АДРЕСА
ПРИЕМНОЙ КОМИССИИ:

Консерватория
410012, г. Саратов,
проспект Кирова,
д. 1, ком. 8
Телефон: 8 (8452) 23-18-64
E-mail: priemsgk@gmail.com

Театральный институт
410028, Саратов,
ул. Рабочая, д.23,
комната № 4
Телефон: 8 (8452) 22-48-70
E-mail: inku@mail.ru