

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 искусствоведения 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 искусствоведения (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, отдел теории музыки:

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:

Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, профессор

Отдел пластических искусств:

Дорогина Елена Алексеевна, кандидат искусствоведения

Отдел общественных наук:

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент

Отдел истории и традиций Саратовской консерватории:

Иванова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор

Редактор перевода:

Тырникова Наталия Геннадиевна, кандидат филологических наук, доцент

Электронная вёрстка и оригинал-макет:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

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.

Тел.: (845–2) 39–00–29 доб. 165.

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

Подписной индекс в каталоге «Пресса по подписке» от агентств «Книга-Сервис» и «АРЗИ»: 380145.

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/>.

Журнал входит в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» ВАК

Подписано в печать 27.10.2021. Формат 60x88 1/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Sabria. Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд. л. 10,89. Заказ № 92. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «Амирит»: 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88У.

Тел.: (845–2) 24–86–33.

E-mail: zakaz@amirit.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Занорин А. Г., Полозова И. В.</i> Подводя итоги — движемся вперед	3
<i>Теория и история искусства</i>	
<i>Демченко А. И.</i> Художественная культура Твери. Очерк первый	8
<i>Белянский Д. В.</i> Музыка в жизни и творчестве Х. К. Андерсена	17
<i>Музыкальное искусство</i>	
<i>Вартанов С. Я.</i> «Этюды-картины» Сергея Рахманинова: программа, концепция, семантика знаков	25
<i>Грачев В. Н.</i> Л. Родионова: претворение «новой простоты» — сознательный выбор или случайность?	34
<i>Смирнова Н. М.</i> Аспекты смеховой культуры в творчестве С. Прокофьева. Цикл «Сарказмы»	39
<i>Макарова А. Л.</i> «Иоланта» П. И. Чайковского в зеркале зарубежного музыкознания	47
<i>Мальцева А. А.</i> Природа и значение перечня фигур И. Г. Але в контексте музыкально-теоретических источников эпохи барокко	53
<i>Клишина Е. А.</i> Трактовка аккордеона в «Something strange out of the cage» Юрия Каспарова	60
<i>Алабдаллах Д. М.</i> Сирия в жизни Эраста Беллинга. Творчество и наследие	66
<i>Театральное искусство</i>	
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль М. А. Захарова «Шут Балакирев»: постижение специфики российского менталитета на сломе исторических эпох	75
<i>Традиции Саратовской консерватории</i>	
<i>Иванова Н. В.</i> Из истории музыкальной культуры Саратова: о педагогической, исполнительской и музыкально-общественной деятельности музыковеда и дирижёра Я. К. Евдокимова	82
<i>Пономарева Е. В.</i> «Руководство к анализу музыкальных форм для классов Саратовской Алексеевской консерватории» Л. М. Рудольфа: к вопросу о научной и практической ценности	89



Занорин Александр Германович, ректор, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Zanorin Aleksandr Germanovich, Rector, Professor of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: zanorinalex@mail.ru

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Polozova Irina Victorovna, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Vice Rector for Scientific and International activities of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

ПОДВОДЯ ИТОГИ — ДВИЖЕМСЯ ВПЕРЕД

Читателю предлагается интервью с ректором Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, профессором Александром Германовичем Занориным, записанное накануне нового учебного 2021 года, в котором он отвечает на вопросы, отражающие жизнь Саратовской консерватории в настоящий момент и перспективы развития вуза в ближайшие годы. В интервью анализируются достижения вуза, развитие таких направлений, как образовательная, творческая, международная и научная деятельность, профориентационная и информационная работа, освещается деятельность консерватории в рамках Нацпроекта «Культура». В интервью предлагаются основные векторы развития консерватории в ближайшие годы, отмечаются генеральные линии образовательного, социального, международного, творческого и научного развития.

Ключевые слова: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, учебный процесс, творческие и научные проекты, развитие консерватории.

SUMMING UP, WE MOVE FORWARD

The article presents an interview with the Rector of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov, Professor Alexander Germanovich Zanorin, recorded on the eve of the new academic year 2021. The Rector answers questions concerning the present-day life of the Saratov Conservatoire and the prospects of its development in the coming years, analyzes the achievements of the conservatoire in educational, creative, international and scientific activities, in career guidance and information work, highlights the activities of the conservatoire within the framework of the National Project «Culture». In the interview, the main vectors of the conservatoire's development in the coming years and general lines of its educational, social, international, creative and scientific development are set.

Key words: Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov, educational process, creative and scientific projects, development of the conservatoire.

Наступление нового учебного года всегда полно радостных и вместе с тем немного тревожных ожиданий: каким будет этот год, чем он останется в истории вуза, какие яркие и незабываемые события нас ожидают, какие новые имена мы откроем среди вчерашних абитуриентов, какие концерты, спектакли, фестивали для нас окажутся значимыми и интересными, наконец, как на учебный процесс повлияет пандемия... Вместе с тем, все новое опирается на фундамент прошлых лет. Как говорил Альберт Эйнштейн, «учись у прошлого, живи сегодня, надейся на завтра. Самое важное в жизни — это не переставать задавать вопросы».

Данное интервью записано накануне нового учебного года с ректором Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, профессором Александром Германовичем Занориным, в котором он отвечает на вопросы, отражающие жизнь Саратовской консерватории в настоящий момент и перспективы развития вуза в ближайшие годы.

И. П.: За последние годы в жизни Саратовской консерватории произошло много интересных событий, жизнь буквально забила ключом. Александр Германович, как Вы оцениваете масштаб произошедших перемен?

А. З.: Действительно, прошедшие годы в жизни Саратовской консерватории были весьма насыщены разными яркими событиями. Наша консерватория провела целый ряд, ставших уже традиционными, творческих и научных проектов, среди которых отмечу Всероссийские конкурсы имени С. Бендицкого, И. Паницкого, Н. Гольденберга, А. Шнитке, оставившие серьезный резонанс в культурной жизни региона. Наряду с конкурсами, были организованы и проведены интересные и содержательные научные конференции, направленные на изучение актуальных вопросов музыкального искусства. Выпускники и педагоги Саратовской консерватории успешно выступали на престижных всероссийских и международных конкурсах, среди которых отметим Международный конкурс имени П. И. Чайковского, Всероссийский музыкальный конкурс и другие.

Творческий компонент деятельности в Саратовской консерватории всегда был обширен. Не исключением стал и прошлый год. Как уже было отмечено, несмотря на пандемию, в консерватории состоялись значительные события: прошли успешные концерты, стартовали новые интересные программы, проекты, конкурсы. Среди них: Молодежный конкурс органистов, исполнителей на народных инструментах имени И. Я. Паницкого, конкурс



пианистов среди студентов ссузов, а также китайских студентов.

Принимая во внимание все направления деятельности консерватории, отмечу ее научную, учебно-методическую и издательскую деятельность. Ежемесячно в консерватории проходят научные конференции международного и всероссийского уровня, действует Центр комплексных художественных исследований, активно работают научные сотрудники, публикуя результаты своих исследований [1–6]. Значительно возросло количество изданных сборников, монографий. Особо хочу отметить активность педагогов при подготовке и издании учебно-методических пособий.

И. П.: Мне представляется, что Саратовская консерватория выходит на новый качественный уровень своего развития. Отрадно, что, вступая во второе столетие своей истории, мы можем не только гордиться наследием и традициями, но и осваивать новые направления деятельности. С 2020 года Саратовская консерватория является одним из участников Национального проекта «Культура». В связи с его реализацией возникала необходимость решать новые задачи. Как Вы видите перспективы работы консерватории в рамках этого проекта?

А. З.: Да, конечно, вступив в Нацпроект, консерватория как один из участников программы получила не только большие ресурсы для внутреннего развития, но и оказалась перед необходимостью решать масштабные организационные, творческие и образовательные задачи. На базе консерватории в 2019 году был создан Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры. По программе Нацпроекта коллективом Центра и нашими педагогами были разработаны 19 образовательных программ курсов повышения квалификации для работников культуры. Программы недостаточно разработать, необходимо было каждую программу обеспечить учебно-методическим контентом, записать мастер-классы, создать новые учебно-методические разработки, освоить практику дистанционной работы. Так случилось, что работа Центра с обучающимися уже практически на первом этапе потребовала оперативной реорганизации, так как начались ограничительные мероприятия в связи с распространением коронавирусной инфекции. Но к чести наших сотрудников и преподавателей такого рода перестройка произошла просто стремительно, и Центр работал по запланированному графику. В разрезе общественно значимых мероприятий Центра в 2020 году прошел Всероссийский музыкально-педагогический форум «Российское музыкальное образование: история и современность» с участием ректоров ведущих консерваторий России, на котором максимально конструктивно решались вопросы развития художественного образования, намечались пути взаимодействия ДШИ и образовательных учреждений среднего и высшего звена. Надо сказать, что сегодня Национальный проект «Культура» набирает обороты,

он дает новый импульс творческому развитию консерватории, чему способствуют эффективные образовательные программы, которые в своей структуре обобщили передовой практический опыт в области музыкального образования. В рамках Нацпроекта изданы и используются в программах 14 учебно-методических пособий, созданных ведущими педагогами консерватории.

И. П.: Активному развитию консерватории способствует тенденция, проявившаяся в последние годы — увеличение контингента обучающихся. Это для вуза, безусловно, важное событие, особенно, если вспомнить печальную негативную динамику прежних лет, когда количество обучающихся в нашей консерватории не только не увеличивалось, а уменьшалось. Параллельно увеличению бюджетных мест для обучающихся перед нами стоит задача сохранять конкурентную ситуацию. Какими технологиями мы можем здесь оперировать?

А. З.: Вы задали один из самых важных для существования образовательной организации вопрос. Конечно, для любого вуза важна стабильность и потенциал к развитию. Мы стремимся к тому, чтобы и численность, и, главное, исполнительский и общекультурный уровень наших студентов повышались. Для этого, как мне представляется, необходимо работать в нескольких направлениях. Прежде всего это хорошая организация профориентационной работы, которая должна вестись ежедневно, из года в год. Мы с прошлого года, наверное, впервые устроили такой мощный профориентационный десант с участием педагогов и студентов в разных регионах страны. Эта работа дала возможность «и себя показать, и других посмотреть». Такой взаимообмен способствует более активному профессиональному росту, укрепляет наши творческие и педагогические связи. Со многими училищами у нас установились очень хорошие отношения. Пример тому — расширение географии поступающих на 1 курс.

В этой связи отмечу и реализацию еще одного проекта — «Новое поколение+». В рамках проекта налажено взаимодействие и заключены договоры о сотрудничестве с более чем 30 образовательными организациями культуры и искусства Саратовской области. Несмотря на пандемию, преподаватели не один раз выезжали с мастер-классами в ДШИ городов Балаково, Балашова, Вольска, Ершова, Маркса, Пугачева, Хвалынска, Аркадака, Красного кута, Калининска, Новоузенска, Ртищево, поселков Екатериновка, Ровное, Самойловка и др. В рамках проекта было проведено более 100 мастер-классов, 16 круглых столов, 14 прослушиваний, 250 индивидуальных консультаций на базе консерватории. 14 апреля в Малом зале консерватории прошел итоговый концерт участников проекта по разным специальностям: фортепиано, струнные, духовые, народные инструменты, сольное народное пение.

Завершая краткий ответ, хотел бы в пример привести итоги приемной кампании этого года. При значительном, порядка 40 %, увеличении контрольных цифр приема в консерваторию на бюджетные места был конкурс



2,8 человека на место. На места по некоторым специальностям он составлял более 5 человек. И я считаю, это очень достойный результат, к которому мы приходим благодаря целенаправленной профориентационной работе всего профессорско-преподавательского состава консерватории.

И. П.: Александр Германович, в структуру Саратовской консерватории с 1983 года входит Театральный институт. Известны богатые традиции саратовской театральной школы, наши современные театры задают высокий уровень требований к выпускникам САТИ. Это, естественно, ставит перед руководством консерватории серьезные задачи. Какие важные и интересные проекты консерватории в области развития театральной педагогики Вы бы могли отметить?

А. З.: Безусловно, саратовская театральная школа может и должна гордиться своими славными традициями, своими достижениями, поскольку здесь были возвращены и получили путевку в творческую жизнь выдающиеся актеры: О. Табаков, О. Янковский, Е. Миронов и многие другие. Безусловно, огромная роль в том, что именно Саратов оказывается своеобразным театральным «клондайком», принадлежит нашим педагогам, которые буквально живут жизнью института, жизнью каждого своего воспитанника, вкладывая все свое мастерство, весь свой творческий и личностный опыт в воспитание молодого актера. Низкий поклон им всем за это.

Если говорить об актуальных событиях в жизни Саратовского театрального института, то отмечу, что в рамках подготовки к 100-летию саратовской театральной школы состоялся двухлетний творческий марафон фестивалей, встреч, творческих обменов, гастролей. Впервые студенты Театрального института смогли показать свое мастерство на известных театральных площадках страны (Москвы, Санкт-Петербурга, Ярославля и других городов). Большое значение в этом фестивале имели творческие встречи с выдающимися деятелями театрального искусства: Е. Мироновым, Ч. Хаматовой, В. Машковым, С. Безруковым, В. Максимовым и др. Мне представляется, что такой двунаправленный процесс взаимодействия: с одной стороны, знакомство с выдающимися актерами современности, возможность поработать под их руководством, с другой — показ своих творческих работ, раскрытие своего актерского потенциала на театральных подмостках в других городах — может дать максимальный результат в творческом и личностном развитии наших студентов. Кстати, это касается не только студентов Театрального института, но и остальных факультетов, поскольку к такому взаимодействию наших педагогов и студентов с высокопрофессиональными музыкантами мы стремимся на всех факультетах консерватории.

И. П.: Вы, как руководитель, большое внимание уделяете расширению «зоны влияния» Саратовской консерватории, ставя перед коллективом задачи активного развития межвузовских и международных

контактов, оперативного информационного освещения важных событий, происходящих в вузе. Насколько, на Ваш взгляд, актуальна тема выхода вуза в открытое информационное пространство и насколько необходимо для развития вуза расширение творческих контактов, привлечение сил извне?

А. З.: Да, вопросы, заданные Вами, многоаспектны. Это и расширение творческих связей с выдающимися деятелями искусства, представителями ведущих исполнительских школ страны и мира, это и привлечение молодых педагогов для работы в консерватории, это и расширение международных контактов, заключение договоров о сотрудничестве, организация творческих и научных международных проектов, обучение иностранных студентов, это, конечно, и презентация консерваторской деятельности в средствах массовой коммуникации и соцсетях. Все это чрезвычайно важно для развития любого вуза и отражает реалии сегодняшнего дня. Подробное освещение каждого из названных направлений — тема отдельного и серьезного разговора. Здесь же могу только сказать, что все эти направления мы активно начали развивать только в последние годы.

Если творческие контакты между вузами, отдельными представителями той или иной исполнительской школы у нас, безусловно, существовали всегда, то современный динамично меняющийся мир требует интенсификации этих контактов, продвижения к выстраиванию прочных «сетевых» связей, поскольку курс на создание сетевых форм обучения задан всем высшим образовательным организациям. То есть это направление мы не создаем, но интенсивно поддерживаем и способствуем его развитию. Развитие же международной деятельности, действительно, пришлось осваивать почти «с нуля». Однако и здесь есть свои результаты. У нас существенно интенсифицировались творческие и научные контакты с представителями музыкальных вузов разных европейских и азиатских стран. Интерес к сотрудничеству проявляется не только с нашей стороны, но и со стороны зарубежных партнеров. В результате расширения международной деятельности в настоящее время в Саратовской консерватории обучается более 120 студентов из разных стран ближнего и дальнего зарубежья, и прежде всего Китайской народной республики. Процесс обучения иностранных студентов тоже ставит перед нами серьезные образовательные задачи, и далеко не всегда он проходит безоблачно и легко.

Наконец, необходимость развития информационной деятельности — это требования сегодняшнего дня, реалии которого таковы, что если вуз не отражает в прессе и соцсетях свою работу, то и степень его значимости для города, региона, страны оказывается весьма скромной. Саратовская консерватория позиционирует себя как крупный культурно-образовательный центр не только Саратовской области, но и всего Поволжья, в стенах нашего заведения постоянно проходят важные культурные события как регионального, так и общероссийского уровня, а потому они должны быть достоянием общественности. Саратовский потенци-



альный слушатель, любитель музыки должен знать, что происходит у нас, знакомиться с нашими акциями, концертными программами, фестивалями и другими мероприятиями.

И. П.: В завершение нашей беседы задам традиционный вопрос: каковы перспективы развития Саратовской консерватории? В каком фарватере мы будем двигаться дальше, какие горизонты будем открывать?

А. З.: У нас большие планы. Остановлюсь лишь на некоторых вопросах из учебной, творческой, научной и социальной сфер.

В плане организации учебной работы будем продолжать курс на повышение общекультурных и профессиональных компетенций наших студентов. Нынешнее поколение студентов обладает рядом положительных качеств, каких не было, например, у моего поколения. Это стремление к свободе мышления и самовыражению, умение открыто выражать свое мнение и осознание своей индивидуальной неповторимости. Однако не секрет, что общий уровень культуры у современного абитуриента гораздо ниже, чем был несколько десятилетий назад. Поэтому нам необходимо стремиться к расширению кругозора ребят, а следовательно, активнее заниматься воспитательной работой, побуждать их к посещению концертов, выставок, спектаклей, творческих встреч и мастер-классов.

В сфере образовательной деятельности нам необходимо уделить особое внимание взаимодействию с ДШИ и ДМШ города и области. Это будет учебно-методическая и консультационная поддержка. Она крайне необходима в силу того, что сложилась тяжелая ситуация в музыкальных школах и школах искусств. Прежде всего, это кадровый голод, который актуален и для Саратова, но ситуация во много раз сложнее в небольших сельских и муниципальных образованиях, где есть такие школы. Педагогов, владеющих современными знаниями в области исполнительского искусства, современными педагогическими методиками крайне не хватает. Другая сторона этой проблемы в слабой материально-технической и методической оснащенности школ. И здесь мы можем помочь как мастер-классами ведущих педагогов консерватории, так и учебно-методическими разработками, представленными на методических семинарах, конференциях. Мы готовы поделиться и нашими нотными и методическими изданиями, которые в значительной степени могут помочь расширить педагогический репертуар музыкальных школ по всем специальностям. И в этом направлении предстоит большая работа.

В рамках общественно-значимых мероприятий Национального проекта «Культура» мы продолжим профориентационные поездки по регионам, увеличим их географию и расширим формы сотрудничества.

В текущем учебном году мы планируем уделить внимание цифровой грамотности наших педагогов и технической модернизации цифровых систем. Для этого уже разработан комплекс образовательных программ, повышающих квалификацию педагогов в плане их тех-

нической подготовленности.

В творческой и научной деятельности мы сохраняем курс, во-первых, на активное вовлечение наших педагогов и студентов в исполнительскую деятельность, участие в конкурсах различных уровней, научных конференциях и конгрессах. Во-вторых, на базе Саратовской консерватории мы намерены проводить существующие конкурсы и конференции, которые привлекают внимание исполнителей и ученых из разных городов страны и зарубежья. Кроме того, надо развивать новые научные направления, связанные с актуальными сферами искусствознания, выходить на изучение стратегически важных для современной науки междисциплинарных областей исследования. Думаю, что нам надо активнее участвовать в межвузовских проектах, проводить совместные фестивали, конференции и другие акции. Таким образом мы сможем удерживать необходимый тонус жизнедеятельности нашего вуза.

Мы продолжим уделять внимание и социальным вопросам. Напомню, что в прошлом году за счет внебюджетных средств увеличились оклады и установлены дополнительные выплаты концертмейстерам. Большой части сотрудников и ППС устанавливаются комиссией по эффективности стимулирующие выплаты. В ближайшее время комиссией по эффективности будут приняты решения по дополнительным выплатам педагогам и концертмейстерам, занимающимся с иностранными студентами. Совместно с бухгалтерией мы еженедельно мониторим ситуацию, анализируем экономические процессы и направляем усилия для сохранения высокого уровня заработной платы.

Мы начинаем этот год в стесненных условиях. Это «неудобство» связано с проведением капитального ремонта учебных помещений, в основном в репетитории. Выражаю слова благодарности в адрес Минкультуры РФ за финансовую поддержку в проведении ремонта. Недавно, многие из вас, наверное, это помнят, состоялась встреча губернатора Саратовской области В. В. Радаева с министром культуры РФ О. Б. Любимовой, на которой в числе приоритетных обсуждались вопросы и деятельности консерватории: укрепление несущих конструкций здания, а также строительство пристройки к учебному корпусу. Строительство пристройки позволит решить чрезвычайно актуальную проблему нехватки учебных классов. В этой связи от имени Ученого совета и администрации выражаю большую благодарность руководителю региона и нашему профильному министру за внимание и решение очень важных стратегических вопросов.

Возвращаясь к вопросам социальным, отмечу планируемое завершение капитального ремонта репетиторий к ноябрю текущего года. В планах — проектирование нового теплового ввода, экспертиза ПСД по установке лифта, разработка ПСД по капитальному ремонту лестниц, зон рекреаций и 3 этажей 1 общежития; проведение работ по гидроизоляции фундамента Театрального института и капитальному ремонту базы отдыха «Дубовая грива».



Консерватория стремится улучшить качество жизни своих педагогов и сотрудников, а потому в целях поддержки молодых педагогов мы совместно с Газпромбанком открываем новые льготные программы по рефинансированию и ипотечному кредитованию.

И это только часть ближайших планов по развитию консерватории. Впереди подготовка к 110-летию нашей Alma Mater, ряд интересных творческих и научных проектов, фестивалей, конкурсов и встреч.

И. П.: Большое спасибо, Александр Германович, за интересную беседу. Подвести итог интервью хочу перефразированным афоризмом А. Эйнштейна: «Только те, кто предпринимает решительные попытки, смогут достичь невозможного». По-моему, это высказывание весьма созвучно Вашему алгоритму работы, Вашей открытости ко всему новому, смелости и готовности экспериментировать ради достижения цели. Успехов Вам!

Литература

1. *Алесенкова В. Н.* Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения: монография / Под ред. и с предисл. З. В. Фоминой. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. 290 с.
2. *Алесенкова В. Н.* Семиотика телесности в спектаклях Любви Баголей // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 2. С. 74–79.
3. *Демченко А. И.* Художественная культура Саратовского края. Очерки. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. 744 с.
4. *Демченко А. И.* «Центральный элемент» музыки Бетхо-

вена. К 250-летию со дня рождения. Очерк второй // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 2. С. 27–35.

5. *Королевская Н. В.* Слово и музыка: в пространствах смысла: монография. Книга 1. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. 218 с.

6. *Королевская Н. В.* О роли внемузыкальных факторов симфонического мышления в современных модификациях жанра симфонии (К 60-летию Владимира Королевского) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021 № 1. С. 60–66.

References

1. *Alesenkova V. N.* Dialektika postdramaticheskogo teatra: opyt kognitivnogo teatrovedeniya: monografiya [Dialectics of post-dramatic theater: the experience of cognitive theater studies: monograph] / Pod red. i s predisl. Z. V. Fominoy. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2020. 290 p.
2. *Alesenkova V. N.* Semiotika telesnosti v spektaklyah Lyubovi Bagoley [The semiotics of physicality in the performances of Lyubov Bagoley] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 2. Pp. 74–79.
3. *Demchenko A. I.* Hudozhestvennaya kul'tura Saratovskogo kraja. Oчерki [Art culture of the Saratov region. Essays]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2021. 744 p.
4. *Demchenko A. I.* «Central'nyj element» muzyki Bethovena. K 250-letiyu so dnya rozhdeniya. Oчерk vtoroj [«The central

element» of Beethoven's music. To the 250th anniversary of his birth. Essay Two] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 2. Pp. 27–35.

5. *Korolevskaya N. V.* Slovo i muzyka: v prostranstvakh smysla: monografiya. Kniga 1 [Word and music: in the spaces of meaning: monograph. Book 1]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2020. 218 p.

6. *Korolevskaya N. V.* O roli vnemuzykal'nykh faktorov simfonicheskogo myshleniya v sovremennykh modifikatsiyah zhanra simfonii (K 60-letiyu Vladimira Korolevskogo) [On the role of extra-musical factors of symphonic thinking in modern modifications of the symphony genre (to the 60th anniversary of Vladimir Korolevsky)] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 1. Pp. 60–66.

Информация об авторах

Александр Германович Занорин
E-mail: zanorinalex@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

Ирина Викторовна Полозова
E-mail: i.v.polozova@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 authors

Aleksandr Germanovich Zanorin
E-mail: zanorinalex@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Kirov Av.

Irina Victorovna Polozova
E-mail: i.v.polozova@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Kirov Av.



Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Demchenko Alexander Ivanovich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Chief Researcher of International Center for complex artistic research of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: alexdem43@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ТВЕРИ. ОЧЕРК ПЕРВЫЙ

Тверской край находится у истоков Волги. Тверь — один из самых старинных русских городов, и в её архитектуре представлены все основные стили отечественной архитектуры, которые в данном случае на образцах храмового зодчества обозначены как старорусский, новоевропейский и современный. Помимо целого ряда примечательных сооружений светского назначения, Тверь богата памятниками, в том числе самого высокого художественного класса. Отмечается факт присутствия шедевров искусства в целом ряде малых городов Тверской области (Кашин, Старица, Торжок и др.). В завершение очерка акцентируется значимость и своеобразие тверской школы иконописи.

Ключевые слова: художественная культура Поволжья, архитектура и памятники Твери, малые города Тверской области, тверская школа иконописи.

ART CULTURE OF TVER'. ESSAY ONE

Tver' Region is located at the source of the Volga. Tver' is one of the oldest Russian cities, and all the main styles of Russian architecture are represented here. In connection with temple architecture the styles can be designated as Old Russian, New European and modern. In addition to a number of notable secular buildings, Tver' is rich in the high-class sacred monuments. The author points to the presence of masterpieces of art in a number of small towns in Tver' region (e. g., Kashin, Staritsa, Torzhok, etc.) and finishes the essay emphasizing the significance and originality of the Tver' school of icon painting.

Key words: art culture of the Volga region, architecture and monuments of Tver', small towns of the Tver' region, Tver' school of icon painting.

Литература о культуре Тверского края достаточно обширна. В ней представлены общеисторические обзоры [2, 5], работы по фольклору [9] и различным периодам изобразительного искусства [1, 4, 8], а также касающиеся наследия отдельных представителей художественного творчества [3, 6, 7]. К сожалению, до сих пор отсутствуют обобщающие труды по всему своду примечательных артефактов, которыми так богата эта старинная русская земля. Именно данную задачу и поставил перед собой автор предлагаемых очерков.

Тверь — из числа древнейших городов России, возникла в XII столетии из ремесленно-торговых поселений. С 1246 г. — центр Тверского великого княжества, которое было главным соперником Московского великого княжества в борьбе за объединение Северо-Восточной Руси, с 1485 г. в составе Русского государства. Здесь впервые после длительного перерыва, связанного с монголо-татарским нашествием, возобновилось общерусское летописание и каменное строительство, фресками покрывали стены церквей, писали иконы, украшали миниатюрами книги.

Обзор художественной культуры Твери начнём с двух пояснений.

Первое из них связано с тем, что северные земли Поволжья отличаются от более поздних по освоению земель Среднего и Нижнего Поволжья следующей примечательной особенностью: значительные памятники искусства сосредоточены не только в центре губернии — они широко представлены и в ряде её малых городов. В этом красноречиво убеждает положение дел в Твери

и Ярославле.

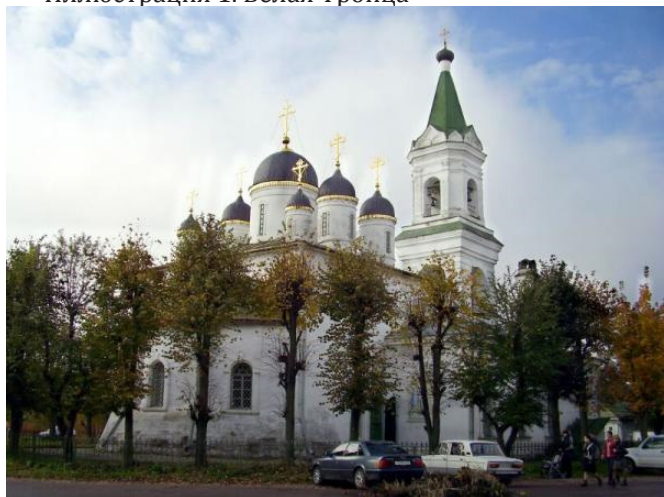
Второе пояснение касается всех следующих обзоров. Каждый из них будет начинаться характеристикой архитектуры, то есть с того, чем располагает внешний облик соответствующего поселения, а начиная с архитектуры, мы в свою очередь, говорим о храмах. Не только потому, что с их возведения, как правило, открывался отсчёт монументального зодчества в том или ином населённом пункте, но и потому, что именно храмы чаще всего являлись доминантами городской застройки.

Итак, рассмотрим Тверь как один из самых старинных русских городов. И в нём мы находим почти самые старинные для этого региона из сохранившихся построек. Одна из них — церковь «Белая Троица» (или «Белая церковь», 1564 с перестройками вплоть до 1878). Такое название закрепилось за ней не столько ввиду своего цвета, сколько по той причине, что она была освобождена от подати, которую вносили церковным властям (ил. 1).

Перед нами типичный, исконный образец старорусской храмовой архитектуры, пришедший от классического владимирского зодчества XII–XIII вв. Но есть некоторые отклонения от привычного канона. Во-первых, апсиду (восточная часть церкви) украшают два небольших купола, так что вместо хрестоматийного пятиглавия складывается семиглавие. И во-вторых, колокольня составляет единое целое с основным зданием, и она вознесена очень высоко. Дело в том, что город постепенно разрастался, и звон не доносился до окраин, поэтому колокольню наращивали ярус за ярусом.



Иллюстрация 1. Белая Троица



Теперь переносимся во времени, чтобы от традиционной православной модели перейти к образцу новоевропейского стиля русской храмовой архитектуры. В Твери таким образом является **Христорождественский собор** (1810–1820).

Обозначение *ноевропейская* необходимо вот по какой причине. Исходный приток европейских веяний приходился на время конца XVII и первой половины XVIII вв., когда в наше зодчество были привнесены такие формы, которые побуждают говорить о русском барокко. Второй приток европейских художественных идей в русскую храмовую архитектуру происходил с конца XVIII столетия и, особенно, в первой половине XIX в., что позволяет говорить о новоевропейском стиле.

Для русской церковной архитектуры коренные перемены в этот период состояли в том, что храмовые здания приобретали дворцовый облик. Вот и здесь от привычных представлений о церкви остаются только купола. По традиции их пять, но они поставлены на мощные, чрезвычайно объёмные барабаны, которые приобретают некую автономную ценность. И в остальном это чисто дворцовое здание, со всех сторон обнесённое четырёхколонными портиками, выполненными по античной модели.

Христорождественский собор — из числа ярких примеров русского классицизма того времени. Это создание знаменитого **Карла Росси**, который известен тем, что завершил формирование классического Петербурга, украсив его рядом великолепных ансамблей, начиная с Дворцовой площади. В Твери, куда его неоднократно направлял Александр I, он выполнил несколько проектов и один из них, ещё более интересный, мы позднее оценим. А пока что отметим характерную для петербургской архитектуры цветовую гамму здания: белое с жёлтым, что также было перенесено из дворцов в церковное зодчество.

И сразу же сделаем ещё один большой переброс во времени, чтобы увидеть сооружение 2002 г. — **храм св. Михаила Тверского** (тверские архитекторы Андрей Барковский и Валерий Курочкин). Тем нашим соотечественникам, которые прошли со своей страной путь

из времени конца XX в. в нынешнее столетие, особенно отраднo сознавать, как на их глазах после отмены государственного атеизма повсюду началось широкое строительство новых храмов.

И столь же отраднo, что наши архитекторы самым плодотворным образом возрождают исконные традиции русского церковного зодчества, добиваясь удивительной чистоты стиля и совершенства форм, а также особой гармонии и «вознесённости» архитектурных образов. Великолепно стилизуя свои проекты под различные модели православного зодчества, наши современники вносят те или иные новые элементы — например, закругления по верху здания вместо закомар или удлинённые прорези окон. По стройности и изяществу очертаний, по своей поэтичности и устремлённости ввысь лучшие из подобных сооружений напоминают о такой жемчужине, как церковь Покрова на Нерли близ Владимира.

По всей стране можно назвать множество удач в данном отношении, и одна из них — храм св. Михаила, который по своему решению близок церкви Георгия Победоносца в Москве. Возведён он в память и честь Михаила Ярославича. Это из самых почитаемых имён Тверской земли, он княжил в те времена, когда началось нашествие монголо-татар на Русь. Знаменит же и причислен к лику святых не только потому, что много доброго сделал для своего края, был очень образован, строил церкви, покровительствовал монастырям, но и ввиду чрезвычайно знаменательного события: за столетия до Куликовской битвы войско князя Михаила сумело одержать победу над завоевателями, пророчествуя неизбежность грядущего освобождения.

Осмотрев названные выше сооружения, мы, таким образом, уже в рамках одного города можем получить представление о трёх стилях отечественной храмовой архитектуры — старорусском, новоевропейском и современном. Присоединим к этому одну большую редкость для северных земель России.

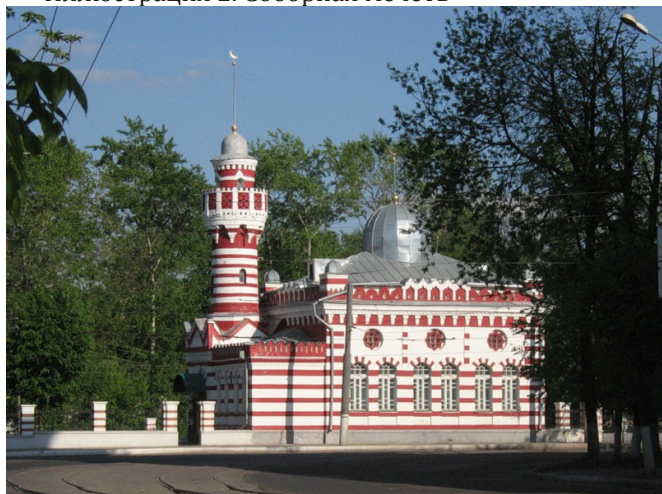
Редкость, в отличие от Нижнего Поволжья, где достаточно велико расселение исповедующих ислам. И потому, к примеру, в Астрахани существует целый ряд мечетей — Белая, Красная, Персидская и т. д. Но в своё время эта конфессия построила мечеть и в Твери. И её здание обращает на себя внимание в архитектурном отношении.

В этой постройке много оригинального. Конечно, мы без труда улавливаем в ней черты, идущие от канонов мусульманского зодчества, но автор (русский архитектор Б. Поляк) привнёс сюда цветовую гамму, характерную для так называемых красных русских церквей с их ярким контрастом красного и белого. А главное — он воссоздал декор мечети в красочном новомавританском стиле (проект 1844 г., строилась она в 1906 г.) с подключением того, что шло от традиций замковой архитектуры.

И ещё одна важная деталь. Обычно в исламской архитектуре минарет отнесён в сторону от мечети, а здесь он как бы срачивается с основным зданием (ил. 2).



Иллюстрация 2. Соборная мечеть



Выше говорилось о том, что в Твери не раз работал знаменитый Карл Росси. Объясняется это следующим обстоятельством: Тверь находится на полпути из Петербурга в Москву, путь этот в прежние времена был достаточно долгим и утомительным, а императорская семья, которая постоянно курсировала в каретах из одной столицы в другую, пожелала иметь здание для комфортного отдыха. Так возникла идея **Путевого дворца**.

Его начали строить по повелению Екатерины II ещё в 1764 г. (исходный проект принадлежал Петру Никитину), а Карл Росси завершал строительство в начале 1830-х. Типичные для классицизма формы (с рустовой стен и полуколоннами) он довёл до его поздней метаморфозы, что вылилось в стиль ампир. Целый ряд соединённых между собой зданий с двумя большими флигелями образуют грандиозную букву **П** с большим зелёным двором — великолепные, нарядные дворцовые покои с идущим опять-таки от Петербурга цветовым колоритом жёлтого и белого.

Ещё одно замечательное сооружение, которым тверитяне по праву гордятся — **Староволжский мост** (инженеры Л. Машек и В. Точинский). Если иметь в виду эстетические достоинства, то, к сожалению, на Волге к нему можно присоединить, пожалуй, только автодорожный мост в Саратове.

Мост в Твери построен в 1900 г., то есть во времена цветения «серебряного века» русской художественной культуры. И в этой конструкции достойно восхищения органичное соединение изящества ажурных линий ферм с твёрдостью металла как знака устремления в индустриальную эру XX столетия.

Ещё одно сожаление приходится выразить на тот счёт, что, проезжая по городам Поволжья, довольно редко встречаешь что-либо примечательное из построек современной эпохи. В Твери такие постройки есть. Одна из них — **Речной вокзал** (1938, архитекторы Е. Гаврилова и П. Райский).

Это единственное на всей Волге сооружение подобного назначения, достойное тем, что в качестве формообразующей идеи взята ротонда — та самая ротонда,

которая почти обязательно встречается на набережных приволжских городов. Здесь ярусы трёхэтажного здания с башней и шпилем выполнены по её подобию — в результате сложилась на редкость обаятельная, приветливая постройка.

* * *

Тверь богата памятниками, причём среди них находим работы самого высокого художественного класса. Они посвящены главным образом тем выдающимся людям, которые имели прямое отношение к городу. Один из тех, кем здесь гордятся особенно, — тверской купец **Афанасий Никитин**. В незапамятные времена (середина XVI в.) он первым не только для России, но и для всей Европы, которая не отваживалась на подобное, прошёл через многие земли: миновал Каспий, Персию, Индию, посетив затем Аравийский полуостров, Турцию и даже север Африки.

Этот отважный человек был к тому же исключительно любознательным и всюду делал путевые заметки, которые позже сложились в замечательное повествование под названием «Хождение за три моря», ставшее известнейшим памятником русской литературы того времени.

В 1955 г. первопроходцу воздвигли гранитный памятник — грандиозный и столь же удивительный (из самых крупных работ выдающегося скульптора Сергея Орлова, в соавторстве с Анатолием Заваловым). Поскольку он установлен на набережной, автор монумента, подобно архитектору упоминавшегося выше Речного вокзала, воспользовался формой ротонды — её большое полукружье как бы символизирует полземли, которую прошагал знаменитый торговый гость.

По центру этого полукружья находится великолепно стилизованная передняя часть старинной русской ладьи с горделивой головой коня — и это опять-таки символ (то, на чём переплывал моря путешественник).

И, наконец, собственно памятник. Разумеется, не сохранилось ни малейших представлений, каким был Афанасий Никитин. Потому, только исходя из величия его подвига, скульптор изваял четырёхметровую фигуру былинного полубогатыря в движении шага, с широким размахом руки (ил. 3).

Совершенно в другой манере решён **памятник Александру Сергеевичу Пушкину** (1972), который часто бывал на Тверской земле, и потому её образы постоянно мелькают в его поэзии — ведь многие стихи рождались в разбросанных вокруг Твери имениях его друзей, и сколько было влюблённостей!

*... Хоть я грустно очарован
Вашей девственной красой,
Хоть вампиром именован
Я в губернии Тверской,
Но колен моих пред вами
Преклонить я не посмел
И влюблёнными мольбами
Вас тревожить не хотел.*

Иллюстрация 3. Памятник Афанасию Никитину



*Упиваясь неприятно
Хмелем светской суеты,
Позабуду, вероятно,
Ваши милые черты...
Если ж нет... по прежнему следу
В ваши мирные края
Через год опять заеду
И влюблюсь до ноября.*

(«Подъезжая под Ижору...»)

Известный скульптор Екатерина Белашова создавала памятник в форме бюста и при том воспользовалась посмертной маской поэта — вплоть до того, что оставила глаза полужакрытыми. И в этой сугубо романтической композиции, что подчеркнуто взвихренными прядями волос, есть косвенный знак, касающийся трагической гибели Александра Сергеевича: мизинец, приближенный к виску, может быть прочитан как свидетельство творческого вдохновения, но в чём столь же правомерно усмотреть напоминание о выстреле, погубившем поэта в 1837 г. (полное название этой работы — «Александр Сергеевич Пушкин. 1937 год», ил. 4).

Иван Андреевич Крылов был уроженцем Твери. Всем известен установленный в Летнем саду Петербурга замечательный памятник работы Петра Клодта. Памятник в Твери появился столетием позже (1959 г.), и он вряд ли уступает петербургской предтече по своим художественным достоинствам.

Скульпторы Сергей Шапошников и Дмитрий Горлов очень достоверно воспроизвели грузную фигуру великого баснописца, который, как известно, был очень охоч до обильного застолья. Но в данном случае укрупнённые массивные формы как бы корреспондируют значимости сделанного большим художником слова, а руки, заложенные за спину, сосредоточенное выраже-

Иллюстрация 4. Памятник А. С. Пушкину



ние лица, брошенная на лоб прядь волос говорят о том, что он находится в состоянии творческого процесса.

Интересной находкой Клодта было то, что на постаменте петербургского памятника он разместил запечатлённые в бронзе сюжеты нескольких басен Крылова. Современные скульпторы подхватили эту идею, но поступили иначе, вынеся подобные изображения на отдельный постамент неподалёку от памятника. Один из наиболее занимательных рельефов отведён сценке с незадачливыми музыкантами («Квартет»).

Ещё один почитаемый классик — **Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин**, который был уроженцем Тверской губернии и в своё время её вице-губернатором. Познавший всё в «повадках» российской администрации, все её изъяны, коррупцию, чиновничий произвол, столько стрел бросивший в её адрес и, как никто другой, критически относившийся к жизнеустройству страны, он предстаёт в тверском монументе (1976, скульптор Олег Комов) величественным старцем с большой бородой, с палкой в руках, с чисто русской постановкой фигуры. То есть всё здесь овеяно ореолом легендарности многомудрого пророка отечественной складки.

В каждом из больших волжских городов в советские времена непременно воздвигался величественный **памятник В. И. Ленину**. То, что находим по этой части в Твери, знаменательно в том отношении, что здесь уже в 1926 г. была определена эталонная модель, которая впоследствии многократно тиражировалась в различных вариациях по всей стране.

Уже тогда образ вождя приобретал мифологизированные очертания. Как известно, в реальности это был довольно сухощавый, едва ли не тщедушный человек невысокого роста. Однако в работе *Сергея Меркурова* он предстаёт как некая могучая глыба-монолит с властным, призывно-указующим жестом, а мощная фигура наполнена покоряющей динамикой, экспансивным напором.

И необходимо отметить ещё один совершенно замечательный образец монументального искусства, созданный в недавние годы — **памятник ликвидаторам Чернобыльской катастрофы** (2006, Евгений Антонов). Мы видим фигуру в униформе — именно в таком защитном комбинезоне работали спасатели на Чернобыле. Жестом распахнутых рук с огромными ладонями человек словно пытается оградить нас от ядерного излучения, олицетворяемого траекториями атомов, пролегающими за спиной героя по плитам чёрного гранита. Чрезвычайно выразительная работа, которой Тверь может гордиться в художественном отношении и которая красноречиво, с трагической нотой вещает об одной из реальных угроз современной жизни человечества (ил. 5).

Иллюстрация 5. Ликвидаторам Чернобыльской катастрофы



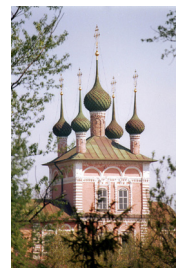
* * *

В самом начале говорилось о том, что северные губернии Поволжья отличаются одной счастливой особен-

ностью: шедевры искусства не сосредоточены только в их центрах, но и рассыпаны по многих малым городам.

Среди них в Тверской области находим старинный Кашин (известен с 1238 г.), в котором есть совершенно великолепная **Ильинско-Преображенская церковь** (1775–1778), одна из жемчужин северного зодчества, где всё в высшей степени оригинально. Это начинается с того, что она трёхэтажная, чем уже определяется её устремление ввысь. И очень важно, как здание затем надстраивается (ил. 6).

Иллюстрация 6. Ильинско-Преображенская церковь (Кашин)



Когда, касаясь Твери, речь шла о новоевропейской храмовой архитектуре (в связи с чем упоминался Христорождественский собор), отмечались чрезвычайно объёмные, монументальные подкупольные барабаны. А здесь мы видим тонкие, вытянутые «барабанчики», к которым прилажены столь же стройные луковичи, да ещё со шпильями, которые увенчаны изящными золотыми крестами. Так складывается одухотворённое устремление к небесам, к Богу. Можно ли представить себе в архитектурном образе более убедительное воплощение нравственного вознесения?!

Добавим к этому особое назначение цвета. Выбирая его, безвестный мастер остановился на тёмно-красном — это для него был цвет крови Христа. Потому и позже, когда речь пойдёт о церкви Дмитрия на крови в ярославском Угличе, мы встретим тот же цвет, напоминающий об убиенном царевиче времён Бориса Годунова.

А теперь городок с населением всего около девяти тысяч человек и с названием, говорящим о его возрасте — Старица (известен с 1297 г.). Главной достопримечательностью здесь является **Успенский монастырь** (XVI–XVIII вв.), исключительно своеобразный по своим архитектурным особенностям, близкий к Новодевичьему монастырю в Москве.

Прежде всего перед нами как бы маленький Кремль, обнесённый крепостной стеной, что напоминает о древних каменных укреплениях городов на западе страны — в Новгороде и Пскове. И что особенно оригинально: на крошечном пространстве этой крепостцы сосредоточено сразу несколько основных стилей русского храмового зодчества.

По центру ансамбля — традиционная православная церковь в старорусском стиле с такими характерными деталями, как колосники, кокошники, закомары и, конечно же, каноническое пятиглавие — всё это созвуч-



но Успенскому собору во Владимире и одноимённому собору в Московском Кремле.

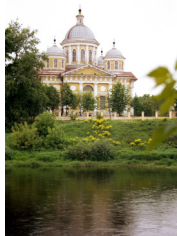
С одной стороны от этой церкви расположился шатровый храм. Это то, что так распространилось в русском зодчестве, когда в середине XVI в. в Коломенском (царская резиденция, расположенная тогда ещё за пределами Москвы) был возведён знаменитый собор, увенчанный конструкцией наподобие шатра. А с другой стороны от срединной церкви представлен храм в новоевропейском стиле, напоминающий дворцовую постройку, где до минимума сведена привычная церковная атрибутика, вплоть до того, что архитектурное целое ограничено всего одной главой-куполом.

Переместимся в другой город Тверской земли — Торжок (известен с 1139 г.). Город небольшой, но в своё время очень богатый, так как находился на перекрестье торговых путей (отсюда и название: торг, Торжок). Благодаря его весьма состоятельным жителям здесь удалось создать две замечательные достопримечательности.

Первая из них — **Благовещенская церковь** (1864). Многие в её композиции следует старорусским канонам — тем не менее, позднее время возведения побуждало к новшествам: оригинальный купол центральной главы как бы приплюснут и приближается по форме к квадрату, а цветовая гамма здания весьма неожиданно построена на контрасте белого с синим.

Второй достопримечательностью маленький Торжок может гордиться особо. Говоря о Твери, мы выделили Христорождественский собор. Немного позже его, в 1822 г., обитатели Торжка возвели по проекту того же **Карла Росси Спасо-Преображенский собор**. Схема сооружения очень близка (тот же дворцовый тип, обнесённый по всем сторонам четырёхколонными портиками, и опять-таки петербургский цветовой акцент жёлтого с белым), но оно явно превзошло своего тверского предшественника по величественной мощи и красоте — то, чему могли бы завидовать и обе российские столицы. И высится это чудо не среди городской застройки, а на лоне природы (ил. 7).

Иллюстрация 7. Спасо-Преображенский собор (Торжок)



Ещё одно невыразимое чудо находим неподалёку от города Осташкова, который является ныне центром большой курортной округи и построен на берегу озера Селигер. Совсем близко отсюда находится болотце, из которого вытекает почти незаметный ручеёк, быстро превращаясь затем в изобильную Волгу. Неподалёку от этого истока великой реки широко разлилось озеро

Селигер, и в его живописнейшей акватории располагается 110 островов.

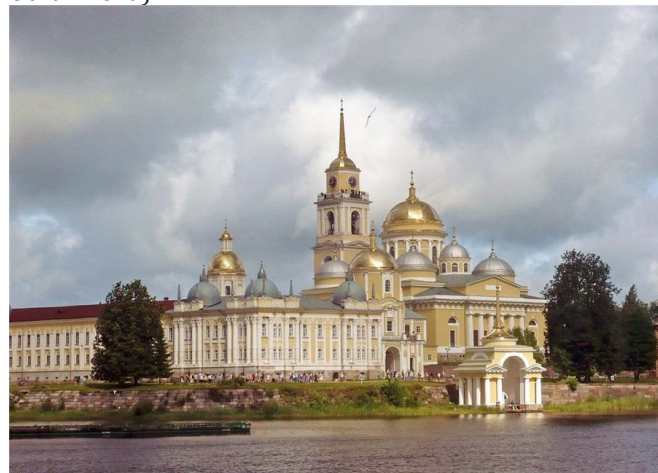
Один из них ещё в начале XVI столетия облюбовал инок по имени Нил, который затем основал здесь **Нило-Столобенскую пустынь**. Стоит напомнить значение слова *пустынь*: монастырская глушь в труднодоступном месте, где христианский отшельник мог рассчитывать на уединение от людской суеты.

Однако со временем, когда заложивший эту обитель пастырь был причислен к лику святых и разошлась молва о творимых здесь чудесах, сюда стали стекаться толпы паломников с приношениями всякого рода, так что монастырь стал обладателем больших богатств.

Теперь необходимо привести другую историю. В начале XIX в. в Петербурге был объявлен конкурс на лучший проект Исаакиевского собора. Замысел, который предложил **Иосиф Шарлемань** (русский архитектор французского происхождения), не был поддержан — ему предпочли проект другого архитектора, тоже с французской фамилией, — Августа Монферрана, который и стал создателем знаменитого Исаакия.

А старцы Нило-Столобенской пустыни предложили Шарлеманю построить здесь, на маленьком островке среди водной глади то, что он задумал для берегов Невы — не просто дворцовый ансамбль, а поистине императорскую резиденцию, наподобие того, что в пушкинской сказке Царевна-Лебедь содеяла для царевича Гвидона на острове Буяне (ил 8).

Иллюстрация 8. Нило-Столобенская пустынь (близ Осташкова)



В этом роскошнейшем комплексе, созданном в духе ампира первой половины XIX столетия, церковная архитектура органично сочетается с чисто светской и, к примеру, здание, где располагаются монашеские кельи, напоминает столичное административное сооружение. Здесь даже пристань выглядит как маленький дворец.

Уже в наше время основателю монастыря воздвигли памятник, стилизующий черты легендарного отче (2003, скульпторы Борис Сергеев и Ольга Панкратова).

Нельзя не упомянуть и другое рукотворное чудо на водных просторах, но возникшее по воле обстоя-

тельств. В 1940 г. в верховьях Волги в связи со строительством гидроэлектростанции начали затопление огромной территории, которую покрыло Рыбинское водохранилище (кстати, оно самое большое из водохранилищ мира). Под воду ушла и прибрежная часть города Калязина, где сносили все здания, в том числе **Никольский собор** (сооружение 1800 г.). От него было решено оставить только колокольню, чтобы воспользоваться её высотой для учебных прыжков парашютистов. Причём со временем звонница к тому же ушла в землю, и оставшиеся над водой её ярусы высятся среди волжских вод как «восьмое чудо света».

* * *

В параллель старинному зодчеству рассмотрим иконопись тверской школы. Она складывалась в XIII столетии, отталкиваясь от канонов киевской и новгородской школ (в свою очередь, исходивших из принципов византийской церковной живописи), а затем привлекала художественный опыт традиций, характерных для балканских стран и, наконец, с конца XV в., всё острее испытывала влияние московской школы, которая приобретала лидирующую роль в русском искусстве.

При этом на всём протяжении своей эволюции тверская школа сохраняла определённые черты несомненной самобытности. В частности, работы её мастеров отличались известной строгостью, порой даже суровой выразительностью письма, но при всей строгости они добивались живости образного строя и красочности изображения — и опять-таки красочности этой была свойственна напряжённость и экспрессия цветовых отношений.

Названные качества тверской иконописи, а также присущие ей красоту и пластичность, продемонстрируем на примере ряда показательных шедевров в их хронологической последовательности.

«**Сретение**» (около 1456) передаёт евангельский эпизод, согласно которому Мария принесла Младенца в Иерусалимский храм, где их встретил старец, которому было заповедано, что он сможет покинуть этот мир только тогда, когда увидит Мессию. Поняв, что наконец-то видит Его, старец в благоговении низко склоняется перед Ним. Эта живая сцена выполнена с активным участием живописного архитектурного фона и при цветовом главенстве чёрного, красного и золотого (ил. 9).

Если бы мы не знали прославленную икону Андрея Рублёва, то особенно высоко могли бы оценить «**Троицу ветхозаветную**» неизвестного тверского мастера (1485). Среди многочисленных подобных изображений она выделяется прежде всего запечатлением по-особому сосредоточенного состояния, глубиной переданного сакрального чувства, что подчеркнуто затемнённой гаммой тонов, контрастирующей с ярко расцветенным, великолепно прописанным пейзажно-архитектурным антуражем. И как у Рублёва, та же одухотворённая беседа трёх святых, та же мягкая пластика в их обрисовке и тот же некий символический круг, как бы опоясывающий

Иллюстрация 9. Сретение



композицию фигур.

В иконе «**Апостол Павел**» (конец XIV) хорошо ощутима дань высшего почитания, которая адресована тому, кто привёл христианскую веру в законченную систему, после чего она стала по-настоящему утверждаться в мире. Потому в его руки вложен чрезвычайно объёмный манускрипт, а сам он воссоздан многомудрым аскетом, преданным вере и всё в себе отдавшим ей. Обращает на себя внимание огромный лоб мыслителя с характерными складками кожи, которые выдают напряжённость работы интеллекта.

И присоединим к этому три поздние работы тверских мастеров, относящиеся к первой трети XVI в., когда несомненным стало достаточно тесное их соприкосновение с уже главенствовавшей тогда московской школой иконописи.

Как отмеченная выше «**Троица ветхозаветная**» была по достоинству соотнесена с рублёвской, так и «**Пресвятая Богородица**» может быть вполне сопоставлена с аналогичными созданиями Дионисия, творившего примерно в эти же годы: та же удлинённость пропорций, тот же наклон головы и сакральная молитвенность жеста. В этом жесте и в строгой неземной красоте скорбного лика доподлинно передана так чтимая на Руси миссия Девы Марии: заступница за род человеческий, кроткая просительница за земной дом людей (ил. 10).

«**Спас в силах**» — один из излюбленных образов старой русской иконы. Показать Иисуса не бранным страдальцем, а вершителем мира, всевидящим и всемогущим, представлялось художникам очень важным



Иллюстрация 10. Пресвятая Богородица



как свидетельство торжества Святого Духа над любыми кознями и превратностями суетного существования. Вот и здесь Христос, восседающий на небесах с открытым Евангелием и вещающий Земле священный закон, именно *в силах*. Это передано через мощную пластику изображения, где складки одежды замечательно очерчивают контур величественной фигуры Вседержителя и что акцентировано смелыми, заострёнными контрастами цвета (опять-таки характерная для тверской школы насыщенность чёрного, красного и золотого).

Изредка в поздней тверской иконописи можно встретить и непривычные для неё образцы поразительно тонкого живописания. Таков «**Св. Иоанн Милостивый**», где изображение прославившегося своим братолюбием патриарха Александрийского отличается исключительно красочным колоритом, что особенно высвечено в искуснейшем воспроизведении орнамента праздничного одеяния.

Как можно заключить из вышесказанного, Тверской край, будучи одной из самых исконных русских земель, с давних пор вносил в сокровищницу отечественного искусства весьма значимый вклад. И характерно, что в шедеврах пластических искусств этого региона общенациональное органично сочетается с чертами, порождёнными локальными особенностями мирозерцания тверян.

Литература

1. *Бойцова Т.* Особенности художественной жизни Твери 1917–1930 гг. // Вестник КГУ имени Н. А. Некрасова. 2008. № 3. С. 204–213.
2. *Борзаковский В.* История Тверского княжества. М.: Рубежи XXI, 2006. 503 с.

3. *Демченко А.* Уроки выдающегося мастера // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика. Саратов: СГК, 2020. С. 36–52.
4. *Евсеева Л., Кочетков И., Сергеев В.* Живопись древней Твери. М.: Искусство, 1974. 48 с.



5. История Тверского края. Тверь: Созвездие, 1996. 205 с.
6. М. Е. Салтыков-Щедрин и Тверь. М.: Московский рабочий, 1976. 120 с.
7. Тверские авторы: библиографический справочник. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2013. 239 с.

8. *Томан И.* Тверская земля в истории русского лирического пейзажа // Российские регионы. 2017. № 3. С. 44–60.
9. Традиционная культура Тверского края. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. 152 с.

References

1. *Bojtsova T.* Osobennosti hudozhestvennoj zhizni Tveri 1917–1930 gg. [Features of the artistic life of Tver' 1917–1930] // Vestnik KGU imeni N. A. Nekrasova [Journal of KSU named after N. A. Nekrasov]. 2008. № 3. Pp. 204–213.
2. *Borzakovskij V.* Istorija Tverskogo knyazhestva [History of the Tver' Principality]. M.: Rubezhi XXI, 2006. 503 p.
3. *Demchenko A.* Uroki vydayushchegosya мастера [Lessons of an outstanding master] // Ispolnitel'skoe iskusstvo i muzykal'naya pedagogika [Performing art and music pedagogy]. Saratov: SGK, 2020. Pp. 36–52.
4. *Evseeva L., Kochetkov I., Sergeev V.* Zhivopis' drevnej Tveri [Painting of ancient Tver']. M.: Iskusstvo, 1974. 48 p.

5. Istorija Tverskogo kraja [History of the Tver' Region]. Tver': Sozvezdie, 1996. 205 p.
6. М. Е. Салтыков-Щедрин и Тверь [M. E. Saltykov-Shchedrin and Tver']. M.: Moskovskij rabochij, 1976. 120 p.
7. Tverskie avtory: biobibliograficheskij spravochnik [Tver' authors: bibliographic reference book]. Tver': Izd-vo Mariny Batasovoj, 2013. 239 p.
8. *Toman I.* Tverskaya zemlya v istorii russkogo liricheskogo pejzazha [Tver' region in the history of Russian lyrical landscape] // Rossijskie region [Russian Regions]. 2017. № 3. Pp. 44–60.
9. Traditsionnaya kul'tura Tverskogo kraja [Traditional culture of the Tver' Region]. Tver': Tver. gos. un-t, 2013. 152 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

Alexander Ivanovich Demchenko
E-mail: alexdem43@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1, Kirov Av.



Белянский Дмитрий Викторович, менеджер электронных проектов издательства «Музыка»
Belyansky Dmitry Viktorovich, manager of electronic projects of the Publishing House «Muzyka»

E-mail: teoretik93@mail.ru

МУЗЫКА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Х. К. АНДЕРСЕНА

Тема «Х. К. Андерсен и музыка», которой посвящена настоящая статья, дает возможность по-новому взглянуть на творчество любимого во всем мире датского писателя, известного в основном благодаря его сказкам. Между тем, Андерсен сыграл заметную роль в музыкальной жизни Дании XIX в. Он выступил как автор поэтических текстов, пьес (к которым писали музыку датские композиторы), оперных либретто. В статье рассматривается сотрудничество Андерсена с выдающимися датскими композиторами Н. Гаде и Й. П. Э. Хартманом, а также творческие пересечения писателя с Р. Шуманом, Ф. Листом. Значительная часть статьи посвящена анализу трех романов Андерсена, буквально пронизанных музыкальными образами («Импровизатор», «Всего лишь скрипач», «Счастливчик Пер»). Благодаря многочисленным связям с музыкой романы Андерсена могут рассматриваться как «литературно-музыкальные композиции», что отвечает характерной для романтической эпохи идее синтеза искусств.

Ключевые слова: Х. К. Андерсен, Н. Гаде, Й. П. Э. Хартман, романтическое искусство, Золотой век культуры Дании, музыкальный театр, синтез искусств.

MUSIC IN THE LIFE AND WORKS OF H. C. ANDERSEN

The article provides a fresh look at the work of H. C. Andersen who is beloved all over the world mainly for his fairy tales while he played a significant role in the musical life of Denmark in the 19th century. He acted as the author of poetic texts, plays (for which Danish composers wrote music), opera librettos. The article discusses Andersen's collaboration with the outstanding Danish composers N. Gade and J. P. E. Hartmann, as well as the creative intersections of the writer with R. Schumann and F. Liszt. Much of the article is devoted to the analysis of three novels by Andersen, literally permeated with musical images («The Improviser», «Only a Fiddler», «Lucky Peer»). Due to the numerous connections with music, the novels of Andersen can be considered «literary and musical compositions», which corresponds to the idea of the synthesis of arts characteristic of the romantic era.

Key word: H. C. Andersen, N. Gade, J. P. E. Hartmann, the Art of Romanticism, The Golden Age of Danish Culture, Musical Theater, Synthesis of Arts.

На протяжении всей жизни Ханс Кристиан Андерсен (Hans Christian Andersen, 1805–1875) был тесно связан с миром музыки. В самом начале творческого пути он собирался построить карьеру актера и оперного певца. В зрелые годы Андерсен часто посещал концерты, оперные спектакли не только в родной Дании, но и за рубежом, во время своих многочисленных странствий. В круг его знакомых входили знаменитые музыканты, среди которых Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Клара и Роберт Шуман. Известно, что Андерсен был влюблен в шведскую оперную певицу Йенни Линд (Jenny Lind). Интерес писателя к музыке проявился в его творчестве; это касается как текстов, подразумевающих сценическое воплощение (например, театральных пьес, оперных либретто), так и произведений других жанров, не предусматривающих исполнения с музыкой. Обратимся же к творческому пути Андерсена и его произведениям.

1800–1850 гг. получили в Дании значение Золотого века датской культуры (Den danske guldalder). В этот период мощного национального подъема творила целая плеяда выдающихся мастеров. Среди них — писатель, поэт, драматург А. Г. Эленшлегер (Adam Gottlob Oehlenschläger, 1779–1850), создатель национальной школы живописи К. В. Экерсберг (Christoffer Wilhelm

Eckersberg, 1783–1853), выдающийся скульптор с мировым именем Б. Торвальдсен (1770–1844), создатель датского балета А. Бурнонвиль (1805–1879). Именно в Золотой век происходило творческое формирование Х. К. Андерсена и создавались многие его знаменитые произведения.

Впервые оказавшись в Копенгагене в 1819 г., 14-летний Андерсен отправился в дом певца Дж. Сибони, где талантливого юношу заметили поэт Й. Баггесен (Jens Baggesen, 1764–1826) и композитор К. Э. Ф. Вайзе (Christoph Ernst Friedrich Weyse, 1774–1842). Благодаря поддержке Вайзе Андерсен смог сделать первые шаги на музыкальном поприще. Он занимался в балетной школе, пел в хоре, брал уроки вокала и даже выступал на сцене Королевского театра¹. Этот эпизод биографии демонстрирует многогранность дарования Андерсена, его стремление овладеть различными видами искусства.

Впоследствии Андерсен неоднократно писал произведения для Королевского театра. К их числу относится малоизвестное сегодня сочинение «Прогуливаясь по оперной галерее» («Vandring gjennem Opera-Galleriet», 1841). В попытке разнообразить программу одного из концертов (и сделать его более прибыльным) солисты театра обратились к Андерсену для написания «повествовательных связок» («narrative frames»), которые объединили бы различные оперные номера в еди-

¹ Андерсен появлялся на сцене в качестве статиста. Весной 1821 г. он играл пажу в «Маскараде» Л. Хольберга, тролля в балете К. Далена «Армида» [6, с. 36].



ное целое [12, с. 185]. Тот пошел дальше и представил произведения, звучащие в концерте, в виде череды живописных полотен. Слушатель будто «прогуливается» от картины к картине, в то время как чтец «подводит» публику к следующему номеру концерта, рассказывая о музыкальном номере так, словно это живописное полотно². Момент «созерцания картины» соответствует прослушиванию музыкального произведения в исполнении солиста театра. Оперные сцены, упомянутые Андерсеном, взяты из произведений, наиболее популярных на датской сцене в первой половине XIX в. Среди них — «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка, «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Оберон» К. М. Вебера, «Норма» В. Беллини, «Севильский цирюльник» Дж. Россини [12, с. 187]. Таким образом, это произведение Андерсена не только свидетельствует о тяге писателя к синтезу искусств, но и дает информацию о музыкальной жизни Дании в период Золотого века.

К концу 1830-х гг. относится знакомство Андерсена с одним из выдающихся представителей искусства Золотого века, молодым датским композитором Нильсом Гаде (Niels Gade, 1817–1890), с которым они вскоре стали друзьями. В 1842 г. Андерсен написал пьесу «Агнета и Водяной» («Agnete og Havmanden»), основанную на одноименной драматической поэме (созданной Андерсеном в 1836 г. по датской народной легенде). Гаде сочинил музыку к этой пьесе (оркестровые фрагменты, сольные номера, хоры, мелодрамы в финалах I и II актов) [13, с. 115–122]. К сожалению, «Агнета и Водяной» не имела большой популярности на сцене; опубликованы были шесть музыкальных номеров, написанных Гаде, в переложении для пения с фортепиано (ор. 3, 1845)³. В конце 1840-х гг. Андерсен по просьбе Гаде работал над либретто кантаты по датским народным балладам. Сегодня эта кантата известна как «Дочь короля эльфов» («Elverskud», 1854)⁴ — одно из наиболее популярных произведений Гаде. Еще при жизни композитора «Дочь короля эльфов» была исполнена 286 раз [14]!

Продолжительное сотрудничество и общие творческие устремления связывали Андерсена с другим крупнейшим датским композитором, Йоханном Петером Эмилиусом Хартманом (Johann Peter Emilius Hartmann, 1805–1900). Первая их совместная работа — волшебная опера «Ворон» («Ravnep», 1832). Об этом произведении Р. Шуман опубликовал статью «Датская опера» в «Новом музыкальном журнале» (№ 13 от 12 августа 1840 г.,

см. [10])⁵. Критик высоко оценил либретто Андерсена: «Поэт сочинил волшебную оперу, <...> осмысленную, разумную и имеющую к тому же поэтическое содержание. Вы найдете здесь мысли, достойные самого лучшего поэта, и вообще самобытную жизнь; да и диалог, хоть он и редко встречается, написан умно и остро» [10, с. 266]. Шуман доброжелательно отозвался и о музыке Хартмана, отметив, что «композитору очень помог простой, понятный текст» [10, с. 268].

Как указывает Д. Житомирский, среди оперных сюжетов, занимавших Шумана в 1840-е гг., была пьеса Андерсена «Цветок счастья» [7, с. 689]. Шуман посвятил датскому писателю цикл «Пять песен для голоса и фортепиано» (1840, ор. 40), в котором четыре песни написаны на стихи Андерсена в переводе А. фон Шамиссо⁶ (см.: [7, с. 608–614]). Шуман был очень вдохновлен текстами датчанина. Отправляя рукопись цикла Андерсену 1 октября 1842 г., Шуман написал: «Музыка может показаться Вам довольно странной на первый взгляд. Но Ваши стихотворения поначалу показались мне такими же. Когда я глубже погрузился в них, моя музыка приобрела еще более необычный характер» [17, с. 37]. Особый интерес в этом цикле представляет № 4 «Музыкант» («Der Spielmann»). Герой стихотворения — бедный скрипач, который находится на свадьбе своей любимой с другим. С одной стороны, эта драматическая сцена близка песне «Напевом скрипка чарует» из цикла Шумана «Любовь поэта», что повлекло и некоторые музыкальные аналогии (трехдольное вальсовое движение музыки). С другой стороны, возникают параллели между стихотворением Андерсена и его же романом «Всего лишь скрипач», в котором рассказывается о трагической судьбе талантливого, но бедного музыканта.

Возвращаясь к творческому сотрудничеству Андерсена и Хартмана, отметим, что его вершиной стало создание лирико-бытовой оперы «Маленькая Кирстен» («Liden Kirsten», 1846). Либретто было написано на основе одноименной пьесы Андерсена, над которой он работал в 1833–1835 гг. Главным источником его вдохновения были народные тексты из сборника Х. Ф. Абрахамсона, Р. Ньюерупа и К. Л. Рабека «Избранные средневековые датские песни» («Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen»), изданного в 1812–1814 гг.⁷ В одной из дневниковых записей (от 10 ноября 1833 г.) Андерсен отметил: «Эти народные песни — настоящая золотая жила» [18, с. 162] («Kjæmpeviserne er en Guldrube af Su-

² Здесь возможна ассоциация с «Картинками с выставки» М. П. Мусоргского, однако в воображении Андерсена, вероятно, происходил обратный процесс: преобразование музыкального образа в живописный.

³ 1. Песня Хемминга («Der voxed' et Træ»), 2. Хор русалок («Jeg veed et Slot»). 3. Колыбельная Агнеты («Sol deroppe ganger under Lide»). 4. Хор охотников («Trara! Trara! Trara!»). 5. Баллада Хемминга («Agnete var elsket»). 7. Баллада рыбака («Lærken synger sin Morgensang»).

⁴ Х. К. Андерсену принадлежит первоначальная версия либретто; окончательный вариант текста выполнили К. Мольбех (Christian Molbech), К. Андерсен (Carl Andersen) и Г. Сисби (Gottlieb Siesby) [14].

⁵ Шуман познакомился с произведением в клавираусцуге с немецким переводом.

⁶ «Мартовская фиалка» («Maerzveilchen»), «Сон матери» («Muttertraum»), «Солдат» («Der Soldat»), «Музыкант» («Der Spielmann»). Последний номер цикла — греческая народная песня «Раскрытая тайна» («Verratene Liebe») в переводе А. фон Шамиссо.

⁷ Издание этого пятитомного сборника стало огромным событием в изучении национального фольклора Дании в XIX в. Первые четыре тома содержали тексты 222 народных песен, а в пятом томе были опубликованы 125 мелодий данных песен [18, с. 98].



jets» [15]). Использование народных текстов стало одной из причин национального своеобразия произведения⁸. Сам факт обращения Андерсена к сборнику «Избранные средневековые датские песни» демонстрирует большую увлеченность писателя фольклором родной страны. Как отмечает Л. Брауде, Андерсен и сам занимался собиранием и обработкой народных преданий [5, с. 196].

История о любви рыцаря Сверкеля к подруге детства Кирстен напоминает добрую сказку о мире гармонии и согласия. Собственно «событийная» сторона отходит на второй план; на первом же плане находится опозитизированный быт датчан, живших в овечьем романтическом ореоле далеком прошлом (время действия обозначено «около 1100 г.»). Различные песни и танцы крестьян представляют обобщенный образ народной жизни; рельефно обрисованы «персонажи из народа», Шут и Этле (горничная Кирстен). Хартман сумел музыкальными средствами воплотить светлую атмосферу наивных чувств, свойственную либретто. Музыка «Маленькой Кирстен» полна искренности, незатейливости и простоты; часто используются куплетная форма, силлабический склад вокальной партии. Важным историческим шагом стало создание оперы без разговорных диалогов (вместо них звучат мелодизированные речитативы).

«Маленькая Кирстен» имела невероятную популярность в Королевском театре: известно, что к 1891 г. опера была исполнена уже 100 раз, а во время празднования 150-летия со дня рождения Хартмана 14 мая 1955 г. состоялось 312-е исполнение произведения [16]. В 1856 г. опера была дважды исполнена в Веймаре: 17 января и 1 февраля (под названием «Маленькая Карин» — «Klein Karin»). Постановка стала возможной благодаря Ф. Листу, который узнал о «Маленькой Кирстен» от Андерсена во время их встречи в 1855 г. [16]. Таким образом, писатель сделал значительный вклад в процесс становления национальной романтической оперы.

* * *

Из шести романов, созданных Андерсеном⁹, три связаны с музыкой и повествуют о творцах: поэте Антонио («Импровизатор»), скрипаче Кристиане («Все-го лишь скрипач»), певце, поэте и композиторе Пере («Счастливчик Пер»). Такое внимание к фигуре творца-художника очень характерно для романтического искусства. Как отмечают Л. Б. Коринг и М. Флориан, в начале XIX в. в Дании «сформировался новый взгляд на художника как на одухотворенную личность. <...> Особую привлекательность <...> приобрела мастерская

художника. Для публики она превратилась в мистическое, овечное легендами место зарождения произведений искусства» [9, с. 41]. В восприятии Андерсена талант, творческая индивидуальность — нечто более весомое, нежели материальное благополучие, высокое положение в обществе. Для Андерсена (как и для многих романтиков) тема социального неравенства всегда имела особую актуальность. Нужно отметить, что творчество Андерсена ярко автобиографично; герои его романов испытывают те же проблемы, что и их создатель. Они бедны, вынуждены «пробиваться» в жизни, однако благодаря своему таланту они поднимаются над прозаической действительностью, достигают успехов в творчестве.

«Импровизатор» («Improvisatoren», 1835) — первый роман Андерсена. Повествование в нем ведется от имени главного героя, поэта Антонио, талант которого заключается в умении импровизировать на заданную публикой тему¹⁰. Здесь можно отметить связь с романтической традицией. «Известно, какое большое значение теоретики романтизма придавали фантазии и воображению, внезапному поэтическому озарению, полету вдохновения, непреднамеренности творчества. Что же касается романтической поэзии, то она в большой степени была именно импровизационной», — отмечает И. Карташова [8, с. 51].

Роман «Импровизатор» стал одним из ярчайших воплощений «итальянской темы» в искусстве Золотого века Дании (действие романа целиком происходит в Италии). Стремление идеализировать Италию, характерное для датских мастеров (например, для живописцев [9, с. 93–95]), проявилось и в романе Андерсена. Сравнивая Данию и Италию, один из персонажей романа, датчанин Федерико, восклицает: «Что значит земная красота в сравнении с небесной! Италия — страна фантазии, царство красоты» [2, с. 128]. В. Г. Белинский в рецензии на роман (1844) отметил, что «самая интересная сторона его — итальянская природа и итальянские нравы» [4, с. 491]. К Италии обращались в своих произведениях многие романтики, среди которых писатели Ж. Санд (роман «Консуэло»), Ж. де Сталь (роман «Коринна», где тоже появляется образ импровизатора, поэтессы Кастель Форте), композиторы Ф. Мендельсон («Итальянская симфония»), Г. Берлиоз («Гарольд в Италии»), Ф. Лист (например, итальянские пьесы цикла «Годы странствий»).

Большое место в романе отводится музыке. Согласно сюжету, в Риме Антонио видит на сцене оперную певицу Аннунциату, в которую моментально влюбляется¹¹. Помимо описания внешности примадонны («Она была

⁸ Среди текстов песен, использованных Андерсеном, — «Господин Сверкель» («Herr Sverkel») [15], «Господин Лаве и господин Йон» («Herr Lave og Herr Jon»), «Королеве Дагмаре гадала русалка» («Dronning Dagmar spaaes af en Havfrue») [18, с. 175–176].

⁹ Помимо рассматриваемых в статье, это романы «О. Т.» («O. T.», 1836), «Две баронессы» («De to Baronesser», 1848), «Быть или не быть» («At være eller ikke være», 1857).

¹⁰ Интересно, что в 1830-е гг. к теме импровизации обратились также В. Ф. Одоевский (рассказ «Импровизатор», 1833), А. С. Пушкин («Египетские ночи», 1837).

¹¹ Как уже упоминалось, Андерсен был влюблен в оперную певицу Йенни Линд. Но удивительно, что «Импровизатор» был написан в 1835 г., а с Линд писатель познакомился только в 1840 г.



в высшей степени женственна, нежна, прелестна духовной красотой рафаэлевских типов» [2, с. 72]), Андерсен уделяет внимание характеристике исполнения партии Дидоны. «Как поразительно выразила она в своей арии произошедший в душе ее переворот — отчаянье, боль, бешенство! Звуки вздымались, словно волны морские, бросаемые бурей к облакам. <...> И все же эта ария уступала дуэту второго действия, когда Дидона умоляет Энея не уезжать так поспешно. <...> В голосе ее звучала такая искренность, такое горе, что у меня слезы выступили на глазах» [2, с. 73]. Интересно, что Андерсен делает акцент не на вокальных способностях певицы, а на ее артистическом даровании: «Дидона, покинутая супруга, это — фурия! Прекрасные черты дышат смертельной ненавистью; Аннунциата сумела придать своему лицу такое выражение, что у всех кровь застыла в жилах; все жили и страдали теперь вместе с нею» [2, с. 73]. И хотя на следующем концерте примадонна поражает слушателей виртуозными возможностями голоса («переходами от самого низкого альта к высочайшему сопрано» [2, с. 82]), именно роль Дидоны остается для Антонио «проявлением высшего искусства» [2, с. 82].

Знакомство Антонио с Аннунциатой происходит дома у певицы, где она рассказывает юноше о непростом уделе либреттиста: «Вы создаете вещь, вкладываете в прекраснейшие стихи всю вашу душу, <...> но вот является композитор. <...> Он желает ввести барабаны и дудки, и вы должны плясать под них. Примадонна говорит, что не станет петь, если у нее не будет блестящей выходной арии. <...> Заведующий монтажной частью уверяет, что средства театра не позволяют такой-то обстановки, таких-то декораций. <...> И когда, наконец, ваше либретто, в неузнаваемом для вас самих виде, появится на сцене, вам предстоит удовольствие присутствовать при провале оперы и услышать вопль композитора: “Все погубило невозможное либретто!”» [2, с. 78]. Очевидно, в этом монологе запечатлен опыт самого Андерсена.

Когда Антонио находится у Аннунциаты, в окно гостиной врываются звуки карнавала. Но каково значение этого приема? Карнавал погубил мать Антонио (на празднике цветов в Дженцано ее раздавила толпа) и обречен мальчика поехать жить в Кампанию. В конце первой части романа во время карнавала Антонио придется бежать из Рима, чтобы не быть обвиненным в убийстве своего друга Бернардо. Образ карнавала в «Импровизаторе» выступает неким символом рока, вторгающимся в жизнь Антонио, в его любовные отношения с Аннунциатой (которые окончатся трагически — болезнью и смертью девушки). Этот символ связан со слуховым восприятием, и апелляция к «внутреннему слуху» читателя, на наш взгляд, — один из признаков тесной связи музыки и литературы в романе. Вместе с тем, Андерсен словно предвосхищает приемы оперной драматургии Дж. Верди (финал «Травиаты») и Ж. Бизе (финал «Кармен»). Благодаря «вторжению» образа карнавала достигается эффект «многомерности» сцены, совмещения контрастных пластов.

Важную роль в развитии сюжета играет песня гондо-

льера, которую Антонио слышит в Венеции («Целуй пунцовые уста, завтра ты уже будешь добычей смерти!» [2, с. 212]). С детства юноша бежал от любви, но слушая песню о кратковременности земных радостей, он говорит себе: «Годы бегут, юность уходит!» [2, с. 212]. И немного позже: «Я хочу жить! Наслаждаться жизнью, осушить чашу наслаждений до дна!» [2, с. 216]. Впоследствии это приводит к женитьбе Антонио на девушке Ларе. Таким образом, песня гондольера не только выступает «жанровым фоном», но и приобретает драматургическое значение, вызывает существенные изменения в характеристике главного героя. Многообразные связи литературы и музыки подчеркивают романтическую природу романа «Импровизатор», принесшего Х. К. Андерсену европейскую известность.

Роман «*Всего лишь скрипач*» («Kun en Spillemand», 1837) повествует о судьбе талантливого музыканта Кристиана. Но, как справедливо отмечает литературовед Бо Грэнбек, в романе два главных героя: юноша Кристиан и девушка Наоми [6, с. 129]. У каждого из них своя «линия» в этом произведении; иногда эти линии пересекаются и влияют друг на друга, подобно главной и побочной партиям. Структура романа, состоящего из трех частей (подобно экспозиции, разработке и репризе), и заметная роль музыки в сюжете дают повод в настоящей статье впервые рассмотреть роман «Всего лишь скрипач» как «литературно-музыкальную поэму».

Начало первой части романа можно трактовать как вступление. Изображается идиллическая атмосфера маленького датского города Свеннборга, где живут семьи Кристиана и Наоми. Дети проводят много времени вместе (они напоминают Кая и Герду из сказки «Снежная королева»). Но врывается «тема рока»: пожар, в котором погибает дедушка Наоми. За девочкой приезжает богатая графиня и забирает ее на воспитание.

После отъезда Наоми начинается большая «экспозиция» произведения. Первый ее раздел связан с бурным развитием «главной партии» — в жизни Кристиана происходит целая череда злоключений: весть о гибели отца на войне, тягостная жизнь с отчимом. В качестве «лейттемы» главной партии легко представить звучание скрипки. Ярчайший образ этой части — крестный отец Кристиана, скрипач и первый учитель мальчика. В нем воплощено характерное для романтического искусства «дьявольское» начало (можно вспомнить о слухах, которыми была окружена фигура Паганини). Встретившись с Кристианом в темном лесу, крестный рассказывает мальчику историю своей жизни: в детстве по ночам к нему приходил «сатана с черной козой и давал младенцу сосать ее молоко, так что в крови у него забурлила необузданность» [1, с. 99]. Однажды в нем пробудилось чудовище, и он задушил в лесу женщину (позже выяснится, что этой женщиной была мать Наоми). Кульминацией в развитии «главной партии» становится самоубийство крестного и бегство Кристиана в Копенгаген.

В Копенгагене Кристиан с улицы сквозь окна видит Наоми на балу — вступает «побочная партия». Она кон-



трастна «главной», «написана в мажоре», в ней возможна опора на жанр вальса. Кристиан беден, Наоми богата и красива. Этот контраст «производный», поскольку герои родились в городе Свеннборге, подобно тому, как главная и побочная партии рождаются из единого тематического истока. «Посреди зала стояла черноглазая Наоми, и смеялась, и хлопала в ладоши. А снаружи шел холодный мокрый снег, и серый туман окутал своим влажным плащом “грязного оборванца”, крепко державшегося за отсыревшие снасти» [1, с. 128]. Итак, «экспозиция» представлена двумя большими «блоками»: драматическое развитие «главной партии» и несколько обособленное, лирическое проведение «побочной».

Вторую часть можно воспринимать как «разработку». Кристиан начинает часто навещать Наоми в доме ее отца (графа) в Копенгагене. Так сталкиваются «главная» и «побочная» партии. Юноша испытывает сильное влияние Наоми, которая внушает ему, что он должен достичь величия, стать самым лучшим скрипачом. Но Кристиан (как и Антонио в «Импровизаторе») не отличается волевым характером; он мечтает добиться успеха, чтобы заслужить любовь Наоми. Поэтический склад характера юноши и честолюбивый нрав Наоми вступают в конфликт, и происходит разрыв. Так завершается первый этап «разработки».

Второй этап связан с вторжением «эпизодической темы»: в город приезжает цирковая труппа, и Наоми влюбляется в циркача Владислава. Как и образ карнавала в романе «Импровизатор», образ цирковых гуляний здесь окрашен в мрачные тона. Владислав оказывается жестоким юношей; музыкальное воплощение «темы Владислава» можно представить как некое «злое скерцо». В конце второй части Наоми переодевается в юношу, называет себя Кристианом и сбегает с цирковой труппой. Таким образом, в «разработке» «главная партия» изменилась под влиянием «побочной» (Кристиан во время общения с Наоми все же почувствовал в себе скрытые творческие ресурсы), но и «побочная» изменилась под влиянием «главной» (Наоми притворилась Кристианом и вырвалась из богатой и «скучной» жизни).

Третью часть романа можно воспринимать как «репризу», поскольку вновь представлены самостоятельные линии «главной» и «побочной» партий. Наоми рвет отношения с Владиславом и вместе с отцом уезжает в Рим, где возвращается к беззаботной богатой жизни. Как и в первой части, в ее «партию» проникают танцевальные жанры (Наоми участвует в «вакханалии» художников в остерии). Кристиану же не удается построить карьеру скрипача, и он живет в Копенгагене вдвоем с матерью в каморке на чердаке, влача жалкое существование и пытаясь заработать уроками игры на скрипке. Пронзи-

тельное соло скрипки могло бы символизировать его боль и отчаяние.

Раздел «12 лет спустя» можно трактовать как масштабную «коду», в которой каждая из тем приходит к своему финалу. Происходит возвышение «побочной партии» (Наоми удачно выходит замуж за маркиза и живет в Париже) и постепенное нисхождение «главной партии» (Кристиан становится сельским музыкантом, играет «на пирушках и свадьбах», а затем умирает в одиночестве и бедности). В самом конце «коды» появляется Наоми — вместе с маркизом они проезжают через места, где жил Кристиан. Этот мотив создает «арку» с первой частью произведения: в самом начале Наоми уезжает от Кристиана, а в конце возвращается к нему и проносится в повозке мимо похоронной процессии, которая несет гроб с телом Кристиана. Скорбно звучит последний «аккорд»: «Покойник был бедным человеком. Всего лишь скрипачом» [1, с. 347] (эта фраза и вынесена в заголовок романа)¹².

Бо Грэнбек отмечает, что жизнь обоих героев складывается печально: «Кристиан умирает в нищете в неизвестности, светская дама Наоми, стиснув зубы, продолжает играть комедию жизни» [6, с. 129]. В этом романе проявилась тема социального неравенства, влияния жизненных обстоятельств на судьбу талантливого музыканта. Как указывает Л. Брауде, в словах «всего лишь скрипач» звучат «горькая ирония и упрек всем, кто повинен в трагической судьбе художника» [5, с. 220].

Роман «Счастливчик Пер» («Lykke-Peer», 1870)¹³ — это история творческого становления одаренного юноши, в образе которого запечатлен «идеал творца» в представлении Андерсена. Главный герой произведения, Пер, родился на чердаке и рос в бедности, однако ему от природы дан огромный талант, острый ум и любовь к искусству. У Пера блестяще получается все, за что он берется (потому его и прозвали «счастливчиком»).

Начальные главы романа, в которых мальчик Пер начинает карьеру танцора и певца в Королевском театре, несомненно, имеют автобиографический характер. Позже в процессе обучения Пера в доме господина Гофа юноша понимает, что его любимые композиторы — Л. Бетховен и Й. Гайдн, а среди произведений Бетховена ему милее всего «Пасторальная симфония» (особенно сильное впечатление на Пера производит «Сцена у ручья»: «Что за роскошь, что за свежесть!» [3, с. 284]).

На уроках вокала у Пера лучше всего получались песни из цикла «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта: «Молодой человек уделял одинаковое внимание и мелодии, и тексту; они составляли в его исполнении одно целое, дополняли и освещали друг друга. <...> Из него вырабатывался настоящий драматический певец» [3,

¹² Предлагаемый ракурс анализа заставляет задаться вопросами: понимал ли сам Андерсен логику сонатной композиции? И сознательно ли драматургия романа «Всего лишь скрипач» была выстроена в соответствии с законами сонатной формы? Однозначно ответить на эти вопросы не представляется возможным. Однако отметим, что композиция романа (вероятно, найденная интуитивно) как нельзя кстати соответствует образному содержанию произведения и вновь демонстрирует паразитическую музыкальность Андерсена. Внутреннее тяготение писателя к синтезу литературы и музыки характерно для романтической эпохи с ее тенденцией к объединению различных видов искусства.

¹³ В переводе А. В. Ганзен и П. Г. Ганзена [3]: «Пер» — «Петька», «Джордж Браун» — «Георг Браун».



с. 284]. Как и для Антонио в романе «Импровизатор», для Пера высшим достижением является не совершенство вокальной техники, но умение верно передать образ. Это удается ему во время дебюта в партии Джорджа Брауна в опере Ф. А. Буальдьё «Белая дама»: «Пер до того сжился со своим героем, что приключения Джорджа стали казаться ему чем-то пережитым им самим. Мелодичная музыка еще более помогала ему проникнуться нужным настроением» [3, с. 287]. Готовя партию Гамлета в опере А. Тома, Пер знакомится с трагедией Шекспира. Юноша вновь проявляет себя не только певцом, но и актером; в то же время, слушатели на премьере «поражены объемом и свежестью голоса певца, звучавшего одинаково прекрасно и на высоких и на низких нотах» [3, с. 292–293]].

Об отношении Пера к жанру зингшпиля сказано так: «Ему (Перу. — Д. Б.) казались неестественными эти переходы от пения к разговорной речи и наоборот. “Это все равно, — говаривал он, — что с мраморной лестницы перейти на деревянную или веревочную, а потом опять на мраморную! Гораздо лучше, если все произведение составляет одну цельную музыкальную эпопею!”» [3, с. 296]. Как уже упоминалось, в опере «Маленькая Кирстен» Й. П. Э. Хартман отказался от разговорных диалогов, и Андерсену было близко такое решение. Когда ранее (1836) Вайзе написал музыку на либретто Андерсена «Пир в Кенилворте» («Festen paa Kenilworth», по роману В. Скотта «Кенилворт»), писатель был недоволен тем, что Вайзе заменил подразумевавшиеся в либретто речитативы на разговорные диалоги и «превратил оперу в зингшпиль» [11, с. 53].

В романе «Счастливчик Пер» мягко противопоставляются «традиция» и «новаторство», выраженные в фигурах Гофа и Пера. Для господина Гофа идеалом является «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, в то время как «музыка будущего» Р. Вагнера находит в лице Пера горячего поклонника. «Он (Пер. — Д. Б.) говорил, что в операх этого композитора характеры очерчены удивительно рельефно, речитативы строго обдуманно, а ход драматического действия необыкновенно жив и естествен, его не тормозят вечно повторяющиеся мотивы» [3, с. 296]. С огромным успехом Пер выступает в роли Лоэнгринга, что побуждает Гофа сделать «шаг вперед к признанию “музыки будущего”» [3, с. 296]. Как отмечает А. Селенца, Андерсен присутствовал на датской

премьере «Лоэнгринга», и «влияние оперы на его роман неоспоримо» [12, с. 189].

Венцом творческого пути Пера становится создание оперы «Аладдин», в которой он выступает либреттистом, композитором и исполнителем главной роли. Господин Гоф говорит о музыкальном языке Пера: «Как на Вагнере заметно отразилось влияние Карла-Мариин Вебера, так на тебе — влияние Гайдна» [3, с. 304]. Господин Гоф показан как хранитель традиции, но не чуждый новому; Пер предстает талантливым новатором, знающим о важности опоры на традицию. В романе Андерсена заложена идея преемственности поколений в мире искусства, баланса между «старым» и «новым». Премьера оперы проходит с триумфом: «Букеты дождем посыпались к ногам Алладина, и скоро он стоял на настоящем ковре из цветов. Какое торжество! Какая блаженная минута. Выше, блаженнее ее у него уже не будет в жизни!.. <...> Словно огненная струя пробежала по его телу, сердце расширилось в груди до боли, он выпрямился, прижал венок к сердцу и упал навзничь» [3, с. 306]. Пер умирает на вершине славы — вероятно, таким был идеальный творческий путь в понимании Андерсена.

Один из выдающихся представителей Золотого века культуры Дании, друг А. Г. Эленшлегера, Б. Торвальдсена, А. Бурнонвиля, Х. К. Андерсен внес значительный вклад в музыкальную жизнь Дании — как автор поэтических текстов, пьес, оперных либретто. Он работал с Н. Гаде и Й. П. Э. Хартманом, сыграл важную роль в создании датской романтической оперы. Тесное сотрудничество мастеров, близкое взаимодействие различных видов искусства отвечает романтической эстетике с ее вниманием к синтезу искусств. Этот процесс многогранно воплощается в творчестве Андерсена. Связи литературы и музыки проявляются на различных уровнях (от простого упоминания музыкальных произведений до использования конкретных драматургических приемов, создания целых романов о музыкантах). Романы Андерсена запечатлели в себе дух времени, отразили эстетические взгляды писателя, его отношение к различным явлениям музыкального искусства. Исследования в этом направлении значительно расширяют существующие представления о творчестве Андерсена.

Литература

1. Андерсен Х. К. Всего лишь скрипач / Пер. с дат. С. Белокриницкой. М.: Текст, 2001. 352 с.
2. Андерсен Х. К. Импровизатор // Андерсен Х. К. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. М.: ТЕРРА, 1995. С. 5–250.
3. Андерсен Х. К. Петьяка-счастливцев // Андерсен Х. К. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3 / Пер. с дат. П. Г. Ганзена и А. В. Ганзен. М.: ТЕРРА, 1995. С. 251–306.
4. Белинский В. Импровизатор, или Молодость и мечты италийского поэта. Роман датского писателя Андерсена //

Белинский В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. VIII. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 490–491.

5. Брауде Л. По волшебным тропам Андерсена. СПб.: Алетейя, 2008. 263 с.

6. Грёнбек Б. Ханс Кристиан Андерсен. Жизнь. Творчество. Личность / Пер. с дат. М. Николаевой. М.: Прогресс, 1979. 237 с.

7. Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.

8. Карташова И. Роман Х. К. Андерсена «Импровизатор» в контексте романтических эстетических идей // «По небесной



радуге за пределы мира»: к 200-летию юбилею Х. К. Андерсена / Отв. ред. Н. А. Вишневецкая, А. В. Корвин, Е. Ю. Сапрыкина. М.: Наука, 2008. С. 51–65.

9. *Флориан М., Коринг Л. Б.* Темы и произведения // Датские мастера, 1800–1850 / Пер. с дат. Е. Красновой. Оддер: Нараяна-Пресс, 2011. С. 27–105.

10. *Шуман Р.* Датская опера. «Ворон». Опера в трех актах И. П. Э. Хартмана. Соч. 12 // О музыке и музыкантах: в 2-х тт. Т. II-A / сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалева. М.: Музыка, 1976. С. 266–270.

11. *Celenza A.* Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed. Abingdon. New York: Routledge, 2017. 282 p.

12. *Celenza A.* Music history as reflected in the works of Hans Christian Andersen // Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads / ed. by Zdravko Blažeković & Barbara Dobbs Mackenzie. New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009. Pp. 183–193.

13. *Celenza A.* The Early Works of Niels W. Gade: In Search

of the Poetic. Burlington: Ashgate, 2001. 251 p.

14. *Elverskud.* Ballade efter danske Folkesagn // Niels W. Gade. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen; Danish Centre for Music Editing; Royal Danish Library. Copenhagen, 2014–2019. URL: <http://www5.kb.dk/dcm/nwgg/details.xq?doc=22781397275393.xml>

15. *Liden Kirsten* // H. C. Andersen og musikken / Redigeret af Anne Ørbæk Jensen, Jens Egeberg, Bruno Svindborg. København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. URL: http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/liden_kirsten/index.htm.

16. *Liden Kirsten* // J. P. E. Hartmann. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen; Danish Centre for Music Editing; Royal Danish Library. Copenhagen, 2014–2019. URL: <http://www5.kb.dk/dcm/hartw/document.xq?doc=1329478911.xml>.

17. *Mikusi B.* Evoking the Exotic: Schumann's 'Danish' Manner // The Musical Times. 2008. Vol. 149. № 1903. Pp. 36–46.

18. *Shore D.* The Emergence of Danish National Opera, 1779–1846: diss. ... PhD. The City University of New York, 2008. 233 p.

References

1. *Andersen H. C.* Vsego lish' skripach [Only a Fiddler] / Transl. by S. Belokrinickaya. M.: Tekst, 2001. 352 p.

2. *Andersen H. C.* Improvizator [The Improviser] // *Andersen H. C. Sobranie sochinenij v 4 t. T. 3* [Collected works in 4 vol. Vol. 3] / Transl. by P. G. Ganzen and A. V. Ganzen. M.: TERRA, 1995. Pp. 5–250.

3. *Andersen H. C.* Pet'ka-schastlivec [Lucky Peer] // *Andersen H. C. Sobranie sochinenij v 4 t. T. 3* [Collected works in 4 vol. Vol. 3] / Transl. by P. G. Ganzen and A. V. Ganzen. M.: TERRA, 1995. Pp. 251–306.

4. *Belinsky V.* Improvizator, ili Molodost' i mechtī italianskogo poēta. Roman datskogo pisatelya Andersena [The Improviser, or Youth and Dreams of the Italian Poet. A novel by Danish writer Andersen] // *Belinsky V. Polnoe sobranie sochinenij v 13 t. T. 8* [Complete Set of Works in 13 vol. Vol. 8]. M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1955. Pp. 490–491.

5. *Braude L.* Po volshebniim tropam Andersena [Along the magical Andersen's trails]. SPb.: Aleteyya, 2008. 263 p.

6. *Grēnbek B.* Khans Kristian Andersen. Zhizn'. Tvorchestvo. Lichnost' [Hans Christian Andersen. Life. Works. Personality] / Transl. by M. Nikolaeva. M.: Progress, 1979. 237 p.

7. *Zhitomirsky D.* Robert Shuman: Ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: An Essay on Life and Work]. M.: Muzyka, 1964. 880 p.

8. *Kartashova I.* Roman Kh. K. Andersena «Improvizator» v kontekste romanticheskikh esteticheskikh idey [The Novel by H. C. Andersen «The Improviser» in the Context of Romantic Aesthetic Ideas] // «Po nebesnoy raduge za predeli mira»: k 200-letnemu yubileyu Kh. K. Andersena [«Along the Heavenly Rainbow Beyond the Bounds of the World»: to the 200th Anniversary of H. C. Andersen] / Ed. by N. Vishnevskaya, A. Korovin, E. Saprykina. M.: Nauka, 2008. Pp. 51–65.

9. *Florian M., Koring L. B.* Temi i proizvedeniya [Themes and Works] // Datskiye мастера, 1800–1850 [Danish Masters, 1800–1850] / Transl. by E. Krasnova. Odder: Narayana Press, 2011.

Pp. 27–105.

10. *Schumann R.* Datskaya opera. «Voron». Opera v trekh aktakh I. P. E. Khartmana. Soch. 12 [Danish Opera. «Raven». The Opera in 3 Acts by J. P. E. Hartmann. Op. 12] // O muzike i muzikantakh [About music and musicians]: in 2 vol. Vol. II-A / Comp. and ed. by D. Zhitomirsky; transl. by A. Gabrichievsky and L. Tovaleva. M.: Muzyka, 1976. Pp. 266–270.

11. *Celenza A.* Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed. Abingdon. New York: Routledge, 2017. 282 p.

12. *Celenza A.* Music history as reflected in the works of Hans Christian Andersen // Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads / ed. by Zdravko Blažeković & Barbara Dobbs Mackenzie. New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009. Pp. 183–193.

13. *Celenza A.* The Early Works of Niels W. Gade: In Search of the Poetic. Burlington: Ashgate, 2001. 251 p.

14. *Elverskud.* Ballade efter danske Folkesagn // Niels W. Gade. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen; Danish Centre for Music Editing; Royal Danish Library. Copenhagen, 2014–2019. URL: <http://www5.kb.dk/dcm/nwgg/details.xq?doc=22781397275393.xml>.

15. *Liden Kirsten* // H. C. Andersen og musikken / Redigeret af Anne Ørbæk Jensen, Jens Egeberg, Bruno Svindborg. København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. URL: http://www2.kb.dk/elib/noder/hcamusik/liden_kirsten/index.htm.

16. *Liden Kirsten* // J. P. E. Hartmann. Thematic-Bibliographic Catalogue of His Works / Inger Sørensen; Danish Centre for Music Editing; Royal Danish Library. Copenhagen, 2014–2019. URL: <http://www5.kb.dk/dcm/hartw/document.xq?doc=1329478911.xml>.

17. *Mikusi B.* Evoking the Exotic: Schumann's 'Danish' Manner // The Musical Times. 2008. Vol. 149. № 1903. Pp. 36–46.

18. *Shore D.* The Emergence of Danish National Opera, 1779–1846: diss. ... PhD. The City University of New York, 2008. 233 p.



Информация об авторе

Дмитрий Викторович Белянский
E-mail: teoretik93@mail.ru
Акционерное общество «Издательство “Музыка”»
123001, г. Москва, ул. Большая Садовая, д. 2/46, стр. 1

Information about the author

Dmitry Viktorovich Belyansky
E-mail: teoretik93@mail.ru
Joint-stock company «Publishing House “Muzyka”»
123001, Moscow, 2/46, bldg. 1, Bolshaya Sadovaya Str.



Вартанов Сергей Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Vartanov Sergei Yakovlevich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Special Piano Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: varser@mail.ru

«ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ» СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА: ПРОГРАММА, КОНЦЕПЦИЯ, СЕМАНТИКА ЗНАКОВ

В статье развиваются идеи Сергея Рахманинова о решающей роли концепции в интерпретации, в развитие их предлагается разработанный автором метод концептуальной интеграции, который подготовлен достижениями великих композиторов-пианистов и соответствует подходам современной гуманитарной науки. Интеграция концепции рассматривается как результат диффузного взаимопроникновения пяти форм восприятия исполнителя и соответствующих видов текста. Акустический текст — слуховое восприятие; авторский нотный текст — визуальное восприятие нотного текста; пластический текст — сенсорно-осязательное ощущение клавиатуры; интертекст — каждый текст предстает как мозаика цитаций множества других текстов как музыкальной, так и художественной культуры вообще; ментальный текст интерпретации — ассоциативное театральное-режиссерское мышление пианиста-интерпретатора, позволяющее представить итоговый результирующий текст (на основе названных видов текста) как интеграцию концепции в воображении пианиста, его «театре одного актера». Особое значение приобретает понятие, которое мы вводим в теорию и практику: мотивно-пластический знак (МПЗ) — инструмент интеграции концепции, объединяющий все виды мышления-восприятия интерпретатора.

Ключевые слова: жанр «Этюда-картины» в творчестве Рахманинова, программа — скрытая и объявленная, компоненты интеграции концепции, мотивно-пластический знак (МПЗ).

«ETUDES-TABLEAUX» BY SERGEY RACHMANINOFF: PROGRAM, CONCEPTION, SEMANTICS OF SIGNS

The article develops the ideas of Sergei Rachmaninoff about the decisive role of the conception in interpretation, and offers the method of conceptual integration developed by the author, which was prepared by the achievements of great composers-pianists and corresponds to the approaches of modern humanitarian science. Conception integration is considered as the result of diffuse interpenetration of five forms of performer's perception and the corresponding types of text. Acoustic text — auditory perception; the author's musical text — visual perception of the musical text; plastic text — touch-tactile sensation of the keyboard; intertext — each text appears as a mosaic of quotations from many other texts of both musical and artistic culture in general; mental text of interpretation — associative theatrical and directorial thinking of the pianist-interpreter, which makes it possible to present the final resulting text (based on the named types of text) as an integration of the concept in the pianist's imagination, his «theater of one actor». Of particular importance is the concept of a motive-plastic sign (MPZ) introduced by the author into theory and practice. MPZ is a tool for integrating a conception that unites all types of thinking-perception of an interpreter.

Key words: genre «etude-tableau» in Rachmaninoff's work, hidden and announced program, components of conception integration, motive-plastic sign (MPZ).

Статья развивает идеи, выдвинутые автором в монографии: «Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова» [3]. В ней предложен метод, почерпнутый не в книжном знании, но в изучении за роялем репертуара трёх веков (XVIII, XIX, XX), в осмыслении новаторской сути идей Бетховена, Листа, Рахманинова, величайших музыкантов-универсалов эпохи интерпретации — композиторов, пианистов и дирижеров. Ключ к постижению творчества этих «гениев фортепиано» зачастую лежит в их инструментальном мышлении. Высокая миссия музыканта-исполнителя как посредника между автором и аудиторией слушателей состоит в том, чтобы оживить схему нотной записи, превратить застывший музыкальный язык сочинения в живую музыкальную речь. В этом необходимость теоретического осмысления искусства исполнителя.

Академическая наука о музыке сложились из приоритета автора и текста и не учитывает фактор интерпретации. Её адепты скептически относятся к теории исполнения: дескать, там, где есть интерпретация, нет места для теории. Феномен интерпретации выходит

за рамки традиционного музыковедения — его изучение требует охвата коммуникативного пространства, в котором функционирует исполнитель. Вектор мышления его направлен, прежде всего, на воплощение целостного образа сочинения (Gestalt) — не на расчленение, анализ, но на интеграцию целостной концепции сочинения. Методы мышления музыковеда и исполнителя также различны: с одной стороны, объективность и дедукция, причинно-следственная, каузальная логика. С другой стороны — мир субъективных, личностных представлений, вероятностный характер, сценическая импровизационность.

Понятие концепции, предложенное Рахманиновым, дает ключ к осмыслению феномена интерпретации в свете методологии гуманитарной науки XX в. Идею концепции он изложил в интервью во время своего тура по США (1909–10). Рахманинов указывает: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора. Естественно, существуют и чисто технические трудности,



которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину», [6, с. 323] — обращается Рахманинов к воображаемой аудитории слушателей-пианистов.

«В каждом сочинении есть определенный структурный план. Прежде всего, необходимо его обнаружить, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна ее автору» [6, с. 323]. Рахманинов разъясняет свое понимание концепции: «Студенту следует видеть прежде всего основные особенности музыкальных связей в сочинении. Он должен понять, что же придает этому произведению цельность, органичность, силу и грациозность. Он обязан знать, как выявить эти элементы. Некоторые преподаватели склонны преувеличивать важность вспомогательных упражнений и преуменьшать необходимость приобретения подлинной музыкантской базы. Такой взгляд ошибочен и приводит к плохим результатам» [7, с. 238]. В Концепции Рахманинов видит плод индивидуального мышления: «Прекрасное исполнение требует также многих глубоких размышлений, а не только совершенного владения клавиатурой. Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало. Необходимо сделать произведение частью самого себя. Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии» [7, с. 240]. Механизмы интеграции концепции он раскрывает в статье «Моя прелюдия *cis-moll*» [6, с. 62–65].

Для Рахманинова нет границ между «чистой» и программной музыкой, между программой и концепцией — как нет преград для ассоциативного мышления. Для Рахманинова концепция — точка зрения интерпретатора, формирующая скрытую программу, равносильную авторской программе, сценарий, приобретающий силу закона. Перед ним та же дилемма, что перед Бетховеном и Шопеном — объявить программу или скрыть? Подобно Листу, Рахманинов объявляет программы в своих сочинениях для оркестра: «Утес», «Остров мертвых»; подобно Шопену, он утаивает ее, как, например, в Первой сонате. Рахманинов мог *post factum* обнаружить сюжет в ранее созданной «Рапсодии на тему Паганини» и предложить её балетмейстеру М. Фокину. Рахманинов признается: «В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определенную идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но все это не значит, что я пишу программную музыку» [7, с. 147]. Рахманинов признает право исполнителя, слушателя на концепцию: «У композитора всегда имеются свои идеи, которые он вкладывает в произведение, но я не думаю, что он должен их раскрывать. Каждый слушатель должен находить в музыке свое собственное» [6, с. 142].

Очень показательна в этом плане история с программными истолкованиями этюдов-картин — композитор открывает их О. Респики, взявшемуся их оркестровать. Две тетради Этюдов-картин: ор. 33 (1911) и ор. 39 (1917) — относятся к последним крупным *opus'am*, созданным Сергеем Рахманиновым в России, они представили важный этап в развитии жанра этюда и оказали влияние на всё пианистическое искусство XX в. После долгих размышлений Рахманинов остановился на названии **Etudes-tableaux**. Такое обозначение жанра отсылает к «12 этюдам трансцендентного исполнения» Листа: объединяет их претворение живописно-поэтического начала и симфоническая трактовка фортепиано.

В отличие от Листа, Рахманинов уклоняется от заглавий и пояснений, хотя признаётся: «Я нахожу, что музыкальные идеи рождаются во мне с большей легкостью под влиянием определенных немзыкальных впечатлений. Это особенно верно, если иметь в виду небольшие фортепианные пьесы» [6, с. 147]. Иногда Рахманинов проговаривается исполнителям о скрытых программах. Известный пианист Бенно Моисеевич, исполнитель многих сочинений Рахманинова, удостоенный его похвалы и дружбы, вспоминает одну из бесед с композитором в 1933 г. Он задал вопрос: «Не послужила ли программой его любимой Прелюдии ор. 32 № 10 *h-moll* некая картина, образ которой ему видится за каждым ее тактом? Собеседники были поражены, когда выяснилось, что пианист верно назвал картину: “Возвращение” А. Бёклина! (в каталоге работ художника “Die Heimkehr” — “Возвращение на родину”, 1887 года)» [4, с. 218]. И ещё один Этюд-картина ор. 33 № 5 *g-moll* навеян впечатлениями картины Бёклина «Утро» [5, с. 155].

Рахманинов испытывал устойчивый интерес к искусству символистов, их произведения служили для него источниками вдохновения: «Остров мёртвых» ор. 29 — картина А. Бёклина; «Колокола» ор. 35 — поэма Э. По, в переводе К. Бальмонта; Шесть романсов ор. 38 на стихи поэтов-символистов. Рахманинова сближает с искусством символистов, прежде всего, стремление ставить «последние вопросы» бытия, а также метафоричность языка: композитор признавался, что импульс к сочинению «Острова мёртвых» он получил от черно-белой репродукции картины Бёклина. Эту картину в красках он увидел позже, но чёрно-белая графика, по мнению Рахманинова, острее воплощала идею.

Пять Этюдов-картин Рахманинова были инструментованы по инициативе дирижера Сергея Кусевицкого, желавшего расширить репертуар руководимого им Бостонского симфонического оркестра¹. Оркестровка была поручена итальянскому композитору Отторино Респики, ученику Н. А. Римского-Корсакова по инструментовке. В 1930 г. О. Респики инструментовал пять этюдов: ор. 33 № 7 *Es-dur* и ор. 39 № 2 *a-moll*, № 6 *a-moll*, № 7 *c-moll* и № 9 *D-dur*. Партитура была издана РМИ в Берлине в 1931 г.: «Cinq “Etudes-Tableaux” de S. Ra-

¹ Самый знаменитый из подобных заказов дирижёра С. Кусевицкого — ставшая всемирно популярной блестящая оркестровка Морисом Равелем «Картинок с выставки» Мусоргского.



chmaninoff. Orchestration de Ottorino Respighi». Этюды Респики снабдил программными заголовками Рахманинова, он изменил последовательность исполнения ради формы — мы будем её придерживать:

- I. La Mer et les mouettes — Море и чайки (ор. 39 № 2);
- II. La Foire — Ярмарка (ор. 33 № 4);
- III. Marche funèbre — Похоронный марш (ор. 39 № 7);
- IV. Le Chaperon rouge et le loup — Красная шапочка и Серый Волк (ор. 39 № 6);
- V. Marche — Марш (ор. 39 № 9).

Рахманинов остался доволен итогами работы и поблагодарил Респики: «Позвольте мне, дорогой маэстро, выразить всё мое восхищение чудесным результатом Вашей блестящей оркестровки. Особенно благодарю Вас за точное соответствие оригиналу» [7, с. 290]. Рахманинову не удалось присутствовать на премьере сюиты, но он принял активное участие в корректуре издания партитуры и подробно обсуждал с Кусевицким многие аспекты исполнения, в том числе темпы — всё это отражено в его переписке [7, с. 297, 320].

Письмо к О. Респики: подход Рахманинова к проблеме программа/концепция.

Рахманинов обращается к О. Респики, взявшемуся оркестровать пять Этюдов-картин: «Дорогой Мэтр! La Société Anonyme des Grandes Editions Musicales сообщает мне, что Вы согласились оркестровать некоторые из моих "Этюд-картин". Эта добрая весть очень обрадовала меня, так как я убежден в том, что "Этюды", побывав в Ваших руках Мэтра, зазвучат чудесно.

Разрешите мне, Мэтр, дать Вам несколько пояснений, касающихся тайн авторского замысла, которые, по моему убеждению, помогут Вам лучше понять характер этих "Этюд" и, оркеструя их, найти нужные краски. Итак, я хотел бы посвятить Вас в программу этих "Этюд". Первый этюд (a-moll) — это море и чайки. Второй этюд (a-moll) — вдохновлен образами Красной Шапочки и Волка. Третий этюд (Es-dur) — это ярмарочная сцена. Четвертый этюд (D-dur) — того же характера, напоминающий восточный марш. Пятый этюд (c-moll) — похоронный марш, на котором мне бы хотелось остановиться несколько подробнее. Я уверен, что Вы не станете смеяться над этим капризом автора. Итак, главная тема — это марш. Другая тема представляет собой хоровую песню. В части, начинающейся движением шестнадцатыми в c-moll и немного далее в es-moll, я представляю себе мелкий, непрерывный и безнадежный дождик. Развитие этого движения достигает кульминации в c-moll, это церковный звон. Наконец, финал — это начальная тема или марш. Вот и все. Если эти детали не наскучили Вам и Вы бы хотели получить еще какие-то сведения, я к Вашим услугам. Примите же, дорогой Маэстро, выражение моих самых сердечных и

искренних чувств. С. Рахманинов» [7, с. 270–271].

I. Ор. 39 № 2 a-moll [Lento assai] — «это море и чайки» (прим. 1).

Пример 1. Этюд ор. 39 № 2 a-moll

Рахманинов ограничился лаконичным названием: «Море и чайки» — не сообщил О. Респики о связи этюда с симфонической поэмой «Остров мёртвых» ор. 29 по картине А. Бёклина — вероятно, чтобы партитура не тяготела над транскриптором, не сковывала его инициативу. Однако пианист в концепции должен учитывать интертекстуальные связи Этюда и «Острова Мёртвых»: они очевидны с первых же тактов: общий сумрачный колорит, тональность *a-moll*, скорбное движение *Lento* — *Lento assai*. Наконец, основное сходство двух сочинений в близких **персонифицированных мотивах-персонажах**, визуализирующих образы живописи в музыке. В Этюде они выражены в рельефных мотивно-пластических знаках (МПЗ), которые стимулируют оркестральное мышление пианиста: партитуру читаем снизу-вверх².

МПЗ-1. Басы. «Dies Irae» — символ смерти, характерный для позднего стиля Рахманинова мотив, который можно сравнить с надписью на вратах Ада у Данте: «Оставь надежду всяк сюда входящий». Пластика мотива басов *tenuto*, отмеченных штилями четвертей, требует насыщенной артикуляции, «глубокого прорастания» пальцев в клавиатуру. В картине Бёклина образ смерти воссоздают неприступные отвесные скалы и кладбищенские кипарисы, охраняющие нерушимый покой острова.

МПЗ-2. Средний план — волнообразные триоли — символ водной стихии. У Бёклина ладья с прахом ушедшего скользит по водам, омывающим остров. Пластика текущих триолей соответствует ясности и прозрачности артикуляции *p legato*.

МПЗ-3. Мотивы криков чаек — символ жизни. Рахманинов выходит за рамки полотна Бёклина: музыке необходим драматический контраст. **Чайки** — символ жизни, их гортанные крики *mf*, их стремительные перелёты между регистрами всегда на авансцене пейзажа. Это зримое опровержение смерти, преодоление скорбного оцепенения. Аналогичный экспрессивный

² Понятие знака для пианиста конкретизируется в понятии **МПЗ (мотивно-пластический знак)**, которое выступает неделимой элементарной частицей процесса концептуальной интеграции. В **МПЗ** осуществляется интеграция всех пяти видов восприятия. Идеальный слуховой образ — это когда акустический звуковой идеал отталкивается от условных знаков визуального нотного текста и в контексте интертекстуальных связей текста обретает пластическую форму произношения на клавиатуре, подсказанную характеристичностью театрализованных персонажей. В творчестве великих композиторов-пианистов использование мотивно-пластических знаков становится важным средством воплощения программ и концепций.

пейзаж Рахманинов воссоздаёт в «Острове мертвых» с помощью таких же мотивов-знаков: а) мотив волнообразных восьмых в зыбком ритме 5/8; б) мотив «*мрачного оцепенения*» (т. 25); с) мотив «*Dies Irae*». Концепции этюда и поэмы совпадают: *жажда жизни и неотвратимость смерти*.

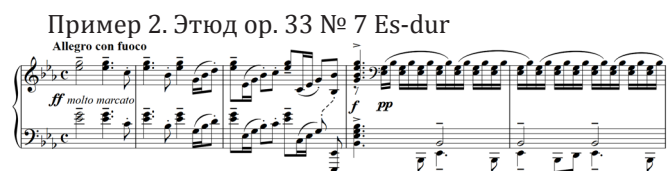
II. Op. 33 № 7 Es-dur [Allegro con fuoco] — «ярмарочная сцена».

Рахманинов снова указывает О. Респиги ассоциативный образ без детализации, очевидно, полагаясь на его интуицию или избегая излишней назидательности. Этюд рисует атмосферу русской ярмарки, наследует образы опер Римского-Корсакова (торжище из «Садко», начало 2-го действия «Китежа»). Однако в пианистическом фольклоре принято, что это не просто ярмарочная сцена, но изображение праздника Масленицы. Б. Кустодиев, современник Рахманинова, создал пять вариантов картины «Масленицы» (1916–1923), близких этой музыке по настроению и по методу: соединению панорамы широкого пространства и ювелирно выписанных деталей. В этом карнавале проявляется творческий дух народа — зрелищность и красочность праздника проводов зимы и надежд на весеннее обновление. В спящей, заснеженной стране вдруг всё просыпается и приходит в движение: тройки лошадей, украшенных лентами и бубенцами, гуляющие люди, наряженные в пестрые шали и шубы, снег, переливающийся множеством оттенков. Радость бытия словно торопится расколдовать царство зимы. В глубине пространства возвышаются купола церквей и шатры каруселей — звон колоколов пронизывает солнечный свет и морозный воздух.

Стихия колокольности. Колокольные звучания во многих сочинениях Рахманинова — камертон творчества, здесь они становятся музыкальным символом праздника. В Этюде Рахманинов, как и Кустодиев в картине, виртуозно использует контрасты планов. Крупным планам соответствуют широкие пространства **длинных смешивающих колористических педалей**; локальным сценам — звучности **без педали**, требующие точной артикуляции для изображения различных шуточных коллизий.

Сегментация текста.

Сцена 1. Экспозиция. Перезвон колоколов (тт. 1–10) (прим. 2).



МПЗ-1. Большие колокола (тт. 1–3). Мощное звучание *унисонов терций ff, molto marcato* в предельно оголенной фактуре, с обильной поддержкой педали — воплощение колокольного перезвона, плывущего высоко в небе.

МПЗ-2. Бубенцы-колокольчики троек (тт. 4–8).

Серебристые россыпи *колокольчиков* в восходящих шестнадцатых *pp leggiero*, на которых наслаиваются *малые колокола*, требуют прозрачной вуалирующей педали.

Подъём к кульминации: *crescendo* накапливается за счёт выдержанных на педали басов и подкрепляется значительным расширением диапазона фактуры.

Кульминация (тт. 9–10): величественное вступление *больших колоколов* в динамике *ff* сопровождается расширением *poco ritenuto* с акцентами на каждом звуке.

Сцена 2. Варьированное проведение Сцены 1 (тт. 11–21).

Сцена 3. Средний раздел: игры, забавы на Масленицу (тт. 21–43).

Рахманинов визуализирует отдельные сценки общего праздника: в начале раздела (от т. 21) явные фанфары зазывал «словно возвещают начало балаганного представления, в котором выступает с таинственными пассажами фокусник, кривляется и выделяет антраша Петрушка» [1, с. 423]. В. Н. Брянцева отмечает: «Образ Петрушки на фоне сцен Масленицы был замечательно воссоздан И. Стравинским в знаменитом его русском балете, который был поставлен в Париже в 1911. Рахманинов во время работы над своим оп. 33 ещё не был знаком с этой музыкой, но впоследствии её высоко оценивал» [1, с. 423]. В имитациях мотивов слышатся шутки-прибаутки скоморохов, маскарады и игры с ряжеными; крутые взлеты восходящих пассажей вызывают ассоциации с игрой «взятие снежного городка», в сжатиях-растяжках ритмической пружины — сила, удаль молодецкая: вспоминаются игровые кулачные бои «стена на стену», катания с гор на санях, катания на тройках.

Жанр скерцо, игровые ситуации совершенно меняют пластику и колорит: нужна предельная чёткость артикуляции, минимум педали. Постепенно игровые моменты чередуются с включениями колокольных выдержанных педалей. Перед репризой все силы консолидируются в предвкушении вершины праздника.

Сцена 4. Реприза-кульминация. Ликующий перезвон колоколов (тт. 44–56) (прим. 3).

Пример 3. Этюд оп. 33 № 7 Es-dur



В финале Этюда возвращается *Es-dur*, ослепительно-яркий перезвон колоколов сочетается с удалыми попевами, вызывающими ассоциации с песней «Вдоль по Питерской» — в исполнении Шаляпина она стала символом русского раздолья. В сцене апофеоза колокольный звон плывет на выдержанных педалях, его гул заполняет всё пространство, наполняет сердца радостью. В основе концепции этюда идеализация светлого образа патриархальной Руси: Рахманинов любит этот

полный поэзии праздничный мир, ему не верится, что историческое время его уже сочтено.

III. **Этюд ор. 39 № 7 c-moll [Lento lugubre]** — «похоронный марш. Разрешите мне остановиться на нём несколько подробнее. Надеюсь, Вы не посмеётесь над прихотью композитора». Для Рахманинова важно сообщить О. Респиги **членение на сцены**: «пограничными столбами» в сегментации текста выступают смены жанров.

1. **Lento lugubre** (тт. 1–25): «Начальная тема — это марш» (жанр марша). 2. «Вторая тема (т. 25 *ppp* *legatissimo*) изображает пение хора» (жанр хорала). 3. **Poco meno mosso** (т. 39 *ppp*): «начиная с движения шестнадцатых в *c-moll* и чуть дальше в *es-moll* подразумевается мелкий дождь, непрерывный и безнадежный» (жанр *ostinato*). 4. «Движение (шестивие под морозящий дождик) развертывается, достигая кульминации в *c-moll*, означающей перезвон церковных колоколов» (жанр колокольного действия). 5. «В заключении возвращается первая тема, марш» (жанр марша) [1, с. 484]. Очевидно, что ключ к пониманию концепции таится в ассоциативном сюжете — в такой именно последовательности сцен.

Основная тема — **жизнь и смерть человека** — страданная, глубоко личная для Рахманинова — охвачена в Этюде с высоты философского взгляда на тщету и конечность человеческого бытия. Охарактеризуем мотивы, их персонификации и трансформации, жанровые ассоциации и интертекстуальные связи.

Сцена 1. Lento lugubre. «Траурный марш» (тт. 1–25) (прим. 4).

Пример 4. Этюд ор. 39 № 7 c-moll



Персонификация мотивов. Символ смерти — мотив *lugubre* (мрачно): **аккорды в пунктирном ритме**. Его величественный, патетический характер напоминает о быстротечности и хрупкости человеческой жизни, о неотвратимости смерти: *Memento mori!* (Помни о смерти!). Аналогичный **мотив с пунктиром** в Музыкальном моменте ор. 16 № 3 *h-moll*. О всесии смерти говорит **диалог мотивов**. Первый — *lamentoso* — рыдания заупокойного пения *legato mf*; второй — **ритмоформула судьбы** Бетховена (Рахманинов цитировал её в романсе «Судьба» ор. 21 № 1): сухие репетиции триолей *pp* имитируют отдалённый бой траурного барабана. Серию реплик этих диалогов (тт. 13–22) прерывает вторжение *sf* (т. 23) — возвращение траурного марша *lugubre* (прим. 5).

Сцена 2. «Тема изображает пение хора» (жанр хорала, тт. 25–38).

Хорал-отпевание — «ангельское пение» передаёт «потусторонний» колорит *ppp*; строгая диатоника

Пример 5. Этюд ор. 39 № 7 c-moll



хоральных аккордов отсылает к духовной музыке Рахманинова: «Всенощное бдение», «Литургия Св. Иоанна Златоуста». На вершине хорала в *organo* парит **певучая мелодия *legatissimo*** — символ **жажды жизни**, мольбы о прощении (прим. 6).

Пример 6. Этюд ор. 39 № 7 c-moll



Интонационно и по настроению она близка теме «Острова мёртвых» (первая тема среднего раздела), смысл которой исчерпывающе охарактеризовал Рахманинов: «Она должна быть огромным контрастом ко всему остальному, её надо исполнять быстрее, более нервно и эмоциональнее: так как это место не связано с образом “картины”, оно в действительности своего рода дополнение к ней, и поэтому контраст чрезвычайно необходим. *Сначала — смерть, потом — жизнь*» (курсив наш. — С. В.) [9, с. 83]. И снова императив темы смерти *lugubre* (т. 33) отбрасывает тему **жажды жизни**.

Сцена 3. Poco meno mosso, ppp, жанр *ostinato* (тт. 39–90). «Начиная с движения шестнадцатых в *c-moll* и чуть дальше в *es-moll* подразумевается мелкий дождь, непрерывный и безнадежный». Центральная сцена Этюда — печальный похоронный обряд, проводы в последний путь — представляет метафору жизни как **«крестного пути маленького человека»**. Этот путь «от колыбели до могилы» был столь же безрадостным, как этот осенний дождик.

В сцене дифференцированы два плана фактуры: ***ostinato*** и **мелодия**. ***Ostinato*** шестнадцатых ***sempre staccato ppp*** — «бесконечный дождик, непрерывный и безнадежный», подобен монотонности течения жизни человека, Аналогичную роль ***ostinato*** играет в «Острове мёртвых» Рахманинова, где этот неизменный фон олицетворяет полную опасностей мертвую морскую зыбь (прим. 7).

Пример 7. Этюд ор. 39 № 7 c-moll



Мелодия (от т. 44) ***a tempo*** — **символ крестного пути человека** «через юдоль скорби» — не похожа на прекрасные лирические темы Рахманинова, в которых герой говорит «от первого лица». Извилистая линия

бесконечной мелодии наполнена экзистенциальной тоской: автор дистанцируется от воплощаемого — переносит картину бытия человека с высоты отвлечённых представлений, без типичного для Рахманинова соучастия (прим. 8).

Пример 8. Этюд ор. 39 № 7 c-moll



В мелодии из коротких нисходящих мотивов можно услышать попевки из прошлых сцен; по мере движения она ширится, растёт, проходит через все регистры. Наконец, долгий путь приводит к укрупнённому «мотиву хора» (тт. 72–80), от которого идёт движение к главному событию — кульминации.

Сцена 4. «Движение разворачивается, достигая кульминации, означающей перезвон церковных колоколов» (тт. 90–102) (прим. 9).

Пример 9. Этюд ор. 39 № 7 c-moll



Колокольная кульминация *As-dur ff* — воплощение единства смерти и просветления: Рахманинов понимает, что трагедии необходим *катарсис*. Его наступление в этюде ознаменовано появлением мажора в центре насквозь минорного сочинения. **Похоронный перезвон колоколов** рождает ассоциация с прощальными лучами солнца, которое выглянуло из-за туч, чтобы осветить конец пути человека. В нём сокрыто именно то божественное просветлённое слово любви и надежды на спасение, которого человек напрасно ожидал в своей земной жизни. Вдруг рассеивается осенняя мгла, и на короткое время воцаряется солнечный свет!

Сцена 5. «В заключении возвращается первая тема, марш» (тт. 103–109) (прим. 10).

Пример 10. Этюд ор. 39 № 7 c-moll



Постепенно свет растворяется в сумраке — снова тяжёлые удары погребального колокола напоминают о движении траурной процессии. Реминисценция начального **похоронного марша** подчёркивает трагический смысл целого. Итогом мотивно-тематических преобразований становится контрапункт **lugubre** (тема смерти) с неумолимой поступью **марша**. В фигуре

ostinato вместо неустойчивого *d* воцаряется тоническая терция *c-moll* — *es*. Скорбные **lamentoso** остаются без пары, поскольку ячейки **ostinato** вытесняют бетховенскую ритмоформулу Судьбы.

В Этюде-картине *c-moll* ярко проявляются черты символизма, определяющие своеобразие сюжета. Взгляд Рахманинова на человеческое бытие сопоставим с претворением этой темы в пьесе символиста Л. Андреева «Жизнь Человека» (1907). М. Букиник вспоминает, что Рахманинов испытывал живой интерес к творчеству Л. Андреева, смотрел в театре его пьесы, в том числе и «Жизнь человека» — в частности, он искренне восхищался «простотой и искренностью» музыки И. Саца к этому спектаклю [2, с. 227]. В отличие от классической драмы, Л. Андреев даёт не панораму жизненных перипетий, а точечное изображение главных событий. В основе этой философской притчи экзистенциальная проблема: конфликтную ситуацию несет не столько событие (оно не является трагичным само по себе) — подлинно трагичной оказывается лишь повседневность, будничная, бедная событиями реальная жизнь маленького человека.

IV. Op. 39 № 6 a-moll [Allegro] «вдохновлен образами Красной Шапочки и волка».

Рахманинов также не стал посвящать О. Респиги в смыслы превращения популярных фольклорных образов Этюда в символы агрессии и страха катаклизмов XX в. Между тем, МПЗ в этой пьесе содержат обширные интертекстуальные связи (прим. 11).

Пример 11. Этюд ор. 39 № 6 a-moll



МПЗ-1. «Волчий рык» воплощен с помощью традиционной в музыкальной риторике фигуры **тирата**: «стрела», «выстрел». **Пластический образ** этого знака вызывает стойкие визуальные ассоциации: прыжок хищника, нападающего на добычу. Тираты унисонов хроматических гамм взлетают в устрашающем **crescendo** до яростного **sf**. Ещё один важный слой интертекста выявляется в заключении пассажа — **ритмоформула судьбы** Бетховена. Агрессия в XX в. поражает невиданными в сравнении с прошлым примерами массовой жестокости. Чтобы передать степень насилия озверевшего человечества, Рахманинов не довольствуется простой ритмоформулой судьбы (три коротких звука упираются в остановку длинного) — в своём символе он «утраивает», возводит в куб, в третью степень разбег коротких триолей, конденсирующих колоссальную энергию броска хищника на жертву **sf**.

МПЗ-2. «Красная Шапочка» — олицетворение испуга частного человека перед стихийным могуществом враждебных сил. **Пластика мотивов** дрожащих репетиций в партии правой руки (*p leggiero*) передает захлебывающуюся скороговорку, прерывистое дыхание,

трепет в коротких лигах партии левой руки ассоциируется с жалобными причитаниями жертвы. Подобное состояние воплотил О. Мандельштам: «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей».

МПЗ-3. Ещё одна мелодическая попевка, о которой Рахманинов не упомянул — печальная русская *песенка*, словно заикающаяся от испуга — на верхнем уровне фактуры. Её **пластический знак** — колкие staccato 5-х пальцев в фигурациях шестнадцатых (прим. 12).

Пример 12. Этюд оп. 39 № 6 a-moll



От Этюда тянутся нити к финалу Четвертого концерта оп. 40, очевидно мотивное сходство образов. Концерт был задуман Рахманиновым ещё в России, почти одновременно с Этюдом (1-я редакция 1927, окончательная — 1941 г.), в нём также воплощены чувства «частного человека» — Рахманинова, которому довелось бежать от «века-волкодава» в лице красного террора. С. Сенков, рассматривая связи этих сочинений, также приходит к выводу, что «перед нами ещё одна новая для Рахманинова тема — тема беспомощности маленького человека перед лицом окружающей жестокости»; «ужас маленького человека перед лицом надвигающихся кровавых катаклизмов начала XX века» [8, с. 20].

V. Op. 39 № 9 D-dur [Allegro moderato. Tempo di marcia] — «того же характера, что и Es-dur (жанр «ярмарочная сцена». — С. В.), напоминающий восточный марш».

Рахманинов, опять-таки, не стал посвящать О. Респиги в тонкости различий вышеупомянутых этюдов — он лишь наметил общий контур заключительного Этюда в оп. 39. Ясно, что Этюд удостоился такой почётной позиции в силу богатства и многообразия красок, взаимопроникновения разных национальных и жанровых пластов. Однако пристальное сравнение Этюдов *Es-dur* (*Allegro con fuoco*) и *D-dur* (*Allegro moderato. Tempo di marcia*) обнаруживает не только сходства, но и существенные различия: в *Es-dur* колокольность и скерцозность пронизаны светом и добрым юмором, в *D-dur* эти жанры проявляют себя по-разному в разных ипостасях.

1. **Восточный колорит** имеет здесь важное, но, скорее, театрально-декоративное значение — участвует в создании общего антуража, пестроты смещений.

2. **Стихия колокольности** пронизывает ткань этюда, однако напряжённая ориентальная гармония в мощных полнозвучных аккордах колоколов в начале пьесы и перед средним разделом ассоциируется, скорее, с тревожным набатом. Лишь в конце они приобретают определённый характер праздничного перезвона (прим. 13).

3. **Жанр марша (Tempo di marcia)**. Аналогичную ремарку *Alla marcia* имеет Прелюдия Рахманинова *g-moll* оп. 23 № 5 — её сопоставление с Этюдом убеждает, что в обоих случаях источником энергии являются упругие **токкатно-моторные** ритмоформулы. Их ячейки ста-

Пример 13. Этюд оп. 39 № 9 D-dur



новятся «лейтмотивами ритма», задают пульс единого движения. Рахманинов как бы заново открыл суггестивный эффект марша и его мобилизующее действие. **Марши** в разных ипостасях мы встречаем во многих сочинениях Рахманинова: праздничная Интродукция Второй сюиты для двух фортепиано оп. 17, или драматическая кульминация 1-й части *Maestoso (Alla Marcia)* Второго концерта оп. 18.

4. **Стихия виртуозной токкатности** идёт рука об руку с жанром марша — придаёт неостановимый натиск движению, собирает воедино разные компоненты. Воинственная поступь токкатно-моторных ритмоформул *ff molto marcato* поначалу внушает тревогу ожидания неведомых перемен: угроза нашествия варваров. Но по мере приближения к кульминации её энергия включается в позитивный контекст.

5. **Жанр скерцо** играет в Этюде также важную роль — Рахманинов с самого начала, на грани 4/5 тактов обозначает контраст между жанрами динамическим перепадом: марш — мощные колокольные аккорды *ff* сменяют лёгкое скерцо — *mf*.

Скерцо также присуща двойственность: поначалу в нём преобладает агрессия, однако в среднем разделе характер его преобразуется под влиянием русской песенности в беззлобную потешную игру. Контрасты жанров Рахманинов разделяет исполнительскими ремарками: скерцо *p leggiero* или же *pp scherzando* противопоставляет соседним опевающим фигурациям мелодий *legato* или же стремительным взлётам.

6. **Жанр хорового пения.** Средний эпизод Этюда *L'istesso tempo* вписывается в общее движение и вместе с тем переключает в мир целительных истоков русской интонационности. Расцветающие хоровые напевы выступают носителями исторической памяти народа, они близки знаменным распевам. Однако этот хрупкий мир часто подвергается вторжениям токкатности: *p poco marcato; mf poco marcato* (прим. 14).

7. В **репризе** финальный натиск «восточной стихии», казалось бы, разворачивается во всю силу. Единое пространство нарастания впечатляет неуклонным восхождением от *pp* через *poco a poco crescendo*, включая несколько ступеней перепадов *ff/p* вплоть до грандиозной кульминации *fff*. В финальном разделе Этюда наиболее ясно ощущается художественное открытие Рахманинова: вследствие амбивалентности жанров внутри Этюда, а также под влиянием просветления в «русском» среднем разделе происходит постепенное перерождение музыки!

В конечном счёте праздничное настроение, мажорный колорит *D-dur* доминирует над ориентализмами в гар-

Пример 14. Этюд оп. 39 № 9 D-dur

Allegro moderato. Tempo di marcia



монии и ассимилирует все противоречивые тенденции!

Пластический текст. Этюд представляет для исполнителей атлетически сложную виртуозную пьесу, при этом художественные сложности ничуть не менее значительны. Основные из них связаны с необходимостью баланса в сопоставлении разных жанровых пластов, единства движения в условиях постоянных переключений жанровых и динамических контрастов.

Концептуальные аспекты интерпретации. В композиции Этюда заложен столь богатый потенциал идей, что вряд ли возможны однозначные ответы на вопрос о концепции. Представляется, что в Этюде отображены вопросы, поставленные эпохой — они оставались открытыми и для Рахманинова. Можно предположить, что Рахманинов в метафорической форме отразил подспудное брожение разных, подчас и деструктивных сил, готовых вырваться на волю. При этом праздничное окончание Этюда показывает, что автор сохраняет веру: России удастся преодолеть противоречия и найти позитивный выход из революционной ситуации (дата окончания Этюда проставлена на рукописи — 2 февраля 1917 г.). Аналогичное ожидание перемен также в близкой по времени создания его пьесе «Восточный эскиз» *B-dur* (1917). Потому концепция интерпретации Этюда во многом зависит от индивидуального слышания пианиста — какой из вариантов для него окажется предпочтительным.

Подобное вопрошание о судьбах Родины гениально

воплотил Н. В. Гоголь в окончании 11 главы поэмы «Мертвые души»: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи... Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади... Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Этюдам-картинам Рахманинова принадлежит особое место в эволюции жанра: это масштабные произведения поэмого типа, органично развивающие лучшие традиции пианизма Шопена и Листа. По сравнению с прежними циклами, Рахманинов здесь достигает полного слияния образно-символического плана и собственно «этюдного» начала, редкостного единства мелодии, гармонии, фактуры как в быстрых, так и в медленных этюдах. Изобразительный потенциал этюдов-картин стимулирует программные и знаковые ассоциации. Рахманинов скупно и неохотно делится своими замыслами с исполнителями. В то же время подробная система авторских ремарок, включающих арсенал пластических средств и решений, богатейшая шкала ритмико-агогических, а также динамических градаций от *ppp* и до *fff* — всё это стимулирует пианистов искать концептуальные претворения в ярких, театрализованных картинах.

Цикл этюдов-картин Рахманинова представляет собой исповедь автора: предчувствие трагических событий в жизни Родины объясняет столь частое использование в них символов Рока, Судьбы, Смерти — их воплощения в знаменных распевах, секвенциях *Dies Irae*, звучаниях набата и похоронных колоколов. Тоска по уходящей Руси совмещается у Рахманинова с нарастающим осознанием перспективы утраты Отечества.

Литература

1. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов: монография. М.: Сов. композитор, 1976. 646 с.
2. Букиник М. Е. // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1 / Сост., ред., предисл. и примеч. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1974. С. 217–230.
3. Вартапов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
4. Моисеевич Б. Памяти Рахманинова // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 217–219.
5. Никитин Б. Сергей Рахманинов. Две жизни. М.: Классика-XXI, 2008. 227 с.
6. Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма; сост., ред., авт. предисл. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
7. Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х т. Т. 2. Письма; ред., сост., авт. предисл. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. 584 с.
8. Сенков С. Е. С. В. Рахманинов: сборник статей. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 134 с.
9. Соколова О. И. Симфонические произведения С. В. Рахманинова. М., 1957. 135 с.



References

1. *Bryantseva V. N. S. V. Rakhmaninov: monografiya* [Rachmaninov: monograph]. M.: Sov. kompozitor, 1976. 646 p.
2. *Bukinik M. Y. // Vospominaniya o Rakhmaninove. T. 1* [Memories of Rachmaninoff. Vol. 1] / Sost., red., predisl. i primech. Z. A. Apetyan. 4-ye izd., dop. M.: Muzyka, 1974. Pp. 217–230.
3. *Vartanov S. Y. Kontseptsiya v fortepiannoy interpretatsii: pod znakom F. Lista i S. Rakhmaninova* [Conception in Piano Interpretation: Under the Badge of F. Liszt and S. Rachmaninov]. M.: Kompozitor, 2013. 584 p.
4. *Moiseyevich B. Pamyati Rakhmaninova* [In memory of Rachmaninoff] // *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1993. № 2. Pp. 217–219.
5. *Nikitin B. Sergej Rakhmaninov. Dve zhizni* [Sergei Rachmaninoff. Two lives]. M.: Klassika-XXI, 2008. 227 p.
6. *Rakhmaninov S. V. Literaturnoye nasledie v 3-kh t. T. 1. Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma* [Literary heritage in 3 volumes. V. 1. Memories. Articles. Interviews. Letters]; sost., red., avt. predisl. Z. A. Apetyan. M.: Sov. kompozitor, 1978. 648 p.
7. *Rakhmaninov S. V. Literaturnoye nasledie v 3-kh t. T. 2. Pis'ma* [Literary heritage in 3 volumes. Vol. 2. Letters]; red., sost., avt. predisl. Z. A. Apetyan. M.: Sov. kompozitor, 1980. 584 p.
8. *Senkov S. Y. S. V. Rakhmaninov: sbornik statej* [Rachmaninoff: collection of articles]. Tambov: Izd-vo Pershina R. V., 2013. 134 p.
9. *Sokolova O. I. Simfonicheskiye proizvedeniya S. V. Rakhmaninova* [Symphonic works by S. V. Rachmaninoff]. M., 1957. 135 p.

Информация об авторе

Сергей Яковлевич Вартанов

E-mail: varser@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

Sergei Yakovlevich Vartanov

E-mail: varser@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Kirov Av.



Грачев Вячеслав Николаевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (военных дирижёров) 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

Л. РОДИОНОВА: ПРЕТВОРЕНИЕ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» — СОЗНАТЕЛЬНЫЙ ВЫБОР ИЛИ СЛУЧАЙНОСТЬ?

В статье прослеживаются стилистические пересечения у композиторов XX–XXI вв. под воздействием религиозного мышления. Отечественные композиторы Арво Пярт и Владимир Мартынов в 1960–70-е гг. были одними из первых, кто, осмыслив приемы «новой простоты» и минимализма XX в. с точки зрения православия, добавили к ним высокое содержание в духе христианства предыдущего тысячелетия и стали сочинять музыку в духовно-концертном жанре на основе переключек между современностью и прошлым. Музыка Лилии Родионовой в «Девяти концертных хорах а cappella на тексты Всенощного бдения» (2010), предназначенная для исполнения на концерте, во многом перекликается с исканиями Пярта и Мартынова, предпринятыми ими в XX в. Особенности поэтики «новой простоты» в хоровом цикле Л. Родионовой, напоминающие закономерности музыки Пярта и Мартынова, возможно, определяют переключки христианских приемов композиции, сложившиеся в прошлом, с постулатами «новой простоты» в музыке XXI в.

Ключевые слова: религиозное сознание, хорал, «новая простота», Всенощное бдение, гетерофония, аддитивность, редукция.

L. RODIONOVA'S IMPLEMENTATION OF THE «NEW SIMPLICITY»: A DELIBERATE CHOICE OR AN ACCIDENT?

The article traces stylistic intersections of the XX–XXI cc composers under the influence of religious thinking. In the 1960–70s domestic composers Arvo Pärt and Vladimir Martynov were among the first to comprehend the techniques of the «new simplicity» and minimalism of the XX century from the point of view of Orthodoxy. They added to them a high Christian content of the previous millennium and began to compose music in the genre of spiritual concert based on the dialogue between the present and the past. Music of Lilia Rodionova's «Nine Concert Choruses a Cappella to the Texts of the All-Night Vigil» (2010), written for a concert performance, in many ways echoes the searches of Pärt and Martynov undertaken by them in the XX century. The peculiarities of the «new simplicity» poetics in the choral cycle of L. Rodionova, reminiscent of the laws of Pärt and Martynov's music, perhaps determine the overlaps of Christian compositional techniques developed in the past with the postulates of «new simplicity» in the music of the XXI century.

Key words: religious consciousness, chorale, «new simplicity», All-night Vigil, heterophony, additivity, reduction.

*«Бах дал определение последней цели музыки:
“служение славе Божией и освежение духа”.*

*А без того, добавил гений, пред нами
“не музыка, а шум и дьявольская болтовня”»*

В. Медушевский [3]

Последние 20 лет автор статьи рассматривал музыкальный стиль под углом зрения «новой простоты» и минимализма. Создатели этой стилистической тенденции 1960–70-х гг. — отечественные композиторы А. Пярт и В. Мартынов — способствовали упрощению музыкального языка по сравнению с предшествующим авангардным мышлением. Возрождая несложные по фоники обороты Средневековья, они творчески переосмыслили идеи «новой простоты» и минимализма под углом зрения христианства.

В процессе рассмотрения «новой простоты» автор пришел к заключению, что «совместное обращение к религиозному содержанию и к традиции богослужебного пения прошлого, запечатленное в музыкальном мышлении Пярта и Мартынова, <...> свидетельствует о воз-

можном повороте современного искусства к прошлому и о новом вероятном подхвате христианской традиции в искусстве» [2, с. 242–243]. Подтверждается ли эта тенденция в творчестве постсоветских композиторов?

Практика показывает, что благодаря возрождению православия в России на рубеже XX–XXI вв. религиозная идея и «новая простота» проявились в творчестве отечественных авторов. Композиции на духовную тему в концертном варианте находим в музыке митрополита Илариона (Алфеева), Романа Леденёва, Антона Вискова, Владимира Довганя, Андрея Микиты, Михаила Петухова, Лилии Родионовой, Андрея Комиссарова и др. Остановимся на претворении религиозной идеи в творчестве Лилии Родионовой¹.

Среди работ Лилии Владимировны духовная тема

¹ Лилия Родионова родилась в селе Лычково, Демянского района Новгородской области. Начальное композиторское образование получила в классе Г. И. Уствольской в Ленинградском музыкальном училище им. Римского-Корсакова. Затем училась в Петрозаводском филиале Ленинградской консерватории (класс профессора Э. М. Патлаенко). В 1981 г. окончила Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского по классу композиции у профессора А. С. Лемана и там же (1985) — аспирантуру. С 1985 г. Лилия Владимировна Родионова является членом Союза композиторов России. Она — лауреат



не является преобладающей. Основным корпусом ее сочинений — 4 симфонии (1983, 1986, 2004, 2007), Концерт для оркестра (1984–2001), Кантата «Байрон» для баритона с оркестром (1988) и др. — составляют академические светские жанры. Именно с этой стороны ее творчество рассматривают современные исследователи². В то же время, ее композиции на духовную тему — «Медитация» на текст Джона Ашбери (на английском языке) для меццо-сопрано, органа, 2-х ударников, фортепиано и челесты (1991); поэма «Рождественская звезда» для сопрано и фортепиано на текст И. Бродского (1996); Симфония «Юпитер» для органа (1992) и «Девять концертных хоров а cappella на тексты Всенощного бдения» (2010) — свидетельствуют о том, что религиозная тематика также актуальна для ее творчества. Причем, как и у Пярта, и Мартынова, проявления «новой простоты» своеобразно пересекают сферу академических исканий Л. Родионовой. Как претворяется «новая простота» в ее «Девяти концертных хорах на тексты Всенощного бдения»³?

В этом хоровом цикле автор привлекает корпус духовных текстов из Всенощного бдения, которые используются и на иных службах годового круга. Некоторые тексты перешли во Всенощную из Библии и Псалтири, заимствованы из повседневных и праздничных служб в честь Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы. Родионова привлекает тексты молитв из Всенощной целиком или в сокращении, добавляет к ним характерные восклицания, типа «Аллилуйя». Среди молитв Всенощной присутствуют несколько номеров гимнического, славильного содержания. Родионова также озвучивает просительные, назидательные и пророческие молитвы. Гимнические славословия это — № 1 «Приидите, поклонимся», № 2 «Благослови, душа моя, Господа», № 5 «Свет тихий», № 9 «Богородица, Дева, радуйся». На вечерней службе, наряду с Всенощной, используется молитвословие о ниспослании безгрешного вечера — «Сподоби, Господи» (№ 6). На утренней часто поется знаменитая молитва «Богородице, Дево, радуйся», венчающая хоровой цикл Родионовой (№ 9). Просительную молитву верных во время скорби воплощает текст «Господи, к тебе взываю» (№ 4), перенесенный во Всенощную из Псалмов и Библии (Пс. 21:20; Пс. 34:22; Исх. 29:39). В № 7 композитор привлекает молитву праведного Симеона Богоприимца «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко», отражающую пророчество о приходе Иисуса Христа в мир. В № 8 она вводит канонический текст, посвященный Пасхе и Воздвижению Креста, —

«Воскресение Христово видевши». А в № 3 озвучивает (в сокращении) высоконаравственный, назидательный текст «Блажен муж» (Пс. 1:1). Поскольку Л. Родионова претворяет богослужебные тексты в концертном сочинении⁴, оно становится носителем духовных идеалов православия, воплощая высокий этос религиозных песнопений, доводит до широкой аудитории примеры морального совершенства, кротости и смирения. Русский язык, используемый автором, вместо старославянского, также способствует осмыслению и популяризации религиозных идей.

В «Девяти концертных хорах...» Л. Родионова опирается на закономерности православного пения, сложившиеся у нас в XIX в. и в более ранний период. Ее концертный стиль во многом учитывает трактовку церковного пения в сочинениях А. Кастальского, П. Чеснокова, С. Рахманинова, рассчитанных на исполнение на эстраде. Она привлекает состав из двух смешанных хоров *a cappella* с солисткой, напоминающий праздничное, антифонное пение двух клиросов в русской церкви. Попеременное изложение фраз у двух хоров, в свою очередь, отсылает к традиции дословного повторения молитвы, применяемого на богослужении. Родионова в «Девяти концертных хорах...» опирается на вокал *a cappella* без сопровождения музыкальных инструментов. В этом также проявляется соотносительность с православным песнопением, в котором инструменты не используются. Искренняя молитва, по мнению святых отцов, не нуждается в их поддержке, поскольку должна направляться «едиными устами и единым сердцем».

В области фактуры композитор тяготеет к хоралу⁵ аккордового склада в моноритмическом изложении. Хоральный склад ведет происхождение от западной христианской традиции. Зародившись в раннем Средневековье, хорал сначала обозначал храмовое пение в виде *cantus firmus* в унисон или в октаву. В многоголосной композиции полифонической музыки Средних веков и Возрождения он стал ведущим голосом в сопрано, теноре или в басу. К XIX в. хорал утвердился в качестве основной фактуры православной церкви, где приобрел облик моноритмической аккордовой хоровой пьесы с ведущим голосом в сопрано.

В подобном фактурном «наряде» изложено большинство из девяти хоров данного цикла. В рамках антифонных переключек хорала Родионова применяет разнообразные приемы. В № 1 «Приидите, поклонимся» она чередует моноритмические аккордовые последо-

Всероссийского конкурса композиторов им. Д. Д. Шостаковича (2015), двух Международных конкурсов — «Молодая классика» в Вологде (2020) и в Неаполе (2020). Родионова пишет в различных жанрах академической музыки. Среди них четыре симфонии, Концерт для оркестра (2001), вокальные и хоровые циклы, в частности, кантата «Байрон» для баритона с оркестром (1988), камерно-инструментальные, фортепианные опусы, органские сочинения и др. Произведения Л. Родионовой публикуются отечественными издательствами, постоянно звучат на Международном фестивале «Московская осень», транслируются по радио.

² См.: [1, с. 34–37], [5, с. 9–19] и др.

³ Далее сокращенно: «Девять концертных хоров...».

⁴ Подробнее о духовно-концертной музыке см.: [6, с. 5].

⁵ Читаем: «Хорал (нем. *Choral*) — духовный гимн, исполняемый прихожанами лютеранской церкви. Тексты и напевы <...> Х. взяты из гимнов и антифонов, созданных до Реформации. <...> До конца XVI в. был опубликован ряд сборников гимнических песнопений (так называемых *канционалов*), составляющих основной корпус лютеранской духовной поэзии и музыки» [4, с. 959].



вания у мужского и женского хора (*divisi*), а затем дает общее тутти в составе двух смешанных хоров. В № 2 «Благослови, душа моя, Господа» антифонному диалогу смешанных хоров сопутствует ритмический контраст распевного мелоса в первом и более дробных юбиляций — во втором хоре. Сходный диалог смешанных хоров, но в рамках контрастной полифонии, находим в № 9 «Богородица, Дева». В № 5 «Свет тихий», № 6 «Сподоби, Господи» и № 8 «Воскресение Христово видевши» Родионова использует однохорную моноритмическую фактуру с вкраплениями *divisi*. Кроме того, Лилия Владимировна в ряде номеров обособляет голоса, вводя тембровые переключки, использует деление хоровых партий (см. *divisi* в № 1, 3, 4, 8), выделяет *solo* сопрано (№ 3), применяет разнообразную полифонию (№ 7, 9). В № 3, 4 она использует диалог-переключку сопрано с обособленными голосами, творчески претворяет традицию однотонной псалмодии.

Лилия Родионова вводит православную псалмодию и исон в качестве инициальных интонаций (№ 1, 3, 4, 6, 9); воссоздает арочный мелос храмовых песнопений с характерным отходом от устоя на ступень вверх и вниз (№ 1, 2, 5, 7, 8, 9), привлекает прихотливые мелизматические юбиляции в духе восточных песнопений, орнаментику и трели, характерные для византийской церкви (№ 3, 7). Чередуя изложение попевок в разных голосах, композитор аддитивно расширяет амбитус мелодии при повторении, сообщает ей разные интонационные «наклонения», меняя модальные устои (№ 3, 7). В частности, в № 3 «Блажен муж» Родионова варьирует модальность попевки у сопрано *solo*. При повторном изложении меняется её интонационное наклонение, аддитивно расширяется амбитус, сдвигаются финалисы. Так при изложении сопрановой попевки в ц. 1 (амбитус $e^1 - d^2$) *ges* меняется на *fis*, а затем появляется интонация увеличенной секунды ($b - a - ges$). В её третьем проведении амбитус расширяется до октавы $e^1 - e^2$ и вводятся тоны *b, des, fis*. Далее с каждым повторением диапазон сопрановой попевки расширяется, доходя до $c^1 - g^2$ в последнем изложении (27–32 тт.). Наряду с псалмодией и волнообразным движением, Л. Родионова в некоторых случаях применяет скачки в мелодии (№ 4, 7, 8, 9) и даже — замедленное тремолирование голоса, ассоциативно изображающее курение фимиама (см. в № 4 квартовое колебание восьмыми в *Ten.* перед ц. 5).

В гармонии Родионова опирается на модальность и на логику однотонных (псалмодия) и трезвучных последований, идущую от церковной музыки и «новой простоты». Личное «я» композитора проявляется в избегании малого мажорного и уменьшенного вводного септаккордов, в использовании трезвучий, которые смело сдвигаются в далекие тональности, в применении на уровне фраз их сопоставлений в рамках второй степени родства и т. д. (№ 2, 5, 6, 8). В хоре № 8 «Воскресение Христово видевши» Родионова полагает на музыку великое чудо Крестной смерти и Воскресения Христа. Подчеркивая благоговение людей, она воплощает текст

в моноритмической хоральной фактуре у смешанного хора. Необычность события подчеркивает миксолидийский лад от *C* с опорой на *G* в сопрановой мелодии, который порождает диатонические отклонения в кадансах на стыке строф. Перед ц. 5 это — трезвучие *Ges*; перед ц. 4 — *As*; перед ц. 6 — *g*; ц. 6^a — *Des* и т. д., после чего следует возвращение к первоначальному устою *C*.

Лилия Владимировна в «Девяти концертных хорах...» использует разнообразные полифонические приемы. Чаще всего это «диалогическая» полифония, подобная той, которая возникает в церкви при переключках смешанных хоров либо мужского-женского хора (№ 7). В № 1 у Родионовой это — диалог мужского и женского составов. В № 2 — переключки смешанных хоров. В № 3 *solo* сопрано звучит на фоне протянутого исона у *A.*, а затем у *T. B.* В № 4 ритмизованный бурдон у басов контрапунктирует аккордовым педалям у *A. T.* (ц. 1, 2). Кроме того композитор привлекает элементы западной имитационной полифонии (№ 7, прим. 1), а также сопоставляет подголосочный и контрастный типы полифонии в № 9.

Пример 1

VII. Ныне отпускаешь раба Твоего

Л. Родионова

Таким образом, Лилия Родионова привлекает корпус духовных текстов из Всенощного бдения, которые частично или полностью озвучивает в 9 частях хорового цикла. При этом она опирается на закономерности православного пения, сложившиеся в XIX в., и на приемы западной полифонии и исона более ранней эпохи. Антифонное пение двух клиросов *a cappella*, опора на псалмодию, простую диатоническую интонацию и исон; воспроизведение арочного мелоса в духе знаменного пения,



протянутых бурдонов, прихотливых мелизматических юбилейных, присущих византийской церкви, орнаментики и трелей — указывают на православный корень мышления Родионовой. В то же время, применение хора аккордового склада, аддитивно-редуктивных форм развертывания попевок, имитационной и гетерофонной полифонии отражают восприятие автором западных приемов. Личное «я» композитора, обусловленное проблематикой XX в., проявляется в использовании современного модуса модальности, в отказе от септаккордов и опоре на трезвучия. Оно связано с диатоническими «сдвигами» на далекие устои, с прихотливыми сменами финалисов в гармонии и с применением контрастной полифонии. Как это соотносится с композиционными закономерностями музыки А. Пярта и В. Мартынова?

Каждый из названных композиторов, независимо друг от друга, воплощает сходные духовные идеи на основе парадоксального принципа «вперед в прошлое». Родионова, Пярт и Мартынов, изучив жанры и концепцию музыки, существовавшую в восточном и западном христианстве, в той или иной степени опираются на неё в своем творчестве. Благодаря использованию религиозных текстов в духовно-концертной музыке, многочисленная аудитория приобщается к сокровищнице христианской мудрости. Она сопереживает высочайший этос библейских событий, заключенный в религиозных источниках. Ориентация на православное пение приводит к тому, что тембровая палитра у этих авторов тяготеет к вокально-хоровому жанру *a cappella*. Осознав ассоциации средневековых приемов с «новой простотой» XX в., Пярт, Мартынов и Родионова, уже в XXI в. используют в творчестве временную арку, объединяющую современность с прошлым. В их видение композиции встраиваются переключки с молитвенным деланием и

связанное с ним дословное повторение музыкального тезиса, который как бы сжимается, минимализируется. Вместо темы используется повторяемый тон псалмодии или протянутый тон-исон; мотив, определяемый словом. Упрощение тезиса у Родионовой, Пярта и Мартынова связано с подачей его в рамках диатоники, в отличие от хроматики и диссонанса, доминировавших в авангардизме. В музыке Родионовой, Пярта и Мартынова проявляется сходство композиционных приемов, связанное с избеганием современной лексики. Они используют простой тезис, развиваемый в рамках прямой повторности, но оставляют «за кадром» сложившиеся приемы развития на основе «*initio — modus — terminus*». У каждого из композиторов прослеживается связь с аддитивно-редуктивными приемами развертывания.

Возможно, Л. Родионова, как и А. Пярт и В. Мартынов, создает оригинальную технику композиции. Она, отрицая предшествующий опыт сочинения музыки на основе «I-M-T», воплощает идеи композиции в точке пересечения приемов из прошлых эпох с «новой простотой» XXI в. Параллелизм их композиционных устремлений показывает, что на рубеже XX–XXI вв., наряду с тремя яркими индивидуальными стилями, в музыке появляется оригинальная *стилевая тенденция* в творчестве изучаемых авторов. Её возникновение не случайно. В XX в. прослеживается общее стремление к возрождению традиционных ценностей из прошлого в музыковедении и творчестве. Совместное обращение к религиозной теме современных композиторов Л. Родионовой, А. Пярта и В. Мартынова, вероятно, свидетельствует о повороте искусства к возрождению христианской концепции музыки. Будущее покажет, насколько актуальна для XXI в. эта тенденция, намечаемая постсоветскими композиторами.

Литература

1. Батагова Т. Композиторское credo Лилии Родионовой // Музыка и время. 2011. № 8. С. 34–37.
2. Грачев В. Музыка А. Пярта и В. Мартынова: перспектива нового стиля в христианской традиции. М.: «Научная библиотека», 2016. 344 с.
3. Медушевский В. Небесная эмфаза в музыке и бытии. <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/emphasis/>.
4. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с английского, редак-

ция и дополнения доктора искусствоведения Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. 959 с.

5. Николаева Ю. Снова: Соната. О концепции фортепианной сонаты Лилии Родионовой // Musiqi Duniasi. 2014. № 1 (58). С. 9–19.

6. Урванцева О. Стилиевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков. Автореф. дис. ... док. искусствоведения. Магнитогорск, 2011.

References

1. Batagova T. Kompozitorskoe credo Lilii Rodionovoj [Composer's credo of Lilia Rodionova] // Muzyka i vremya [Music and Time]. 2011. № 8. Pp. 34–37.
2. Grachev V. Muzyka A. Pyarta i V. Martynova: perspektiva novogo stilya v hristianskoj traditsii [Music by A. Pärt and V. Martynov: the prospect of a new style in the Christian tradition]. M.: «Nauchnaya biblioteka», 2016. 344 p.
3. Medushevskij V. Nebesnaya emfaza v muzyke i bytii [Celestial Emphasis in Music and Being]. <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/emphasis/>.

com/v-v-medushevsky/emphasis/.

4. Muzykal'nyj slovar' Grouva [Grove's Dictionary of Music]. Per. s anglijskogo, redakciya i dopolneniya doktora iskusstvovedeniya L. O. Akopyana. M.: Praktika, 2001. 959 p.

5. Nikolaeva Yu. Snova: Sonata. O konceptsii fortepiannojoj sonaty Lilii Rodionovoj [Again: Sonata. On the conception of Lilia Rodionova's piano sonata] // Musiqi Duniasi. 2014. № 1 (58). Pp. 9–19.

6. Urvantseva O. Stilevoe modelirovanie v duhovno-koncert-



noj muzyke russkih kompozitorov XIX–XX vekov [Style modeling in the spiritual and concert music of Russian composers

of the XIX–XX centuries]. Thesis of Dissertation for the Degree of Dr. Sci. (Arts) Magnitogorsk, 2011.

Информация об авторе

Вячеслав Николаевич Грачев
E-mail: Gratch1948@yandex.ru
Военный институт (Военных дирижеров) Военного университета
119021, Москва, Комсомольский проспект, д. 20

Information about the author

Vyacheslav Nicolaevich Grachev
E-mail: Gratch1948@yandex.ru
Military Institute (Military Conductors) of the Military University
119021, Moscow, 20 Komsomolsky Av.



Смирнова Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Smirnova Natalia Mikhailovna, PhD (Arts), Professor at the Special Piano Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: n.m.smirnova@gmail.com

АСПЕКТЫ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ПРОКОФЬЕВА. ЦИКЛ «САРКАЗМЫ»

В статье рассматриваются аспекты смеховой культуры в творчестве Прокофьева. Анализируется взаимосвязь смешного с разными категориями эстетики. Смеховая культура многоаспектна и многослойна. Понимание и восприятие её достигается в совокупном социально-эстетическом, художественном контексте. Выделяются особые формы — гротеск или сарказм, которые, нарушая границы правдоподобия, сообщают вербальному или невербальному изображению (литературному, музыкальному) черты условности, осознанно деформируя его. В творчестве С. Прокофьева подчёркивается стилизованной плюрализм, так как он «работает» с взаимодополняющими и взаимоисключающими образами, сочетая экспрессию наваждений и интеллектуальную усмешку, строгость конструктивизма и спонтанность интуитивного восприятия. Способы звукового выражения, представленные в «Сарказмах», отражают признанные аспекты смеховой культуры. Форма выражения может быть открытой или скрытой. Анализируются особенности музыкального языка Скрябина и Прокофьева, развенчивается миф о близких ракурсах романтической иронии и экспрессионистического гротеска. Цикл «Сарказмы» представляется с интерпретационной точки зрения. В результате художественных параллелей со стилистикой Мусоргского и Стравинского выявляется прокофьевский тип художественной образности: вместо лирико-драматической и сатирической направленности подчёркивается саркастическая образность нового типа.

Ключевые слова: смеховая культура, феномен комического, гротеск, сарказм, Прокофьев.

ASPECTS OF THE LAUGHING CULTURE IN THE WORKS OF S. PROKOFIEV. THE CYCLE «SARCASMS»

The article examines aspects of laughing culture in Prokofiev's work analyzing the interrelation of the ridiculous with different categories of aesthetics. The multidimensional and multi-layered laughing culture is viewed in the overall socio-aesthetic, artistic context. There is a special form of grotesque or sarcasm, which violates the boundaries of plausibility and gives the verbal or non-verbal image the features of conventionality, consciously deforming it. Creations of S. Prokofiev are marked by stylistic pluralism, as he «works» with complementary and mutually exclusive images, combining the expression of obsessions and intellectual grin, the rigor of constructivism and the spontaneity of intuitive perception. The ways of sound expression presented in «Sarcasms» reflect recognized aspects of the laughing culture. The form of expression can be obvious or hidden. The features of the musical language of Scriabin and Prokofiev are analyzed, debunking the myth of closeness of romantic irony and expressionistic grotesque. Interpretation of the cycle «Sarcasms» is presented. As a result of artistic parallels with the stylistics of Mussorgsky and Stravinsky, the Prokofiev type of artistic imagery is revealed: instead of a lyrical, dramatic and satirical orientation, the sarcastic imagery of a new type is emphasized.

Key words: laughing culture, the phenomenon of the comic, grotesque, sarcasm, Prokofiev.

В качестве начального эпиграфа для настоящей статьи представим фрагмент из «Посвящения к неизданной комедии»¹ Вл. Соловьёва [12]: «Таков закон: всё лучшее в тумане, / А близкое иль больно, иль смешно. / Не миновать нам двойственной сей грани: / Из смеха звонкого и из глухих рыданий / Созвучие вселенной создано...»

Смеховая культура — это часть общечеловеческой культуры, отражающая жизнь и действительность через феномен комического. Формы комического определены античными мыслителями. Это — юмор, сатира, ирония, сарказм, пародия, гротеск, карикатура²...

Действительно, смешное и комическое взаимосвязаны (сам перевод с греческого языка определяет «комическое» как «смешное»). Комическое как категория эстетики характеризует смешные, нелепые стороны действительности. Смешное выявляет комическое через конкретизацию случайной ситуации, в то же время, комическое является своего рода формулой смешного.

Источником комического выступает сама жизнь, и смех функционально выявляет нецелесообразность событий или явлений, имея в виду явное или кажущееся, случайное или специально задуманное несоответствие здравому смыслу.

Характерные случаи смешного рассредоточены в конкретных социальных явлениях, в более устойчивом сфокусированном виде они представлены как типаж искусства. Конечно, всем известны комические жанры в искусстве — это сатира, бурлеск, эпиграмма, фарс, пародия, карикатура. Гротеск, ирония считаются видами комического.

Среди приёмов художественного показа смешного: преувеличение или преуменьшение, игра слов, двойной смысл и другие. Все эти приёмы происходят из игровой сферы. Небольшой пример: темповая ремарка «Рондо» Флейтового квартета A-dur KV 298 В. А. Моцарта нарочито подчёркивает несуразности обозначения — Rondiaoux (правильное обозначение — Rondeau). Allegretto grazioso,

¹ Неизданная комедия — это «Белая лилия, или Сон в ночь на Покрова» (1893).

² Например, Платон и Аристотель определяли комическое и смешное через безобразное.



ma non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così-con molto garbo ed espressione (в переводе — «Грациозно, не слишком скоро, однако и не слишком медленно. Так-сяк — изящно и с выражением»).

Многообразие определений смешного определённым образом связано с многообразием типов игры: игровые правила и нормы различны, они могут быть обусловлены временными, социальными, национальными, культурными традициями. Затронув термин «игра», вспоминаем одно из определений Й. Хейзинги, который связал игру с «функцией, которая исполнена смысла»: «Играя, речетворящий дух то и дело перескакивает из области вещественного в область мысли. Всякое абстрактное выражение есть речевой образ, всякий речевой образ есть не что иное, как игра слов» [14].

Игра — это своего рода «интермеццо», символизирующее отдохновение от повседневности, и в этом смысле она самодостаточна. Вспомним любимые лингвистические игры С. Прокофьева с собственной фамилией, необычные речевые обороты, игру слов и т. д. Данное обстоятельство заставляет нас вспомнить также и В. А. Моцарта.

Итак, смеховая культура многоаспектна и многослойна. Понимание и восприятие особенностей возможно в определённом / совокупном историческом, социальном-эстетическом, художественном контексте.

Впервые в отечественной науке проблему смеховой культуры как целостной системы культурных форм поставил М. Бахтин [2]. Он определил её антитезу — серьёзность, авторитарность и догматичность, закрытость для иных точек зрения, в то время как смех диалогичен и полифоничен, открыт для восприятия, саморазвития и трансформации. Разработанная М. Бахтиным дихотомия «смешное — серьёзное» могла пролонгироваться на другие аспекты общественной жизни, противопоставляя, например, народное и официальное.

Сам по себе смех реципиенту принципиально ничего не сообщает, это природно-культурная универсалия, которая существует сама по себе, но для её проявления, восприятия, понимания необходим контекст. Он многолик и вездесущ. Это может быть природа, общество, фольклор, искусство...

В смеховых аспектах не так просто разобраться, так как реально существует множество противоречивых трактовок, отражающих различия понимания и восприятия. Если попытаться дать определение, то смех является оценочным сообщением, направленным на достижение определённого аффекта. И. Кант: «Во всём, что вызывает весёлый неудержимый смех, должно заключаться нечто бессмысленное (в чём, следовательно, рассудок сам по себе не может находить благорасположение)» [6, с. 206].

Информация, передаваемая смехом, включает разные аспекты, в том числе, и отрицательные, негативно характеризующие то, что происходит. Чтобы стать предметом насмешки или сарказма, появляются неупорядоченные события, необычные, эксцентрические персонажи, вступающие друг с другом в запутанные отношения, орга-

низуется своего рода беспорядок. Однако не каждый беспорядок становится смешным. Он может вызывать разные эмоции, начиная от простейшего удивления и кончая явным раздражением.

Как правило, смеховые явления неизменно сопровождается деконструкция. Посредством разрушения стереотипа деконструкция актуализирует новое, непривычное и запутанное понимание привычного и ожидаемого. Смешное в данном случае служит формой, а содержанием становится дихотомия противоречий и несообразностей.

Одну из наиболее причудливых граней комического отражает гротеск (франц. «grotesque» или итал. «grottesco»). Он по определению нарушает каноны устойчивого и повседневного стиля мышления: «Перевёртывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения, все предметы реального мира» [8, с. 19]. В гротеске сочетается то, что в принципе не может сочетаться, что нельзя назвать нормальным по традиционным представлениям.

Сознательно нарушая границы правдоподобия, гротеск придаёт любому изображению (живописному, литературному, музыкальному) некую условность и выводит художественный образ за пределы вероятного, осознанно деформируя его. С этих позиций могут интерпретироваться не только музыкальные сочинения. Так, в начале XX века — время становления творчества Прокофьева — появились знаковые литературные произведения, которые легко вписываются в ход наших рассуждений. Назовём некоторые: Ф. Сологуб — роман «Мелкий бес» (1905), А. Белый — символистский роман «Петербург» (1912–1913), социально-философская повесть «Собачье сердце» М. Булгакова (1925), утопический социально-философский роман «Чевенгур» А. Платонова (1928) и другие. Они созданы во время перехода в новый мир неустроенных отношений, смены иерархической шкалы ценностей, в них «перевёртывается» многое, прежде всего, человеческие отношения в ракурсе откровенного гротеска.

В музыкальной культуре гротеск может быть сатирическим или юмористическим, ироническим или трагикомическим, фантастическим или абсурдным. Это качество М. Бахтин называл амбивалентностью и указывал на его истоки в древней карнавальной традиции [2].

Например, сарказм он представлял как редуцированную (сокращённую, изменённую) форму целостного смеха, этимологически родственную ему, но не абсолютно тождественную.

Проследим разные формы проявления саркастических образов в творчестве С. Прокофьева. Смешение сатиры и фантастики наблюдаем в комической опере по сказке К. Гоцци «Любовь к трём апельсинам» (1921), где вымышленные персонажи в духе итальянских комедий dell'arte находятся в фантастическом месте и придуманном времени. Выстраивая саркастическую образность, Прокофьев добавляет черты inferнальности. В качестве узнаваемого примера напомним 2-ю картину



I-го действия с устрашающими завываниями низких духовых инструментов и пронзительным воем чертенят.

В опере «Огненный ангел» по одноимённому роману В. Брюсова наблюдаем схожие черты «inferno», но уже с явно «читающейся» аллюзией на оккультизм, магию и потусторонние силы. Достаточно взглянуть на состав действующих лиц и предполагаемых исполнителей: Иоганн Фауст (доктор философии и медицины), Мефистофель³, три скелета, три соседа, свита инквизиторов, монахини... В гротескно-пародийном ракурсе представлен жрец чёрной магии Агриппа, которому композитором предписано исполнять тенору с высокой тесситурой. На всём протяжении оперного действия «присутствует» незримый саркастический хор, слышен дьявольский смех, отгоняющие демонов заклинания, скороговорки галлюцинаций⁴.

Сочетание несочетаемого как черта стиля усиливает плюрализм творчества С. Прокофьева. Он «работает» как с взаимодополняющими, так и с взаимоисключающими образами, сочетая экспрессию наваждений и лёгкую усмешку, строгость конструктивизма и спонтанность интуитивного восприятия.

Так, способы звукового выражения сочетания несочетаемого отражают признанные аспекты комического. Форма выражения может быть латентной, но может открыто проявляться в названиях сочинений. Данный подход позволяет в новом ракурсе осознать особенности музыкального языка Скрябина и Прокофьева, что станет «прелюдией» к анализу «Сарказмов».

Оба — концертирующие пианисты с мировой известностью и уникальным исполнительским стилем⁵. Оба опередили не только своё время, но и предвосхитили развитие современного искусства. Действительно, внешняя сторона жизнедеятельности кажется сопоставимой, но это только на поверхностный взгляд, так как кардинально разнится глубинное содержание.

Исполнительская манера Прокофьева абсолютно не похожа на скрябинскую «полётность». Записи, сделанные в 1919 году, подтверждают это. Скрябинские пьесы — «Окрылённая поэма» ор. 51 № 3 и Прелюдия Es-dur ор. 45 № 3 — в интерпретации Прокофьева приобрели откровенно «материальные» качества: артикуляционная ударность, ускоренные темпы, беспедальная звучность. Всё это кардинально противоречит пианистическим установкам автора «Прометея». Прокофьевский пианизм поражает стихийной силой и вызывающим напором, только стихийность эта не романтического порыва или «вселенского» взлёта, её происхождение материально, от избытка физических сил, мускульной энергии, устойчивости игрового аппарата.

По характеру и внешнему виду это были абсолютные антиподы: утончённый, аристократичного типа Скрябин и деловитый, спортивного типа Прокофьев. Художественные предпочтения кардинально отличались, особенно, если сравнения затрагивали фортепианные пьесы «раннего» Прокофьева и «позднего» Скрябина. Чёткость метроритма и звуковая прямолинейность противостояли нервной агогической изломанности и мистическим фантазиям.

Можно сравнить «двойственность» и неоднозначность музыкального языка, нервность и импульсивность произведений Прокофьева и Скрябина. Элементы сарказма наблюдаем в скрябинских поэмах ор. 63 «Маска» и «Странность». В первом случае выделим противоположности — «застывший» фактурный схематизм и непривычную монотонность ритмического *ostinato*. Во втором случае двойственность отражается в мерцании между горизонталью и вертикалью, формируя необычное акустическое пространство. В Этюдах ор. 65 композитор словно иронизирует над традиционными «этюдными» формулами, предлагая исполнителю параллельные ноны, септимы и квинты. «Сочетание несочетаемого» просматривается и в близком соседстве разнохарактерных скрябинских сонат: № 9 ор. 68 («чёрной! мессы») и № 10 ор. 70 («белой! мессы»), олицетворяющих мрак средневековья и лучезарную священность, квинтэссенцию демонизма и растворение в природных звонах.

В то же время, не забудем, что в Автобиографии Прокофьев признавался, что писал юношескую фортепианную сонату, вошедшую в список произведений, не обозначенных опусом, под впечатлением «Сатанической поэмы» ор. 36. Вершиной инструментального «демонизма» стали «Сарказмы», законченные одновременно с Сонатой № 9, называемой с согласия Скрябина «чёрной мессой». Заметим, переключки с элементами скрябинского письма в прокофьевских «Сарказмах» очевидны: язвительные тритоны в начале первой и четвёртой пьес, тональная полигармония в третьей пьесе, с приглушённым басовым регистром, напоминающим главную партию Сонаты № 9.

Добавим, что в этой Сонате «сочетание несочетаемого» эффектно представлено в репризе, где возвышенная и хрупкая «дремлющая святыня» вовлекается в «адскую вакханалию» финала и перерождается в саркастический марш. Скандированные аккорды, лишённые традиционной тональной принадлежности, изображают исступлённый «адский» смех. Так «романтическая ирония перерастает в экспрессионистический гротеск, <...> который отличается от иронии тем, что в нём смешное и забавное неотделимы от страшного, зловещего» [9,

³ Партии Фауста и Мефистофеля поручены, соответственно, басу и тенору, что подтверждает саркастический настрой композитора.

⁴ В декабре 2015 года многие могли познакомиться с «провокационной» постановкой «Огненного ангела» Барри Коски и Владимира Юровского в Баварской опере Мюнхена, где на первый план выдвинут «чёрный» юмор, гротеск и карикатуры в духе триллеров Альфреда Хичкока.

⁵ Молодой Прокофьев, как и большинство студентов Петербургской консерватории того времени, интересовался музыкой Скрябина, был увлечён её бунтарскими, новаторски дерзкими потенциями. Интерес был подкреплён культом романтической виртуозности, инициирующей исполнительскую мотивацию.



с. 44]. Параллели возникают с финальным номером «Сарказмов», где на чрезвычайно устойчивом метроритме диссонирующие аккорды fortissimo имитируют саркастический хохот.

«Сарказм» e-moll завершается парадоксальным и весьма необычным пассажем, который при «сложении» звуков воспроизводит знаменитый аккорд, называемый «небоскрёбом» из двадцати пяти тонов из Сонаты № 7 ор. 64. В этой Сонате множество эффектных гармонических «вертикалей», сложенных из двенадцати, пятнадцати, семнадцати звуков. Аккорд, о котором мы говорим, появляется за 13 тактов до конца скрябинского сочинения — в экстатической коде avec une joie débordante (что переводится «с огромной радостью»), где изложение представлено на трёх строчках, так как фактура перегружена крупной аккордовой и октавной техникой, усилена регистровыми форшлагами и высочайшей динамикой *ff* и *fff*.

В то же время, в фортепианной музыке Скрябина и Прокофьева присутствуют явные и несомненные отличия в звуковом идеале, артикуляционной шкале, отношении к темпоритму. Основополагающая разница заключается в общем магистральном векторе драматургического развития: скрябинское сочинение — Соната № 7 — восходит к кульминации, тогда как пьесы Прокофьева «уходят» от неё, свёртывая активность музыкальных образов и замирая в динамике pianissimo. Т. Левая отмечает, что это становится главным показателем деромантизации прокофьевской смеховой культуры: у него оказывается больше саморефлексии, чем священнодействия [7].

Перейдём непосредственно к циклу «Сарказмы» ор. 17 (1912–1914), который включает пять пьес малой формы, связанных единым замыслом. По сути, это первый цикл в ранней фортепианной музыке Прокофьева. Там присутствует единая образная идея и элементы программности. В «Автобиографии» Прокофьев сообщает, что у него сохранилась программа для одного из «Сарказмов» (пятого): «Иногда мы зло смеёмся над кем-нибудь или чем-нибудь, но, когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами; тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но теперь он смеётся уже над нами» [11, с. 119]. Все пьесы обладают классической стройностью конструкций, чёткостью внутренних граней⁶.

В цикле представлены разные образы. С одной стороны, гротеск, ирония, насмешка, юмор, озорство, с другой — нервность и надломленность, фантастичность и призрачность. Музыкальный язык отличается гармонической жёсткостью, ритмической остротой, резкостью динамических смен. Тематизм интонационно сложен, преобладают либо ритмическое начало, либо фонические эффекты. Колористическая изобретательность скрыта в регистровых контрастах, концентрированных или размытых пятнах, светотеневых бликах. На гармоническом поле сочетаются тональность

и политональность, функциональная определённость и ладовые «блуждания».

Сарказм f-moll (1912) — мгновенное импульсивное вступление, без подготовки. Исполнитель должен настроиться на дерзкий «демарш», открытый вызов. Устойчивая ритмически, усиленная акцентами интонация тритона «взрывает» акустическое пространство. Репарка «Tempestoso fortissimo» не даёт возможности усомниться в этом. Пьеса калейдоскопичная, с контрастами и противопоставлениями на каждом шагу: образными, динамическими, фактурными, ритмическими. Обратим внимание на трелеобразный оборот с «подвижкой» интервального окончания (малая и уменьшенная септима, секста). Аккомпанемент синкопированный (восьмые на слабые доли), а внутри «полупустых» аккордов попеременно мерцают терция и кварта.

Образы первой пьесы дразнящей и злобной ироничностью, дьявольской усмешкой, колко издевающейся остротой вызывают ассоциации с «Сатанической поэмой» Скрябина, хотя интонационный строй и характер гармонии совершенно иные.

Нюансировка причудлива и импульсивна, порой кажется абсолютно неуравновешенной. Штрихи преимущественно острые, отдельные, staccato, marcato, динамические взрывы мгновенные, количество акцентов «зашкаливают». «Устрашающие» обороты, тритоны, хроматизмы, повышенный динамизм энергичного моторного движения ассоциируются не просто со злыми образами, которые элементарно «по рангу» не сопоставимы со столь яростным прессингом. Это начало трансцендентное, дьявольское, мефистофельское. Причём выразительные средства суммируются и постоянно усложняются.

«Сарказм» e-moll (1913) наполнен пряными созвучиями нонаккордов, а свобода движения «задаётся» прокофьевской репаркой «Allegro rubato». Однако и без авторской «подсказки» изложение нотного текста воспроизводит импровизационную манеру: продолжительные длительности и краткие тридцать вторые, тянущиеся лиги и резкие «уколы» staccato secco e senza Pedal, замедляющие и восстанавливающие репарки «rallentando e tempo»...

Выразительные средства создают образ диковинный, изломанный звуковыми всплесками, гротескными ритмами, темповыми сменами. Несмотря на «затуманенную» ладовую основу, в кадансах чётко «прочитывается» мажоро-минор с тональным центром «ми» (e).

Колористическая игра пятен и бликов, соединение беспедальных фрагментов и педальных «туманов» вновь вызывает ассоциации со Скрябиным: изошрённая агогика, сложные нонаккорды, темповые «блуждания» — rallentando, accelerando, piu mosso... Само по себе неупорядоченное и одновременно монотонное движение не вписывается ни в одну из привычных картин, оно похоже на приступы болезненной лихорадки.

В поисках интерпретационной настройки обратимся

⁶ Однако в своё время для посетителей концертов, воспитанных на музыке П. Чайковского и А. Скрябина, Н. Метнера и С. Рахманинова, это, несомненно, был чрезвычайно дерзкий вызов, самонадеянный эпатаж, желание «затянуть скандал».



к параллелям с М. Мусоргским. Вспомним «Картинки с выставки», в частности, пьесу «Гном». На выставке художественных работ В. Гартмана одна из картинок изображала неуклюжую фигурку карлика с недовольным выражением на лице, с сачком для ловли бабочек или стрекоз, смешными колокольчиками, пришитыми к одежде, и несуразным колпаком на голове. В музыкальном «портрете» Мусоргского и «Сарказме» наблюдаем причудливые мелодии, изломанные ритмы, жалобные и взволнованные интонации с множеством психологических оттенков.

Однако есть ещё одна художественная параллель — И. Стравинский, и вечный несчастный герой всех ярмарок, а также одноимённого одноактного балета в четырёх картинах — «Петрушка». «Потешные сцены» — такую дополнительную ремарку выписал И. Стравинский к основному названию. Несчастное, забитое, запуганное существо, пропитанное горечью, прерываемой обманчивой радостью. Герой страдает, чувствует жестокость мира, собственную неволю и беспомощность, имеет уродливый и смешной вид. Во втором «Сарказме» Прокофьева столь же явно, как и в предыдущем примере, ощутимы аллюзии с фрагментами балета «Петрушка».

Анализируя возникающий в начале XX века комплекс агрессивности⁷, отмечая, что активным провозвестником «формулы экспансионизма, был И. Стравинский», оказавший влияние на разных представителей музыкального искусства, А. И. Демченко подчёркивал: «Даже творчество такого общепризнанного певца здоровых, светлых, позитивно-утверждающих начал жизни, каким был С. Прокофьев, оказалось подвержено наплывам тёмной, зловещей стихии» [5, с. 27].

В третьем «Сарказме» b-moll использован оригинальный вербальный приём, удивительный «для глаз» игровой гармонический трюк: партия правой руки изложена в fis-moll, а левой — в b-moll; при этом слух «не замечает» политональной фальши. Тональность близка к b-moll с кадансовыми отклонениями в F-dur. Темп Allegro precipitato «заряжает» стремительное токатное движение восьмых ostinato. Угрожающая басовая фраза serioso, начинаясь издали на *pp*, перекрывается неожиданно возникающими мощными аккордами-выкриками *ff*. Далее следует гротесковый, пародийно-саркастический эпизод с ремаркой «singhiozzando» («рыдая»).

В среднем разделе Un poco largamente «певучая» мелодия espressivo гармонизирована в саркастическом стиле, парадоксально имитирующем колыбельные раскачивания. Художественная задача выполнена композитором блестяще, как будто некое «вызывающее смех» существо пытается воспроизвести «задушевное», похожее на просьбу или мольбу, сообщение.

Возникает ассоциация с сатирическим романсом М. Мусоргского «Семинарист». Предназначенный для низкого басового голоса, это образец романса-портрета. Его герой — юноша, который готовится стать

священником, поэтому композитор изобразил его за зубрёжкой латыни. Во время бессмысленного занятия он вспоминает то, что произошло накануне. Первые два такта «Panis, piscis, crinis, finis, ignis, lapis, pulvis, cinis» монотонны, словно воспроизводят монодию, на одной ноте одинаковыми длительностями (восьмыми) с повторяющимися аккордами фортепиано [1]. Они реально ассоциируются с двухтактовыми квадратами Прокофьева, повторяющими аккомпанирующую гармоническую формулу.

Далее в вокальной партии романса Мусоргского возникает жалостливый мотив, который исполняет роль рефрена: «Ах ты, горе моё, горе». В этой фразе показана безысходность «маленького человека», и в то же время ощутима насмешка. Лейтинтонацией становится малая секунда, что также ассоциируется с мелодическим строением среднего раздела «Сарказма» Прокофьева. Обновляя стиль Мусоргского, Прокофьев приходит к иному качеству жанрового синтеза: вместо лирико-драматической и сатирической направленности он подчёркивает саркастическую образность.

В. Стасов пронизательно подметил: «Для поверхностного и рассеянного слушателя “Семинарист” Мусоргского — только предмет потехи, предмет весёлого смеха. Но для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в “смешном” романсе. Молодая жизнь, захваченная в железный нелепый ошейник и там бьющаяся с отчаянием, — какая это мрачная трагедия! И тот, который в романсе Мусоргского, — ещё свежий, здоровый молодой парень, ещё милый и интересный, юмористический и бодрый, скоро опустится и отупеет, жизненные краски поблекнут, и останется бездушная топорная кукла» [13].

Прослеживается значительное сходство и с ранней прокофьевской пьесой «Наваждение»: сопоставимый музыкальный материал, смятенный, беспокойный и в то же время наступательный характер, моторность ostinato, неожиданные эмоциональные взрывы. Заключение «Сарказма» также сопоставимо с окончанием «Наваждения» — в первом случае выписанное замедление и глухой удар-падение, во втором случае тема исчезает в басах.

Четвёртый «Сарказм» (1914) написан с опорой на два тональных центра — F-dur и des-moll. Авторская ремарка «smanioso» характеризует нетерпеливость и неугомонность. Музыка своеобразная, не похожая ни на что, можно сказать, единственная в своём роде. Первый такт подчёркнут fortissimo и «издевательскими» синкопами, нарушающими размер 4/4. Одновременно это начало показано в нарочито примитивном ключе: резкие форшлагги имитируют разное по времени вступление повторяющихся аккордов в интервале режущей слух большой септимы. И сразу же мелодический взлёт, а после парадоксальная, изломанная, разрывающаяся лигами и пунктирным ритмом, нисходящая мелодическая линия. Если выстроить трёхзвучные мотивы

⁷ Имеются в виду новаторские установки, тяготение к предельному, гиперболизированному.



по вертикали, то три раза происходит чередование мажорных квартсекстаккордов и увеличенных трезвучий, а дальше... логика элементарно утрачивается.

Композитор добавляет метроритмическую асимметрию. Комплекс выразительных средств воспринимается только в одной плоскости как демонстрация шутовских гримас и издевательских ужимок. Постепенно скорость движения повышается, начинаясь с расходящихся стремительных пассажей в двух руках, низвергающихся квартковых комплексов и заканчиваясь уносящимся в верхний регистр пассажем.

Средний эпизод *Poco più sostenuto* — контрастный высокий уровень звучности сохраняется и даже повышается до *fff sempre*. Гудящие словно тромбоны, тяжёлые и грузные синкопы в двух руках своенравно и упрямо сочетают две тональности *e-moll* и *F-dur*. Эффектно использует композитор заполняющие форшлагги в теме. Погружаясь в странную эксцентрику этой музыки — то ли демонического разгула, то ли экзотической вакханалии, мы обнаруживаем внутреннюю, скрываемую под маской, повышенную экспрессию и саркастическую горечь, трагическую надломленность.

В репризе невесомо «пробегающие» пассажи на фоне застывшей *des-moll'*ной гармонии, странные *quasi* «импрессионистические» *glissandi ad libitum*, скользящие проблески начальной темы. В последних двух тактах — выпященное замедление путём расширения длительностей, усложнённый аккорд, в котором «прочитывается» *As-dur* с малой «диссонирующей» секундой к квинте и «зависание» на заключительной фермате.

Завершает цикл подлинно трагическая пьеса, поражающая мастерством образного воплощения, — «Сарказм» *C-dur* — *Precipitosissimo* (1914). Здесь не чувствуется шутки или озорства. Подобно гениальным «предсказателям» — Д. Шостаковичу или А. Шнитке, С. Прокофьев предчувствует нечто непоправимое, и здесь сарказм окрашивается нотками трагедии.

В основе — два контрастных образа, воплощённых в трёхчастной форме. «Скандалное» начало привлекает внимание. Аккорды в двух руках подчёркнуто маркированы, кажутся нарочито грубыми. Исполнительские сложности очевидны. Непонятно, как сочетать один из самых скоростных темпов и массивность аккордов, каждый из которых требует отдельной концентрации артикуляционного приёма.

Непривычно сочетаются структурная симметричность и переменность метра $2/4$ и $3/8$. Повторяющиеся аккорды складываются в достаточно хаотичную арифметическую последовательность — $5 + 3 + 4 + 3 + 4 + 4 + 3$. Жестокий смех, «как будто сорвалась жаждущая зрелища толпа» (Б. Асафьев) или яростная лавина — образ противоречивый и одновременно монолитный, так как присутствует органичный пункт, гармоническая и тональная устойчивость. И, конечно, мы видим здесь любимые композитором приёмы. В аккорды включены посторонние, «перечащие» звуки. В артикуляции —

раздельно «долбящие», откровенно ударные штрихи. Инструментальный колорит жёсткий, *fortissimo*, с точечной метроритмической педализацией.

Ощущение акустического скандала и взвинченных эмоций дополнено искрящейся красочностью. Остроумно сделана концовка первого раздела. Широкие, можно сказать, «широченные» интервальные шаги в левой руке, конечно с большой септимой и тритоном, куда ж без них... В правой руке восходящая, вполне себе «причёрсанная», последовательность минорных и мажорных кварсекстаккордов... и вдруг... остановка! *Meno mosso subito!* Затем *con grand espressivo* «с величественной выразительностью», помпезный эпатажирующий басовый или баритональный низкий и нисходящий речитатив, начинаемый с увеличенной терции и сопровождаемый резкими аккордами в партии левой руки и в конце... падение!

Средний раздел *Andantino* замкнут. Он не менее оригинален, чем прошедшее начало и, скажем, забегая вперёд, будущая реприза. После плотной аккордовой фактуры и ладотональной определённости композитор использует двухголосие, неустойчивость, диссонансы. В акустической пустоте множества пауз неуверенно и осторожно — *irresoluto, una corda* — «пробует» вступить сначала правая рука, затем левая рука, потом они вроде бы хотят соединиться, но это у них плохо получается, у каждой своя траектория.

Возникает такое впечатление, что герой потерял двигательную ориентацию, прихрамывает и еле-еле «ковыляет». Далее появляется «обиженная, всхлипывающая» фигура на двух секундах, большой и увеличенной, в интервале уменьшенной септимы. Словно обиженный «маленький» человечек переживает *lamentevole*. В его мелодических «излияниях» ключевую роль играют нисходящие малые секунды, тритоны и септимы, «импрессионистские» аккорды-шорохи...

Всем пианистам хорошо известна программная под-сказка К. Н. Игумнова: «Здесь образ гуляки; он набедокурил, побил посуду — его спустили с лестницы; он лежит и начинает, наконец, постепенно приходить в себя, не знает еще, где левая, где правая нога и т. д.» [4, с. 44].

Реприза резко трансформирует образ издевательского смеха, горького, приглушённого, самобичующего. Трудно узнать начальные такты «Сарказма», так как «стучащие» аккорды переродились в образ затаённый, затуманенный и беспросветно мрачный. Композитор использует ритмическое увеличение и изменяет фактурное изложение: вместо вертикалей — разложенные аккорды в нижнем регистре с «пустотными» паузами вместо монолитного звучания.

Из глубины *lugubre* по хроматизмам «вползает» заключительная тема, «уползает» она по тем же хроматизмам, но значительно медленнее, так как шестнадцатые превратились в половинки и целые. Часть мотива (это речитатив, который завершал первый раздел) исчезает в невидимой глубине контроктавы.



Выводы. Пять «Сарказмов»⁸ — это своего рода квинтэссенция прокофьевской смеховой культуры, представленной в фортепианном стиле раннего дореволюционного периода. Здесь отсутствует «прямой» адресат, нет прямой социальной обличающей сатиры. Она присутствует в скрытном виде, мы прочитываем музыкальный текст и наблюдаем множество отклонений от «инстинкта должного», несоответствие нормативно-ценностным установкам.

В понимании Прокофьева сарказм не характеризует определённый объект, комическое проявляется во взаимосвязи, отношениях субъекта и объекта. Так, мироощущение романтизма парадоксально соединяется с чертами эсхатологии, провозглашавшей окончательный конец уходящего мира и наступление нового времени. Прокофьев считал «Сарказмы» наиболее смелым творением раннего творчества. Темпераментность и изобретательность, парадоксальные пересечения реализма и романтизма, символизма и импрессионизма были вызовом искусству декаданса и «Мира искусства».

В завершение статьи приведём фрагменты размышлений А. Блока из статьи «Ирония», которые созвучны

нашей теме и современным тенденциям XXI столетия: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа “иронией”. Её проявления — приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством. <...> Много ли мы знаем и видим примеров *созидающего*, “звонкого” смеха, о котором говорил Владимир Соловьёв, увы! — сам не умевший, по-видимому, смеяться звонким смехом, сам заражённый болезнью безумного хохота? Нет, мы видим всегда и всюду — то лица, скованные серьёзностью, не умеющие улыбаться, то лица — судорожно дергающиеся от внутреннего смеха, который готов затопить всю душу человеческую, все благие её порывы, смести человека, уничтожить его; мы видим людей, одержимых *разлагающим* смехом, в котором топят они, как в водке, свою радость и своё отчаянье, себя и близких своих, своё творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть» [3, с. 68].

Литература

1. Антонов А. А. Текст и музыка в романсе М. П. Мусоргского «Семинарист» // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры: Материалы VI Межд. научно-практич. конференции / Под ред. А. В. Лазанчиной. Самара: СГИК, 2019. С. 72–76.

2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М: Художественная литература, 1965. 541 с.

3. Блок А. А. Собрание сочинений. В 8-ми т. Т. 5. Проза. 1903–1917 / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.-Л.: ГИХЛ, 1962. 799 с.

4. Гаккель Л. Е. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. М.: Музгиз, 1960. 172 с.

5. Демченко А. И. Формула экспансионизма. Один из прогнозов отечественной музыки начала XX века // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 27–35.

6. Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. / Вст. ст. А. Гулыги. СПб.: Искусство, 1994. 367 с.

7. Левая Т. Н. От «Ироний» к «Сарказмам» (метафизика смеха у позднего Скрябина и раннего Прокофьева) // Искус-

ство XX века: парадоксы смеховой культуры: Сб. ст. / Сост. и ред. Б. Гецелев и Т. Сиднева. Нижний Новгород: НГК имени М. И. Глинки, 2001. С. 25–36.

8. Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 7–71.

9. Маслякова А. И. Метафизика смеха А. Н. Скрябина // Vita Cogitans: альманах молодых философов. Вып. 8. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2013. С. 41–46.

10. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Советский композитор, 1973. 662 с.

11. Прокофьев С. С. Автобиография / Предисл. Н. Савкиной; Послесл., коммент. М. Козловой. М.: Классика-XXI, 2007. 520 с.

12. Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. статья, составление и примечания З. Г. Минц. Второе издание. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1974. 352 с.

13. Стасов В. В. Перов и Мусоргский (1834–1882 и 1839–1881) // Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 3 (1880–1886) / Сост. Н. Симакова; Ред. В. Протопопов. М.: Музыка, 1977. С. 120–143.

14. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерландского. М.: ООО Изд-во АСТ, 2004. 539 с.

References

1. Antonov A. A. Tekst i muzyka v romanse M. P. Musorgskogo «Seminarist» [Text and music in Mussorgsky's romance «Seminarist»] // Professional'noe muzykal'noe iskusstvo v kontekste mirovoj kul'tury: Materialy VI Mezhd. nauchno-praktich. konferencii [Professional musical art in the context of world culture: Materials

of VI International scientific conference] / Pod red. A. V. Lazanchi- noj. Samara: SGIK, 2019. Pp. 72–76.

2. Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [Works of François Rabelais and folk culture of Middle Ages and Renaissance]. M: Hudozhestvennaya

⁸ Первое авторское исполнение цикла состоялось в ноябре 1916 года в Петрограде. В кругах интеллигенции восприятие оказалось противоречивым. В. Каратыгин увидел в их «необузданной фантазии» и «дьяволиаде» «волшебное превращение в апостолов новой красоты» [10, с. 88]. Б. Асафьев услышал в них «затаённую жуть», черты, «устрашающие своим холодным, злобным издевательским тоном, своим презрением к духовности» [4, с. 45].



literatura, 1965. 541 p.

3. *Blok A. A.* Sobranie sochinenij. V 8-mi t. T. 5. Proza. 1903–1917 [Collected works in 8 volumes. Vol. 5. Prose. 1903–1917] / Pod obshch. red. V. N. Orlova, A. A. Surkova, K. I. Chukovskogo. M.-L.: GIHL, 1962. 799 p.

4. *Gakkel' L. E.* Fortepiannoe tvorchestvo S. S. Prokof'eva [Piano works of S. S. Prokofiev]. M.: Muzgiz, 1960. 172 p.

5. *Demchenko A. I.* Formula ekspansionizma. Odin iz prognozov otechestvennoj muzyki nachala XX veka [Formula ekspansionizma. Odin iz prognozov otechestvennoj muzyki nachala XX veka] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts] 2018. № 2. Pp. 27–35.

6. *Kant I.* Kritika sposobnosti suzhdeniya [Critique of Judgment] / Per. s nem. i vst. st. A. Gulygi. SPb.: Iskusstvo, 1994. 367 p.

7. *Levaya T. N.* Ot «Ironij» k «Sarkazmam» (metafizika smekha u pozdnego Skryabina i rannego Prokof'eva) [From «Irony» to «Sarcasms» (metaphysics of laughter of late Skryabin and early Prokofiev)] // Iskusstvo XX veka: paradoksy smekhovej kul'tury: Sb. st. [XX century art: paradoxes of laughter culture. Collection of articles] / Sost. i red. B. Getselev i T. Sidneva. Nizhnij Novgorod: NGK imeni M. I. Glinki, 2001. Pp. 25–36.

8. *Lihachev D. S.* Smekh kak mirovozzrenie [Laughter as a worldview] // Smekh v Drevnej Rusi [Laughter in Ancient Russia]. L.:

Nauka, 1984. Pp. 7–71.

9. *Maslyakova A. I.* Metafizika smekha A. N. Skryabina [Metaphysics of A. N. Skriabin's laughter] // Vita Cogitans: al'manah molodyh filosofov. Vyp. 8. [Vita Cogitans: Almanac of young philosophers. Vol. 8]. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2013. Pp. 41–46.

10. *Nest'ev I. V.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [Life of Sergey Prokofiev] / Izd. 2-e, pererab. i dop. M.: Sovetskij kompozitor, 1973. 662 p.

11. *Prokof'ev S. S.* Avtobiografiya [Autobiography] / Predisl. N. Savkinoj; poslesl., komment. M. Kozlovoj. M.: Klassika-XXI, 2007. 520 p.

12. *Solov'yov V. S.* Stihotvoreniya i shutochnye p'esy [Poems and humorous plays] / Vstup. stat'ya, sostavlenie i primechaniya Z. G. Minc. Vtoroe izdanie. L.: Sovetskij pisatel'. Leningradskoe otdelenie, 1974. 352 p.

13. *Stasov V. V.* Perov i Musorgskij (1834–1882 i 1839–1881) [Perov and Mussorgsky (1834–1882 and 1839–1881)] // *Stasov V. V.* Stat'i o muzyke. V 5-ti vyp. Vyp. 3 (1880–1886) [Articles about music. In 5 issues. Issue 3 (1880–1886)] / Sost. N. Simakova; Red. V. Protopopov. M.: Muzyka, 1977. Pp. 120–143.

14. *Huizinga J.* Homo Ludens. V teni zavtrashnego dnya [Homo Ludens. In the shadow of tomorrow] / Per. s niderlandskogo. M.: OOO Izd-vo AST, 2004. 539 p.

Информация об авторе

Наталья Михайловна Смирнова

E-mail: n.m.smirnova@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

Natalia Mikhailovna Smirnova

E-mail: n.m.smirnova@gmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Kirov Av.



Макарова Антонина Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского
Makarova Antonina Leonidovna, PhD (Arts), Assistant Professor at the Music History Department of the Urals State Mussorgsky Conservatoire

E-mail: antonim.1984@mail.ru

«ИОЛАНТА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ЗЕРКАЛЕ ЗАРУБЕЖНОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В статье представлен обзор зарубежных музыковедческих работ 1990–2010 годов об «Иоланте» П. И. Чайковского, в которых опера трактуется сквозь призму психоанализа. Интерпретация героев и событий «Иоланты» в соответствии с фрейдистскими поведенческими моделями и процессами обнаруживает заметные пересечения с зарубежными постановками аналогичного временного периода. Каждый из таких спектаклей является существенным вызовом для отечественного слушателя и музыковеда, которые традиционно «прочитывают» литературный и музыкальный текст оперы в свете иных эстетических и философских парадигм. В статье ставится вопрос о типологическом родстве европейских музыковедческих и режиссёрских концепций, которое может быть обусловлено резонансом оперного текста «Иоланты» с психоанализом как культурно-мировоззренческой системой, одной из наиболее авторитетных для европейской культуры и научной методологии.

Ключевые слова: Чайковский, «Иоланта», зарубежное музыковедение, психоанализ, режиссёрская интерпретация.

P. I. TCHAIKOVSKY'S «IOLANTA» IN THE MIRROR OF FOREIGN MUSICOLOGY

The article presents an overview of the foreign musicological works written in 1990–2010s that treat P. I. Tchaikovsky's «Iolanta» through the prism of psychoanalysis. Such an interpretation of «Iolanta»'s characters and events along the lines of Freudian behavioral patterns and processes reveals remarkable affinities with its foreign productions dating to the same period. Every production of such kind is a serious challenge for a native spectator and musicologist, as they usually «read» the opera's literary and musical texts in the light of quite different aesthetical and philosophical paradigms. The article poses the question about a typological relationship between conceptions of European musicologists and producers, which could be due to a certain resonance between the «Iolanta»'s opera text and the psychoanalysis as one of the most authoritative cultural and ideological systems of European culture and scientific methodology.

Key words: Tchaikovsky, «Iolanta», foreign musicology, psychoanalysis, producer's interpretation.

Обзор репертуарной жизни «Иоланты» за пределами России показывает, что второе десятилетие XXI века стало для оперы временем нового открытия. Ещё совсем недавно (в 2006 году) немецкий исследователь П. Феддерсен отмечал, что сегодня на сцене «Иоланта» ставится изредка, поскольку, «невзирая на музыку, данный средневековый или позднеромантический сюжет очень трудно передать на сцене современной публике (XXI века. — А. М.)» [8, s. 143]. Ф. Пфоль¹ дал верный прогноз: «Она («Иоланта») принадлежит к так называемым архивным операм»². М. Мугинштейн также указывает на малочисленность европейских постановок в XX — начале XXI века, часть из которых — это концертные исполнения [5, с. 347].

Однако в 2010-е годы на западных сценах появляется ряд режиссёрских прочтений, где «сентиментальная сказка из былых времён» («Hier ein sentimentales Märchen aus alten Zeiten») [8, s. 144–145] вдруг становится зеркалом, в котором отражаются детские психические травмы (провидческий кошмарный сон — Д. Черняков, Париж; инцест с отцом — Л. Штайер, Франкфурт), исторические катастрофы России (С. Лоулесс, Вена), состояние экзистенциального одиночества (М. Трелин-

ский, Нью-Йорк), драматичность процесса взросления (А. Раниш, Мюнхен) и религиозно-мистический поиск (П. Селларс, Мадрид)³ (табл. 1).

Таблица 1. Хронология зарубежных постановок «Иоланты» 2010-х годов

Год	Место постановки	Режиссёр
2012	Вена, театр Ан дер Вин	Стивен Лоулесс
2012–2013	Мадрид, Театро Реал	Питер Селларс
2015	Нью-Йорк, Метрополитен-опера (обновлённая версия спектакля 2009 года, Санкт-Петербург, Мариинский театр)	Мариуш Трелинский
2016	Париж, L'Opéra de Paris	Дмитрий Черняков
2018	Франкфурт	Лидия Штайер
2019	Мюнхен	Аксель Раниш

Преломляясь в ином культурном горизонте, символика оперы порождает самые неожиданные (для отечественного слушателя и исследователя) трак-

¹ Фердинанд Пфоль — автор отзыва на премьеру «Иоланты» в Гамбурге (03.01.1893) в газете «Гамбургские известия».

² «Auf der Bühne wird Jolanthe heute nur noch selten gezeigt, denn unbeschadet der Musik ist das mittelalterliche bzw. spätromantische Sujet dem Publikum kaum noch Bühnenwirksam zu vermitteln. So hat Ferdinand Pfohl am Ende seiner Rezension durchaus richtig prognostiziert: Sie [die Oper Jolanthe] gehört, wenn nicht alles trügt, zu den sogenannten Archiv-opern» [8, s. 143].

³ См. подробнее: [1; 3; 5, с. 347].



товки. Мотивы властной жестокости короля Рене, его кровосмесительной связи с дочерью, пробуждения либидо у Водемона, прозрения-инициации как метафоры взросления и обретения Иолантой чувственного опыта — всё это может выглядеть как плод личной фантазии режиссёров. Вместе с тем, обзор зарубежной научно-критической литературы показывает, что такие постановки оказываются мотивированными более глубокими мировоззренческими константами.

Задачей данной статьи является обзор зарубежных музыковедческих позиций с **целью** нахождения пути для понимания предпосылок к современным режиссёрским прочтениям оперы на европейских и американских сценах.

Смысловые пересечения с необычными постановочными концепциями обнаруживаются в тех работах, где применяется психоаналитический метод интерпретации искусства для выявления и дешифровки символических подтекстов «Иоланты». Позиция западных музыковедов о наличии психоаналитического компонента в последней опере Чайковского ранее не попадала в объектив отечественной музыкальной науки. Вместе с тем, она может стать методологическим «ключом» для музыкально-критического и музыковедческого анализа современных режиссёрских версий «Иоланты». В обзоре и систематизации зарубежных «психоаналитических» работ, а также в выявлении их главных методологических установок применительно к «Иоланте» и видится актуальность данной статьи. Исследования обозначенной направленности появляются в 1990-е годы.

Французский музыковед **Андре Лишке** считает, что после «Пиковой дамы» «Иоланта» — произведение, наиболее богатое скрытыми значениями. Её сюжет включает в себя символические параметры волшебной сказки, подобно действию балета «Спящая красавица». Будучи носителем морали, сказка содержит в себе сюжет инициации, что побуждает учёного к исследованию сказочной символики, мифа и психоанализа [11, р. 608].

Далее он трактует слепоту Иоланты как метафору неведения любви: Иоланта вступает в возраст, когда неосознанное желание любви начинает её беспокоить. Новое состояние Иоланты вносит определённое напряжение в её взаимоотношения с отцом, противящимся прозрению. Лишке придерживается фрейдистской интерпретации: «Это аффект защиты и обладания, присущий родителю по отношению к своему ребёнку противоположного пола» [11, р. 610], то есть работает подсознательная модель поведения отца с дочерью, матери с сыном. Пока Иоланта слепа — она принадлежит отцу полностью.

Интерпретируя цветочные аллегории в сцене с розами, Лишке акцентирует психоаналитический смысл момента: белый цвет (символ девственности и неведения) сменяется красным — цветом плоти и крови, цветом жизни и явной любви. Подавая белую розу, Иоланта предлагает Водемону свою девственность и даёт ему залог своей любви. Поэтому сцена с розами является инициацией, которая «удваивается» благода-

ря операции исцеления Иоланты, уже готовой к этому последнему испытанию [11, р. 610]. В статье 2016 года исследователь подчёркивает, что Ариозо Иоланты «Назови мученья, страданья, боль» (сцена № 8) открывает героиню, полную решимости страдать для спасения любимого, в новом ракурсе «мазохистской радости» [10, р. 38]. Рассматривая прозрение как вторую инициацию и обращаясь в связи с этим к роли Эбн-Хакиа, исследователь выдвигает гипотезу, для которой, на наш взгляд, нужно быть серьёзным специалистом и убеждённым адептом теории Фрейда, что прослеживается не только в рассматриваемом разделе из монографии Лишке, но и в его статье 2016 года.

Итак: по мнению Лишке, роль мавританского врача в исцелении (суть которого согласно психоаналитической интерпретации слепоты — это инициация-превращение девушки в женщину) определяется спецификой образа Водемона. В 1993 году исследователь характеризует романс Водемона как эфирную песню, лишённую маньеризма, отмечая, что в своей немного непоследовательной слащавости романс представляет рыцаря идеальным спутником для Иоланты-девушечки, одарённой чувственностью, идентичной той, что и у него [11, р. 604]. В статье 2016 года Лишке видит в музыкальном облике романса признаки несоответствия Водемона своей гендерной роли.

Французский автор считает, что немного слащавая и непоследовательная мечтательность Романса, противопоставленная бурлящей чувственности арии Роберта, создаёт портрет персонажа, который является девственным или даже асексуальным. В нём превалируют женственные черты [10, р. 26]. Проблема андрогинности (бесполости) Водемона делает мавританского врача необходимым орудием инициации [10, р. 9]. В разделе книги 1993 года исследователь недвусмысленно объясняет, что в «Иоланте» вторжение «третьей персоны» в процесс инициации в чём-то сродни развязке «Опричника», где Андрей должен подчиниться приказу царя и после свадебного пира отпустить свою невесту Наталью на ночь в покои Грозного. Решающая роль Эбн-Хакиа в прозрении Иоланты способна стать намёком на бесполость природы Водемона, для которого таким образом готовится субститут (заменитель) [11, р. 611]. Необходимо отметить, что взгляд исследователя на Эбн-Хакиа не исчерпывается только констатацией указанной функции. Лишке отдаёт должное «каббалистической мудрости» героя, загадочного, трезвого, экономного, точного в расчёте целей, отмечает отличие его музыкальной характеристики от ориентальных образов Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина [11, р. 612]. При этом возникает вопрос, как это сочетается с фрейдистской интерпретацией врача.

Лишке прослеживает обозначенные психоаналитические мотивы и в творчестве Чайковского в целом, указывая на сходство «Иоланты» со «Спящей красавицей» не только по сказочности сюжета, но и по теме латентного состояния юности перед пробуждением любви [11, р. 611]. Обозревая оперное творчество, иссле-



дователь подчёркивает, что в образах главных героинь Чайковский настаивает на их девственности, неопытности в любви, демонстрирует различные последствия их желания, нестыковки между воззваниями чувства и психологической неподготовленностью (Наталья, Татьяна, Иоанна, Иоланта). Последняя проходит инициацию с той смесью чистосердечности и смелости, которую придаёт неведение. Остальные героини — жертвы фатума. Жертвами оказываются также и те, кто даёт волю страсти за счёт преступления долга (Мария, Лиза).

Мужской эквивалент девственности — тоже жертва (Ленский, Юрий, Андрей). Только Водмон — совершенное отображение Иоланты — оказывается спасённым без боли и страдания, так как, по мнению учёного, герой лишён мужских притязаний [11, p. 613].

С точки зрения теории Фрейда, творчество — это акт сублимации, а художественное произведение является отражением бессознательного своего автора. Лишке ставит проблему вовлечённости Чайковского в свои творения, видит в указанных свойствах своих юных героев непреодоление эдипова комплекса и других фундаментальных психологических проблем самого композитора. По мысли исследователя, в «Иоланте» в качестве орудия драмы выступает тема «враждебного отца»: целиком положительный король Рене, тем не менее, ревнив по отношению к чувству дочери из-за отцовского чувства собственности, а не из-за страха подвергнуть дочь испытанию. Из-за этого он и сопротивляется (хотя и недолго) доводам Эбн-Хакиа [11, p. 614].

Однако Лишке не склонен к поиску тотальных соответствий между психологическими сложностями композитора и характером его героев. Учёный согласен, что можно было бы объяснить бессилие композитора в контакте с женщинами запретительными эдиповыми мотивами. Но жестокий образ отца не имеет оснований для выискивания фрейдистских мотивов. Отсутствие реального образа сильного отца, по мнению Лишке, возможно, стало предпосылкой для его поиска в критических ситуациях собственных произведений. Исследователь считает, что психологическая травма из-за ранней смерти боготворимой матери или эпизод с её отъездом при поступлении будущего композитора в Училище правоведения — слишком стереотипная и хрупкая база для формирования образа жестокого отца в операх Чайковского. Чуть более вероятной учёному представляется параллель с социально-психологическими реалиями — казёнными институтами эпохи Николая I, их нравами, внедряющими жестокость в личность юношей. Лишке высказывает предположение, что присутствие при телесных наказаниях в Училище, возможно, способствовало формированию травмирующего представления о власти у Чайковского [11, p. 615]. При этом учёный делает оговорку, что влияние «коллективного бессознательного» николаевской России на систему образов в операх Чайковского пригодно в лучшем случае лишь для полубъяснения [11, p. 616].

В итоге, приводя в пример отражения фигуры бла-

гой/губящей матери в «Пиковой даме», исследователь приходит к выводу о «символе наоборот» в соотношении между жизнью Чайковского и его творчеством. На наш взгляд, Лишке, увлекаясь поиском психоаналитических мотивов в «Иоланте», всё же признаёт их спорность и неоднозначность в связи с реальной биографией и психологией композитора.

Немецкий исследователь **Кадыя Грэнке** не склонна к гиперболизации фрейдистской «подоплёки» во взаимоотношениях четырёх главных персонажей «Иоланты». В теме инициации Иоланты она ставит акцент не столько на пробуждении чувственности, сколько на переходе от детства к взрослой жизни [9, s. 22].

Подобно своему французскому коллеге, Грэнке не ставит под сомнение мотив власти короля Рене над Иолантой. Исследовательница считает, что притязание отца на обладание дочерью как собственностью имеет глубокое психологическое значение, при котором слепота Иоланты становится символом её детской невинности, которую она теряет благодаря пробуждению любви. У Чайковского «Водемон, а не отец (как в драме Герца. — А. М.), объясняет сущность света, пробуждает желание к новой зрячей жизни и тем самым выводит Иоланту из состояния детства» [9, s. 23]. Таким образом, в сознании Иоланты неразрывно взаимодействуют свет, любовь и упование на будущее, а угроза отца Водемону создаёт противоположный по отношению к ним полюс из слепоты, скорби и смерти, то есть из таких стихий, о которых Иоланта-ребёнок ещё не знает и которые впервые появляются в её жизни благодаря пробуждению любви. Со светом и любовью неразрывно связаны тень и печаль. В чувстве любви для Иоланты есть только одна возможность — путь из ночи к свету, но завершение гармонично-целостного этапа детства не происходит без скорбей. После исцеления Иоланта воспринимает новый видимый «пробуждённый» мир прежде всего как угрозу. И лишь через волевое решение в пользу Водемона и любви она принимает свою «пробуждённость» для видимого мира. С прозрением связаны прощание с прошлым и освобождение от отца. Для новой жизни, сознательно определяемой любовью, Иоланта должна отречься от бессознательного счастья своего детства. Приобретение оказывается потерей, но она необходима для обретения чего-то нового. Для повзрослевшей Иоланты возлюбленный занимает то место, на котором прежде стоял отец.

Далее Грэнке делает существенную оговорку, что буквальное наложение психоаналитической схемы могло бы сильно сузить взгляд на эту оперу, более того: оставить без внимания точку зрения самого композитора. То, что король сразу стремится воспротивиться повороту в судьбе Иоланты, но в итоге он же сам его ускоряет, освобождает его от одномерности некоего «сверхотца» в смысле Фрейда [9, s. 22–23].

Грэнке проводит сквозную психоаналитическую линию через все оперы Чайковского: центром художественного мира оперы всегда становится женская фигура, для которой опыт любви ведёт к кризису. Любовь для



героини Чайковского — это всегда повод воспринять жизнь заново и по-другому, выйти из чуждого рефлексии мира детства к взрослости (исследовательница доказывает это на примерах). Таким образом, опыт любви имеет исключительное значение для раскрытия внутреннего мира женских персонажей.

Утрата детства и вхождение во взрослую жизнь — красная нить театрального творчества Чайковского. Любовь при этом всегда функционирует как пусковой механизм, она движет всё, как у Данте. Для героини Чайковского главное — судьба её любви и её жизни. Ни одна из опер не показывает этого так чётко, как «Иоланта», где конфликт всецело перенесён во внутренний мир героини. В других операх перерастание детства трактуется как амбивалентный процесс, который может повести как к упадку, так и к новой форме жизни. В своей последней опере композитор обходится без препятствий к осуществлению любви, которые могут повести к конфликту с возлюбленным, обществом, общественной моралью или нормами социального поведения. Он всецело концентрируется на истории Иоланты, становящейся взрослой благодаря любви. Более того, Чайковский даже не ставит вопрос о влиянии этого женского взросления на мужчину. Водемон остаётся героем без своей собственной истории, в противоположность главным мужским образам в предыдущих операх Чайковского. Музыковед задаётся вопросом: «Можно ли классифицировать Водемона как главный мужской образ, или эта классификация в большей степени — или с равным правом — подобает королю Рене?» Грэнке считает, что в образе отца Иоланты больше черт, которые обычно свойственны носителю конфликта [9, s. 24].

Таким образом, Грэнке придерживается психоаналитической трактовки образа короля Рене и его роли в судьбе Иоланты. Замещение фигуры отца фигурой возлюбленного становится закономерным итогом процесса взросления, метафорой которого становится прозрение.

Если исследования Лишке и Грэнке сыграли скорее прогностическую роль в появлении психоаналитической тенденции в постановках «Иоланты»⁴, то две работы 2016 года вполне могли быть неким обобщением такой театральной практики⁵.

Идея французского музыковеда о психоаналитическом символизме находит продолжение и в статье его соотечественника **Луи Билодо**, который задаётся вопросами: «Почему Иоланта слепа? Что значит для неё обретение зрения?» [6, p. 56].

Учёный называет «Иоланту» «оперой инициации»: выдерживаемая в состоянии инфантильного подчинения отцу, Иоланта — поистине ребёнок, что подчёркивается колыбельной. Сон, который завершается пробуждением героини к женственности и любви, имеет фундаментальное значение, близкое волшебному сну

в «Спящей красавице». Принцессе Авроре из балета Чайковского нужно было ждать 100 лет, прежде чем она сможет стать женщиной в полном смысле слова. Подобно вагнеровской Брунгильде в круге огня, которую долгий волшебный сон переводит из состояния валькирии в состояние простой смертной, к обоим героиням Чайковского не могут приблизиться трусы или подлецы. Волчцы и тернии окружают замок Авроры, в то время как в «Иоланте» запрещается проникать в сад под угрозой смерти. В обоих случаях символизм розы несёт в себе особое значение, связанное с понятием перехода к взрослости. Исследователь также мотивирует это аналогией со «Спящей красавицей», где принцессе дарят розы в день 17-летия. В опере Водемон, едва успев пробудить в Иоланте новую эмоцию, просит её сорвать красную розу — цветок цвета крови, огня и плотской любви [6, p. 57–58]. Далее Билодо следует идее Лишке, характеризуя Водемона как «подчёркнуто асексуального» персонажа, ссылаясь на текст его Романса «любовь во мне, мечтая, спит». Женщина, которую герой призывает в своих желаниях — это не воплощение чувственной гедонистической красоты, а «девственная богиня». Билодо предполагает, что такое антиэротическое восприятие женщины в «Иоланте» является, возможно, «неосознанным отзвуком гомосексуальности братьев Чайковских» [6, p. 59]. Всё же исследователь обладает более «оптимистическим» взглядом на гендерную самореализацию героя, нежели Лишке. Билодо считает, что указанные мотивы в Романсе Водемона свидетельствуют о познании им пути инициации, которая позволяет ему физически пробудиться для близости с женщиной. Такой вывод исследователя, однако, не исключает радикально-фрейдистского взгляда на роль Эбн-Хакиа в жизни неопытных влюблённых. Разделяя мнение Лишке, Билодо видит необходимость в заместительном вмешательстве врача в инициации Иоланты и утверждает, что Водемон, будучи ещё юношей в начале оперы, не может гарантировать любовное обучение Иоланты [6, p. 59].

В завершение статьи обратимся к краткому обзору главы об «Иоланте» из книги **Филипа Росса Баллока** 2016 года. Английский исследователь видит в опере Чайковского тот же спектр психоаналитических моментов, что и авторы рассмотренных ранее работ. Сравнивая «Иоланту» со «Спящей красавицей», Баллок указывает, что оба произведения повествуют об эмоциональном созревании и даже эротическом освобождении; их героини пробуждаются от сна и исцеляются от слепоты, чтобы встретиться со взрослым миром. Этот момент отличает названные произведения от более ранних, где героини погибали от действия разрушительной судьбы [7, p. 162]. Проводимая учёным параллель с другим балетом Чайковского влечёт за собой намёк на фрей-

⁴ В 1998 году режиссёр Денни Криеф ставит первую в России психоаналитическую версию «Иоланты» в Геликон-опере. По замыслу режиссёра, действие происходит в психиатрической клинике, в которую Иоланта попадает, сойдя с ума после изнасилования в детстве.

⁵ Журнал «Avant-Scène Opera» № 290 содержит хронограф западных постановок со второй половины XX века до 2016 года [10, p. 68–70], а также многочисленные иллюстрации с фотографиями из психоаналитических спектаклей.



дистский прототип отца: в «Иоланте» и «Щелкунчике» есть экзотические и слегка странные герои-аутсайдеры, которые бросают вызов родительской авторитарности — это Эбн-Хакиа и Дроссельмейер. Они подготавливают прибытие Водемона и Принца — героев, воплощающих романтический идеал [7, р. 163]. Баллок ищет причины пересечения творчества Чайковского с психоанализом во временной близости этих явлений. По его мнению, «Иоланта» — при всей ретроспективности, даже консервативности её эстетики — всё же воспринимается как работа, написанная в период, совпавший с зарождением психоанализа. Приводя факты об обращении племянницы Чайковского Тани в 1883 году (а затем и Рахманинова) к врачам-неврологам, находившимся под влиянием Фрейда, исследователь, по-видимому, подразумевает, что Чайковский мог иметь какие-либо представления о психоанализе.

Таким образом, в рассмотренных работах выявлен устойчивый комплекс психоаналитических мотивов, которые, по мнению их авторов, способствуют формированию психоаналитического подтекста в «Иоланте». Вместе с тем, прямая преемственность существует только между работами французских исследователей А. Лишке и Л. Билодо. В немецкоязычной статье К. Грэнке и англоязычной книге Ф. Р. Баллока нет ссылок на исследования других авторов о психоаналитическом символизме, также мы не можем достоверно доказать (или опровергнуть) факт знакомства современных режиссёров с этими музыкаловедческими работами. Вместе с тем, и научные, и сценические зарубежные интерпретации свидетельствуют, что представители разных европейских национальных культур независимо друг от друга видят в опере *одни те же* модели и поведенческие процессы, укоренённые в теории З. Фрейда. Резонанс оперного текста Чайковского с психоаналитической картиной мира, столь значимой для современной европейской цивилизации в целом и европейской научной методологии в частности, является сейчас одной из констант восприятия и трактовки «Иоланты», как бы ни относились к этому традиционно настроенные исполнители, слушатели и исследователи.

Невозможно отрицать, что есть оперы (в том числе и у Чайковского), при восприятии которых философская система Фрейда выглядит естественно и «работает» убедительно. К примеру, и «Пиковая дама», и «Лулу», и «Леди Макбет Мценского уезда» содержат в себе узел конфликтных межличностных взаимодействий, механизмы которых во многом обусловлены сферой бессознательного: неудовлетворённостью влечений и желаний, сбоями и абберациями в их сублимации, серьёзным дисбалансом между «Я» и «Оно». На наш взгляд, рассмотрение «Иоланты» как оперы с психосексуальным конфликтом представляется, по меньшей мере, спорным в соотнесении с литературным и музыкальным текстом Чайковского: ведь прозрение для Иоланты — это не только возможность обрести счастье в любви. Прозрение — это чудо, открывающее героине совершенную красоту мира и светоносную ипостась его Создателя. Слишком многое в либретто и музыке оперы направлено на формирование и раскрытие метафизики познания и Богопознания, на преодоление «грозной, жестокой судьбы» через чудо, посланное благим Промыслом⁶.

Психоаналитический угол зрения на «Иоланту», безусловно, — не единственное направление интерпретаторских поисков, но это — реальность современной постановочной жизни оперы и её музыкаловедческого осмысления. Возможно, в таком видении отражаются некие общие социально-психологические процессы и проблемы, перестройки в системе координат современного сознания, в свете которых одухотворённая любовь Водемона к Иоланте может восприниматься как результат его гендерной неполноценности, прозрение — как метафора первого полового акта, а стремление любящего отца уберечь свою «особенную» дочь от жестокости мира — как желание абсолютной власти над ней, вплоть до физического обладания. По нашему мнению, и режиссёрские версии, и научные концепции на основе психоанализа представляют собой скорее *диалог* (если не спор) с оперным текстом Чайковского, нежели его герменевтику. Будем надеяться, что в этом споре когда-нибудь родится истина.

Литература

1. Белова Т. Опера Чайковского «Иоланта» и эффект Кулешова // П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах. Сост. П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер. Вып. 3. М., 2015. С. 219–227.
2. Макарова А. Евангельские прообразы в либретто оперы П. И. Чайковского «Иоланта» // П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах. Сост. П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер. Вып. 3. М., 2015. С. 116–123.
3. Макарова А. «Иоланта» П. И. Чайковского: история сценических интерпретаций // Искусствознание: теория, история, практика. 2015. № 2 (12). С. 45–48.
4. Макарова А. Тема Судьбы и Промысла в «Иоланте» П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. 2017.

- № 1. С. 111–120.
5. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1851–1900. Екатеринбург: Антеверта, 2012. 616 с.
6. Bilodeau L. Iolanta et la lumière de la vérité // Avant-Scène Opera. Tchaikovski. Iolanta + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov. Aleko. Paris. 2016. № 290. Pp. 56–61.
7. Bullock P. R. Pyotr Tchaikovsky. London, 2016. 224 p.
8. Feddersen P. Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation. Cajschkovskij-Studien. Band 8. Mainz. London: Schott, 2006. 307 p.
9. Grönke K. Čajkovskijs Einakter Iolanta: Verwandlung durch Liebe // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 1998. № 5. S. 17–25.

⁶ Подробнее об этом см. [2; 4].



10. *Lischke A.* Introduction. Guide d'écoute // Avant-Scène Opera. Tchaikovski. Iolanta + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov. Aleko. Paris. 2016. № 290. Pp. 8–49.

11. *Lischke A.* Piotr Ilyitch Tchaikovski. Paris: Fayard, 1993. 1132 p.

References

1. *Belova T.* Opera Chajkovskogo «Iolanta» i effekt Kuleshova [Tchaikovsky's «Iolanta» and the Kuleshov Effect] // P. I. Chajkovskij. Zabytoe i novoe: al'manah [Peter I. Tchaikovsky. Things New and Forgotten: A Collection of Articles]. Ed. P. E. Vajdman, A. G. Ajnbinder. Vol. 3. M., 2015. Pp. 219–227.

2. *Makarova A.* Evangel'skie proobrazy v libretto opery P. I. Chajkovskogo «Iolanta» [The Gospel Prototypes in the Libretto of Peter I. Tchaikovsky's «Iolanta»] // P. I. Chajkovskij. Zabytoe i novoe: al'manah [Peter I. Tchaikovsky. Things New and Forgotten: A Collection of Articles]. Ed. P. E. Vajdman, A. G. Ajnbinder. Vol. 3. M., 2015. Pp. 116–123.

3. *Makarova A.* «Iolanta» P. I. Chajkovskogo: istoriya stsenicheskikh interpretatsij [Tchaikovsky's «Iolanta»: A History of Stage Interpretations] // Iskustvoznanie: teoriya, istoriya, praktika [Art Criticism. Theory, History, Practice]. 2015. № 2 (12). Pp. 45–48.

4. *Makarova A.* Tema Sud'by i Promysla v «Iolante» P. I. Chajkovskogo [The Themes of Destiny and Providence in P. Tchaikovsky's «Iolanta»] // Problemy muzykal'noj nauki

[Music Scholarship]. 2017. № 1. Pp. 111–120.

5. *Muginshtejn M.* Hronika mirovoj opery. 1851–1900 [A Chronicle of the World Opera. 1851–1900]. Ekaterinburg: Anteverta, 2012. 616 p.

6. *Bilodeau L.* Iolanta et la lumière de la vérité // Avant-Scène Opera. Tchaikovski. Iolanta + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov. Aleko. Paris. 2016. № 290. Pp. 56–61.

7. *Bullock P. R.* Pyotr Tchaikovsky, London. 2016. 224 p.

8. *Feddersen P.* Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation. Cajkovskij-Studien. Band 8. Mainz. London: Schott, 2006. 307 p.

9. *Grönke K.* Čajkovskij's Einakter Iolanta: Verwandlung durch Liebe // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 1998. № 5. S. 17–25.

10. *Lischke A.* Introduction. Guide d'écoute // Avant-Scène Opera. Tchaikovski. Iolanta + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov. Aleko. Paris. 2016. № 290. Pp. 8–49.

11. *Lischke A.* Piotr Ilyitch Tchaikovski. Paris: Fayard, 1993. 1132 p.

Информация об авторе

Антонина Леонидовна Макарова

E-mail: antonim.1984@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского»
620014, Екатеринбург, проспект Ленина, д. 26

Information about the author

Antonina Leonidovna Makarova

E-mail: antonim.1984@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«The Urals State Mussorgsky Conservatoire»
620014, Ekaterinburg, Lenina Avenue, 26



Мальцева Анастасия Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Maltseva Anastasiya Alexandrovna, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Music Department of the M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: aamaltseva@mail.ru

ПРИРОДА И ЗНАЧЕНИЕ ПЕРЕЧНЯ ФИГУР И. Г. АЛЕ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ ЭПОХИ БАРОККО

В статье поднимается вопрос о природе перечня фигур в труде немецкого органиста, композитора и поэта Иоганна Георга Але «Musikalische Som[m]er-Gespräche» (Мюльхаузен, 1697) и о его значении для дискурса о музыкальных Figurenlehren эпохи Барокко. В результате изучения работ А. Шмитца, З. В. Д. Севира, Д. Бартеля, Х. Кронеса, М. Ратая и других авторов мы наблюдаем балансирование между причислением его перечня исключительно к области риторики (и пониманием фигур Але как фигур вербальных) и трактовкой, потенциально открытой к экстраполяции его фигур на музыку. Автором подчеркивается мысль об универсальных свойствах риторических фигур повторения — основы перечня фигур Але; рассматривается проявление данной терминологии в трактатах о музыке авторов эпохи Барокко; анализируется степень влияния идей Але на работы И. Г. Вальтера. При рассмотрении принципов омузыкаливания слова и раздвижении границ осмысления от перечня фигур Але до его учения о композиции в целом не вызывает сомнений направленность на проблематику музыкальной риторики. Однако обращает на себя внимание то, что в различных фрагментах своих трудов Але не опирается на риторическую терминологию при описании приемов, аналогичных музыкально-риторическим фигурам. В связи с изложенными наблюдениями однозначный ответ на ключевой вопрос данной статьи стал бы одновременно неполным и односторонним. Статья подготовлена с использованием материалов, полученных автором статьи в ходе научной стажировки при поддержке Фонда Герды Хенкель (Gerda Henkel Stiftung).

Ключевые слова: Иоганн Георг Але, Иоганн Готфрид Вальтер, Иоганн Андреас Хербст, музыкально-риторические фигуры, Figurenlehre, Барокко, учение о композиции, музыкальная риторика, история теории музыки.

THE NATURE AND SIGNIFICANCE OF THE I. G. AHLE'S CATALOGUE OF THE FIGURES IN THE CONTEXT OF MUSICAL-THEORETICAL SOURCES OF THE BAROQUE ERA

The article raises the question of the nature of the catalogue of figures in the work of the German organist, composer and poet Johann Georg Ahle «Musikalische Som[m]er-Gespräche» (Mühlhausen, 1697) and its significance for the discourse on musical Figurenlehren of the Baroque era. In the works of A. Schmitz, Z. V. D. Sevier, D. Bartel, H. Krones, M. Rathey and other authors, we observe balancing between the ascribing his catalogue exclusively to the field of rhetoric (and understanding Ahle's figures as verbal ones) and an interpretation potentially open to extrapolating his figures to music. The author emphasizes the idea of the universal properties of rhetorical repetition figures, which form the basis of the Ahle's catalogue of the figures; examines the manifestation of the terminology of such figures in the musical-theoretical treatises of the Baroque era; analyzes the degree of Ahle's ideas' influence on the works of J. G. Walther. When considering the principles of transposing a verbal text to music outlined by Ahle, and pushing the boundaries from the list of figures to his teaching about composition as a whole, there is no doubt that turn to problems of musical rhetoric. But it is important that in fragments of his treatises Ahle does not use the terminology of rhetoric when he describes methods similar to musical-rhetorical figures. In connection with the above observations, an unambiguous answer to the key question of this article would become both incomplete and one-sided. The article was prepared using materials obtained by its author during the scientific research supported by the Gerda Henkel Foundation (Gerda Henkel Stiftung).

Key words: Johann Georg Ahle, Johann Gottfried Walther, Johann Andreas Herbst, musical-rhetorical figures, Figurenlehre, theory of composition, musical rhetoric, history of music theory, Baroque.

1

В данной статье продолжается знакомство с музыкально-теоретическим наследием немецкого органиста, композитора и поэта из города Мюльхаузена Иоганна Георга Але (1651–1706)¹. В труде «Musikalische Som[m]er-Gespräche» (далее — «Летние беседы») он предложил перечень фигур, который вызывал и продолжает вызывать у исследователей множество вопросов. Музыковедческая инерция восприятия фигур Але как музыкально-риторических столь велика (хотя порой и не без некоторых оговорок), что видится любопытным критически взглянуть на проблему правомерности

появления его перечня в ряду источников теоретического знания о музыкально-риторических фигурах. Ключевым в статье является поиск ответа на вопрос о природе и значении перечня фигур этого теоретика в контексте панорамы источников XVII — первой половины XVIII века, касающихся рассматриваемой области музыкально-теоретического знания.

Обращаясь к вопросу о природе фигур в трактате «Летние беседы» [8, S. 18–20], нетрудно заметить, что Але, как прославленного поэта, интересуют, в первую очередь, риторические приемы, которые так или иначе могут быть перенесены из словесной среды в музыкальную. Интересные наблюдения высказывал в этом

¹ О биографии, теоретических работах и перечне фигур И. Г. Але см.: [4].



отношении А. Шмитц (1952), говоря о возможности применения фигур Але на этапе предварительной работы композитора со словесным текстом — еще до того, как он приступит к созданию музыки. Как пишет исследователь, этот этап передавался в теоретических текстах глаголами *elaborieren* (согласно Вальтеру) или *applizieren* (согласно другим авторам): «Он (композитор. — А. М.) “разрабатывает”, чтобы придать простому или не слишком насыщенному фигурами тексту более эмфатическое или патетическое выражение благодаря использованию более сильных фигур» [25, S. 89]. Похожую мысль в середине 1980-х годов высказывает Х. Кронес: «Он (Але. — А. М.) требует от композитора сначала поработать над текстом, прежде чем перейти к сочинению музыки» [19, S. 97].

Несколько иным видит подход композитора к применению риторических приемов Д. Бартель: «Увенчанный лаврами поэт Але выводит свое представление о фигурах непосредственно из риторических источников. Он предлагает композитору сначала изучить риторические фигуры, содержащиеся в тексте, а затем перенести их в музыку таким образом, чтобы музыкальными [средствами] были переданы каденции и акценты текста» [9, p. 123].

Исходной точкой представлений Але о фигурах в обсуждаемом фрагменте «Летних бесед» служат не средства передачи аффекта или символическое иллюстрирование отдельных слов, не способы применения диссонансов или полифонических приемов, а *фигуры повторения*, основанные на разновидностях контактных и неконтактных повторов. Они обнаруживают свою универсальность как в организации речи, так и в организации музыки. Как указывает А. С. Молчанов, «повтор — всеобщий принцип организации материала, имеющий многофункциональный план выражения на разных уровнях сочинения» [5, с. 9]. Так поясняет принцип повтора Х. Майстер: «Музыка не может существовать без повторений, и потому ей свойственно невероятное разнообразие и фантастическая искусность в их варьировании — как ни в одной другой сфере человеческого высказывания. Точный повтор на том же высотном уровне, повтор на другой высоте, небольшое изменение интервала, гармонии, числа голосов, увеличение, уменьшение, украшения и так далее, вплоть до очень сильно варьированного повторения, которое едва узнаваемо» [2, с. 34].

Именно опора на повтор как на универсальную категорию вызывает сомнения исследователей в вопросе о том, правомерно ли говорить о перечне фигур Але как о перечне *музыкально-риторических* фигур. Как пи-

шет З. В. Д. Севир (1974), «Але приводит риторические фигуры, связанные только с расположением текста, но не предназначает их для применения как звуковысотных (*tonal*) моделей или звуковысотных фигур» [28, p. 104]. По мнению Х. Кронеса, «следует иметь в виду, что его (Але. — А. М.) словесные фигуры (*Wortfiguren*) в строгом смысле не представляют собой фигуры “музыкальные”. И все же импонирует последовательность его взглядов, которая, благодаря исключительной опоре на текст/текстуальность (*Textbezogenheit*), допускает использование в музыке всех литературно-риторических фигур» [19, S. 97]². Более категоричную точку зрения высказывает М. Ратей: «Учение о фигурах Але служит организации текста, и здесь идет речь не о “музыкальных” фигурах» [22, S. 23*]. Действительно, не все фигуры могут быть на основаниях «универсальности» перенесены в музыкальную материю. В отношении музыкального воплощения перечисленных Але фигур ясность есть только по фигуре *epizeuxis* — благодаря нотному примеру на странице 20, где повторение словесной фразы сопровождается секвенционным движением мелодии.

А. Шмитц пытается домыслить идеи Але самостоятельно и предположить их проявление на уровне, как он пишет, «групп тонов» (сознательно избегая термин «мотив») — собственно, на уровне музыкального языка. Например, «согласно указаниям Але, фигура Anadiplosis в музыке была бы повторением завершающего оборота в начале следующего раздела, Epistrophe — повторением одной и той же группы тонов в конце следующих друг за другом разделов» [25, S. 91]. Эти предположения позднее будут приняты за истину и растиражированы рядом последующих авторов, что будет способствовать дальнейшей путанице и в без того ризоматичной области.

Несмотря на лишь косвенную обращенность рассмотренных Але фигур к музыкальной материи, принято считать, что значительный вес взглядам поэта-лауреата в общей панораме *Figurenlehren XVII* — первой половины XVIII века придает появление его фигур в трудах И. Г. Вальтера³ почти половину века спустя. Так может показаться на первый взгляд. Однако при более детальном рассмотрении становится очевидным, что Вальтер ясно отдавал себе отчет в специфике фигур Але, базирующихся на *структурно обусловленном вербальном компоненте*.

Возможно, именно поэтому в трактате 1708 года Вальтер, составляя перечень фигур, в основном, в опоре на рукописные трактаты Кр. Бернхарда [10; 11], не включает в свой список фигуры Але. Это обстоятельство наводит на мысль о том, что позиция автора «Летних бесед»

² Заметим, что Х. Кронес предпринимает в данной статье музыкально-риторический анализ ряда сочинений И. С. Баха, стремясь проследить отражение в его творчестве идей Але. При анализе кантаты «Gott ist mein König» музыковед подчеркивает важное значение фигур *epanalepsis* и *epizeuxis* (простой и двойной). Ряд утверждений Х. Кронеса позднее был подвергнут сомнению в исследованиях О. Шёнера (2000) [27] и М. Ратей (2004) [23].

³ Опора Вальтера в его «Præcepta der Musicalischen Composition» ([32; 33]) и Музыкальном словаре [31] на работы Але ощущается не только в отношении музыкальных фигур. Например, в раннем труде в опоре на обширный фрагмент текста «Осенних бесед» [7, S. 9–22] Вальтер говорит о приемах диминуирования и *Manieren* [33, S. 182]; рассказывая об акцентах (*Accenten*) при омузыкаливании слов [33, S. 286], Вальтер ссылается на с. 36 «Весенних бесед» [6].



не вполне соответствовала представлениям Вальтера, иначе ему пришлось бы взглянуть на музыкальные фигуры как на конструктивную кальку вербальных построений. Но все же в Главе 6 под названием «О тексте» он находит место и концепции Але: «Композитор при работе (*elaborirung*) с текстом вполне может использовать различн[ые] риторические фигуры (см.: Иог. Георга Але муз. Летние беседы, страницы: 16 и 17). Например, *Epizeuxis*; как наиболее распространенные и выразительные: *Anaphora*, *Synonymia*, *Anadiplosis*, *Epistrophe*, *Epanalepsis* и т. д., но он всегда должен помнить — *Ne quid nimis* (ничего сверх меры)» [32, S. 158].

Такие фигуры, как *epizeuxis*, *anaphora*, *climax*, *epanalepsis* и *epanodos*, присутствующие в перечне Але, появляются в Музыкальном словаре Вальтера, при этом следует подчеркнуть, что лексикограф довольно избирательно подошел к перечню фигур Але, не включив в свой словарь фигуры *synonymia*, *asyndeton*, *polysyndeton* и *epistrophe*. Также в определениях далеко не всех фигур, привлеченных Вальтером, как может показаться, в опоре на «Летние беседы», обнаруживаются прямые или косвенные отсылки к работе Але. Только при описании фигур *epizeuxis* и *climax* как фигур риторических/словесных Вальтер ссылается на поэта-лауреата из Мюльхаузена; опора на «Летние беседы» также заметна в характеристике фигуры *epanodos*.

Вальтер поступил так, даже несмотря на то, что допускал среди словарных статей не только «риторико-музыкальные», но и словесные фигуры: открыв Музыкальный словарь, наблюдаем, что фигура *epanalepsis* (так же как фигура *epizeuxis* и первое определение фигуры *climax*) названа «риторической», а не «риторико-музыкальной» (как в случае с фигурой *anaphora*). При этом автор словаря в определении фигуры *epanalepsis* ссылается (без указания номера страницы) на «Reales Schul-Lexicon» Беньямина Гедериха (первое издание — 1717 год). Обращаясь к словарю Гедериха, видим, что за описанием *epanalepsis* [14, Sp. 1199] следует описание фигуры *epanodus* [15, Sp. 1200], однако Вальтер предпочитает вновь вернуться к примеру наглядной словесной конструкции этой фигуры, предложенной Але, но уже не приводя ссылку на его «Летние беседы». Обращает на себя внимание также и то, что фигуру *anaphora* Вальтер характеризует, ссылаясь на труды Т. Б. Яновки [17] и И. Турингуса [29] (см. табл. 1).

Таким образом, при сопоставлении определений фигур мы видим, что влияние Але на совокупность фигур в трудах Вальтера не столь уж существенно, как может показаться на первый взгляд.

Также следует заметить, что Але был не единственным теоретиком музыки, обратившимся к риторической

терминологии фигур повторения: среди них, например, И. Бурмейстер (*palillogia*, *anaphora*) [12, p. 63, 65], И. Нуциус (*repetitio*, *climax*) [21], М. Фогт (*anaphora*, *climax*, *epanalepsis*, *polyptoton*, *polysyndeton*) [30, p. 150–151], И. Г. Вальтер (*anaphora*, *climax* или *gradatio*, *epanalepsis*, *epizeuxis*) [31, S. 34–35, 172, 226, 228], И. А. Шайбе (*Wiederholung* (*repetitio*), *Verstärkung* (*Paronomasia*), *Wiederkehr* (*epistrophe*), *Aufsteigen* (*gradatio*)) [24, S. 689–692, 696–697] и другие авторы. Нельзя не вспомнить в данной связи известную цитату И. Маттезона: «Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polyptoton, Ploce столь естественны в мелодии, что кажется порой, как будто греческие риторы заимствовали эти фигуры из музыкального искусства; потому что все они — *repetitiones vocum*, повторения слов, которые по-разному применяются» [20, S. 243].

Сравнительный анализ фигур повторения выше-названных авторов с перечнем фигур Але позволяет выявить востребованность универсальной идеи повтора в учениях о музыкально-риторических фигурах Барокко, пусть и немногочисленных в масштабах всего корпуса трактатов этой эпохи. Но нельзя забывать о том, что сходство заключается лишь в наименованиях фигур, а не в определениях: опираясь на одни и те же термины риторических фигур повторения, авторы в аналогиях фигур вербальных и музыкальных шли самостоятельными путями. Однако в музыковедении XX столетия соблазн привести определения разных авторов к некоему «общему знаменателю» был велик. Так, А. Шмитц в 1955 году в статье о музыкально-риторических фигурах для словаря «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» подчеркивает особую заслугу Але в отношении музыкально-риторических фигур повторения и в духе музыковедения своего времени⁴ формулирует собственные определения данного рода фигур, суммируя высказывания разных теоретиков эпохи Барокко и иногда даже указывая их имена⁵.

2

Отказ от рассмотрения списка фигур Але в качестве приемов, предназначенных для музыкального воплощения, может привести к исключению его «Бесед» из круга трудов, причастных к дискурсу о перечнях музыкально-риторических фигур, однако не будем торопиться этого делать.

В некотором смысле односторонний взгляд на идею музыкальных фигур Але может возникнуть вследствие рассмотрения его точки зрения исключительно в опоре на перечень, представленный на страницах 16–20 «Летних бесед». Действительно, именно этот фрагмент,

⁴ Об этом см.: [18].

⁵ «Anaphora создается двумя способами: либо как частое, не непосредственно следующее друг за другом повторение группы тонов, либо как остинато, в основном, в басу (Турингус, Яновка, Вальтер); Epizeuxis = повторение группы тонов на другой высоте, вверх или вниз; Klimax (Gradatio, Auxesis) = многократное восходящее повторение, постепенно нарастающее (Бурмейстер, Липпиус, Кирхер и др.); Anadiplosis = повторение завершающего оборота в начале следующего раздела; Epistrophe = повторение одной и той же группы нот в конце каждого раздела; Symploke (Complexio) = повторение начала в конце (Нуциус); Polyptoton = повторение группы тонов, начального мотива на разной высоте и с другим продолжением» [26, Sp. 178].



Таблица 1. Сопоставление определений фигур в «Musikalische Som[m]er-Gespräche» И. Г. Але и «Musikalisches Lexicon» И. Г. Вальтера

Описание фигур И. Г. Але («Musikalische Som[m]er-Gespräche»)	Описание фигур И. Г. Вальтера («Musikalisches Lexicon»)	Ссылки И. Г. Вальтера на первоисточники
Epizeuxis		
S. 16 Затем он говорит: Воскликните / восклицайте / восклицайте Господу вся земля; это Epizeuxis. Но если говорит: Воскликните / восклицайте Господу вся / вся земля; это двойной [Epizeuxis]	S. 228 Epizeuxis, греч. <i>ἐπιζευξης</i> , Adjunctio, от <i>ἐπιζευγνυω</i> , adjungo; это риторическая фигура, в соответствии с которой эмфатическим образом одно или несколько слов повторяются одно за другим. Например, Воскликните, восклицайте, восклицайте Господу вся земля; но если говорят: Воскликните, восклицайте Господу вся, вся земля — это двойной Epizeuxis	И. Г. Але , «Musikalische Som[m]er-Gespräche», с. 16
Anaphora		
S. 16 Воскликните Господу / восклицайте Ему вся земля / восклицайте и пойте; то это Anaphora	S. 34–35 Anaphora, <i>αναφορά</i> от <i>αναφοράς</i> , refero, это риторико-музыкальная фигура, часто именуется как Repetitio и возникает: 1) когда период или даже отдельное слово ради особенного акцентирования чаще повторяется в произведении, 2) когда басовые звуки (Fundament-Noten) появляются и музыкально обыгрываются несколько раз (то же самое происходит в чаконах)	Т. Б. Яновка , «Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ», с. 55 И. Турингус , «Opusculum bipartitum», с. 126
Climax		
S. 17 Но он говорит: восклицайте и пойте / пойте и прославляйте / прославляйте и восхваляйте; это Climax	S. 172 Climax, или Gradatio, <i>κλιμαξ</i> (греч.) это 1) словесная фигура, если, например, говорится: восклицайте и пойте / пойте и прославляйте / прославляйте и восхваляйте. 2) музыкальная фигура (Noten-Figur), если два голоса per Arsin & Thesin, т. е. постепенно движутся друг за другом вверх и вниз по терциям. 3) если клаузула с или без каденции применяется неоднократно, каждый раз последовательно на тон выше. 4) это название также должно служить соответствующему четырехголосному канону, в котором, так часто бывает, два голоса сначала, напротив, возвышаются, все время восходят на тон выше, поскольку другие два голоса между тем удерживаются еще в более низких тонах, и затем звучат вместе. В качестве примера может служить Табл. IX. Фигура 6 — приведенный здесь канон на песню «Christum wird sollen loben schon»	И. Г. Але , «Musikalische Som[m]er-Gespräche», с. 17 И. Турингус , «Opusculum bipartitum», гл. 18 В приложении Вальтер приводит нотный пример данной фигуры [31, S. [18]]
Epanalepsis, Epanodos		
S. 17 Пойте / прославляйте и восхваляйте / да восхваляйте / прославляйте и пойте; это Epanalepsis и Epanodos	S. 226 Epanalepsis, греч. <i>επαναληψίς</i> , Resumptio (лат.) от <i>επαναλαμβάνω</i> , gereto; это риторическая фигура, согласно которой одно или больше слов стоят в начале периода и ему соотв., а также повторяются в его завершении. Например, <i>Vanitas vanitatum & omnia vanitas</i>	Б. Гедерих , «Reales Schul-Lexicon» <i>Epanalepsis</i> — это риторическая фигура, согласно которой одно или больше слов стоят в начале периода и ему соотв., а также повторяются в его завершении. Например, <i>Vanitas vanitatum & omnia vanitas</i> . Екклес. [14, Sp. 1199]
	S. 226 Epanodos, греч. <i>επανόδος</i> , Reditus (лат.) от <i>επα</i> и <i>ανόδος</i> , via sursum ferens; это словесная фигура, которая возникает, если слова сентенции повторяются наоборот или в обратном порядке. Например, пойте, прославляйте и восхваляйте, восхваляйте, прославляйте и пойте. И тому подобные	

как правило, и принимался во внимание исследователями музыкальной риторики, когда речь заходила об Але.

Интересно в этом отношении замечание З. В. Д. Севира: «Поскольку авторы так часто ссылаются на него (Але. —



А. М.) как на источник, повествующий о применении риторических фигур, этот аспект теории Але стал почти единственным поводом отсылки к его теоретическим трудам и, возможно, вследствие этого обрел неоправданно большое значение по сравнению с остальными [положениями] его музыкальной системы» [28, р. 103].

На протяжении четырех времен года Гелиан — персонаж «Бесед» Але — повествует о ряде композиционных приемов, соотносимых с явлениями, описываемыми другими авторами в рамках перечней музыкально-риторических фигур. Но для Але, пусть и знатока искусства *eloquentia*, условие применения богатого терминологического аппарата риторики видится вовсе не обязательным. При этом внимание к музыкальным элементам и приемам, отклоняющимся от композиционной нормы (подобно риторическим фигурам, если вспомнить цитируемое Але определение Квинтилиана), просматривается вполне отчетливо, хотя эти наблюдения и распродоточены автором в различных фрагментах «Бесед».

По наблюдению М. Ратея, Але, анализируя музыкальный пример в «Весенних беседах» [6, S. 20] с позиции норм контрапункта, наблюдает «дисгармоничные переченья» (*Unharmonische Kwehrstände* или *Relationes Obliquae Anarmonicae*) [22, S. 23*], связывая их с необходимостью иллюстрировать текст. Эта идея транслируется Але в опоре на трактат «Musica Poëtica» И. А. Хербста [16] — одного из авторов списков так называемых «аффектных» слов, которые непременно должны быть проиллюстрированы музыкальными средствами⁶. Але цитирует Хербста в сноске 31 на странице 24 «Летних бесед»⁷, демонстрируя тем самым верность давней традиции *imitatione delle parole*, истоки которой принято связывать, в особенности, с итальянским музыкальным искусством Ренессанса⁸. Именно поэтому не вызывает удивления и то, что, говоря в самом завершении «Осенних бесед» о необходимости правильной расстановки акцентов в контрастирующих по смыслу словах, Але напоследок (страницы 30–31) вводит фигуры *antithesis* и *emphasis*. Нотный пример также отражает идею иллюстрирования смысла (см. прим. 1): Але приводит одиннадцатую строку из Псалма 84 — «Ибо один день во дворах Твоих лучше тысячи»⁹.

Возможно, Але полагался на слуховой опыт композиторов, что заметно, в частности, в его рассуждениях о применении диссонансов: «Коротко: кто имеет му-

Пример 1



зыкальный слух и хороший вкус (*judicium*), и понимание в музыкальной пафологии (*Pathologiam Musicam*), тот должен знать: когда, как и где уместно применять диссонансы (*Discordanzten*)» [7, S. 39]. М. Ратея пишет: «Хотя фигуры диссонансов называются, он (Але. — А. М.) удерживается от того, чтобы обозначать их терминами, заимствованными из риторики» [22, S. 23*]; в «Осенних беседах» Але, «опираясь на Принца и Липпиуса, развивает систематику аффектного воздействия интервалов. Здесь он также отказывается от терминологической фиксации в духе учения о музыкальных фигурах» [22, S. 27*].

Подводя итоги, следует отметить, что так называемый «основной» перечень фигур Але имеет пограничный статус, сфера применения которого тяготеет то к риторике, то к этапу предварительной работы композитора над текстом, то к потенциальной экстраполяции в музыкальную среду. В качестве музыкально-риторической фигуры в тексте представлена только фигура *epizeuxis* (благодаря нотному примеру). Составление целостной картины осложняется вынесенными за пределы перечня в завершение «Летних бесед» фигурами *antithesis* и *emphasis*, а более всего — уготовленной Але в разных книгах «Бесед» россыпью приемов, аналогичных риторическим фигурам, при разговоре о которых Але сознательно удерживается от риторической терминологии. Таким образом, поставленный в начале статьи вопрос о правомерности рассмотрения перечня фигур Але в дискурсе о музыкальных *Figurenlehren* не предполагает однозначного ответа. Скорее, ответом станет определение границ перечня фигур Але, которые один исследователь, строго следуя за замыслом Але, определит страницами 16–20 «Летних бесед», а другой, в увлечении сутью явлений, описываемых Але вне риторической терминологии, будет трактовать свободно, сближая феномен музыкально-риторических фигур с широким спектром явлений, подразумеваемых под понятием «музыкальная риторика».

Литература

1. Библия. М.: Российское библейское общество, 2001. 1360 с.
2. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпре-

- таци произведений И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2013. 112 с.
3. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале люте-

⁶ Об «аффектных» словах в трудах И. А. Хербста, Д. Шпеера и др. см.: [3, с. 204–210].

⁷ Але пишет: «Песнопение создается вслед за словом, а не слово вслед за песнопением или *harmoniam*; как говорит Хербст в его *Mus[ыкальной] Поэт[ике]*. На с. 84» («*Nam cantiones propter verba, non verba propter cantiones sive harmoniam funguntur; wie Herbstus sagt in seiner Mus. Poët. Am 84 bl.*») [8, S. 24].

⁸ Подробнее об этом см.: [13, S. 43–64].

⁹ Инципит приведен в синодальном переводе по: [1, Пс83:11].

ранских магнификатов XVII века): монография. Новосибирск: НГТУ, 2014. 324 с.

4. Мальцева А. А., Степаненко К. Н. Музыкально-теоретическое наследие Иоганна Георга Але и вопросы музыкальной риторики // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 2 (12). С. 36–42.

5. Молчанов А. С. Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении (на материале остинатных форм композиторского творчества XX века): автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2009. 24 с.

6. Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Frühlings-Gespräche: darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Pauli, 1695. [3] Bl., 42 S.

7. Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Herbst-Gespräche: darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Brückner, 1699. [3] Bl., 42 S.

8. Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Pauli, 1697. [3] Bl., 41 S.

9. Bartel D. Musica poetica: musical-retorical figures in German Baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. 466 p.

10. Bernhard Chr. Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 132–153.

11. Bernhard Chr. Tractatus compositionis augmentatus // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.

12. Burmeister J. Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar [sunoptikōs]. Rostock: Myliander, 1606. [4] Bl., 76 S.

13. Calella M. Text, Affekt und musikalische Rhetorik // Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis / Hg. von M. Calella, L. Schmidt. Laaber: Laaber, 2013. S. 43–64.

14. Hederich B. Epanalepsis // Hederich B. Reales Schul-Lexicon. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1748. Sp. 1199.

15. Hederich B. Epanodus // Hederich B. Reales Schul-Lexicon. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1748. Sp. 1200.

16. Herbst J. A. Musica Poëtica, Sive Compendium Melopœticum, Das ist: Eine kurtze Anleitung, vnd gründliche Vnterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesenen Praeceptis vnd Regulis componiren, vnd machen soll. Nürnberg: Dümler, 1643. [5] Bl., 119 S.

17. Janovvka T. B. Figuræ Musicæ // Janovvka T. B. Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1701. P. 46–56.

18. Klassen J. Musica poetica und musikalische Figurenlehre — ein produktives Missverständnis // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / Hg. von G. Wagner. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 73–83.

19. Krones H. Die Figurenlehre bei Bachs Amtsvorgänger Johann Georg Ahle // Österreichische Musikzeitschrift. 1985. Jg. 40. S. 89–99.

20. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 504 S.

21. Nucio J. Musices poeticæ sive de compositione cantus. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613. [44] Bl.

22. Rathey M. Johann Georg Ahle — Schriften zur Musik // Ahle J. G. Schriften zur Musik. Hg. und eingel. von Markus Rathey [Nachdr. d. Ausg. Mühlhausen 1687, 1695, 1697, 1699, 1701 und 1704]. Hildesheim — Zürich — New York: Georg Olms, 2007. S. 1*–21*.

23. Rathey M. Textsyntax und Prosodie in der Aufklärung und bei Johann Sebastian Bach // Musik und Ästhetik. 2004. № 8. S. 24–39.

24. Scheibe J. A. Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 S.

25. Schmitz A. Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers // Archiv für Musikwissenschaft. 1952. Jg. 9. S. 79–100.

26. Schmitz A. Figuren, musikalisch-rhetorische // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Kassel: Bärenreiter, 1955. Sp. 176–183.

27. Schöner O. Ahle, Johann Georg // Das Bach-Lexikon / Hg. von M. Heinemann unter Mitarbeit von St. Franke, S. Hiemke und H.-J. Hinrichsen. Laaber: Laaber, 2000. S. 35.

28. Sevier Z. V. D. The theoretical works and music of Johann Georg Ahle (1651–1706). Diss. Univ. of North Carolina. Chapel Hill, 1974. 244 p.

29. Thuringus J. Opusculum bipartitum, De primordiis musicis. Berolini: Georgij Rungij, 1624. [8] Bl., 67, 127 p.

30. Vogt M. J. Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1719. 227 p.

31. Walther J. G. Musikalisches Lexicon [...]. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 690 S.

32. Walther J. G. Præcepta der Musicalischen Composition / Hg. von P. Benary. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.

33. Walther J. G. Præcepta der Musicalischen Composition. T. 2. [Weimar]: [ms.], 1708. 419 S.

References

1. Biblija [The Bible]. M.: Rossijskoe biblejskoe obshchestvo, 2001. 1360 p.

2. Majster H. Muzykal'naja ritorika: ključ k interpretatsii proizvedenij J. S. Baha [Musical rhetoric: the key to interpreting works of J. S. Bach]. M.: Klassika-XXI, 2013. 112 p.

3. Mal'tseva A. A. Muzykal'no-ritoricheskie figury Barokko: problemy metodologii analiza (na materiale lyuteranskikh magnifikatov XVII veka) [Musical-rhetorical figures of the Baroque: problems of methodology of analysis (based on the material of Lutheran magnificats of XVII century)]. Novosibirsk: NGTU. 324 p.

4. Mal'tseva A. A., Stepanenko K. N. Muzykal'no-teoreticheskoe nasledie Ioganna Georga Ale i voprosy muzykal'noj ritoriki [The Musical-theoretical Legacy of Johann Georg Ale and questions of musical rhetoric] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy'

iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 2 (12). Pp. 36–42.

5. Molchanov A. S. Dinamika vosprijatija povtora v muzykal'nom proizvedenii (na materiale ostinatnyh form kompozitorskogo tvorchestva XX veka) [The dynamics of the perception of repetition in a musical work (based on the material of the ostinato-forms in the composer's work of XX century)]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Novosibirsk, 2009. 24 p.

6. Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Frühlings-Gespräche: darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Pauli, 1695. [3] Bl., 42 S.

7. Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Herbst-Gespräche: darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren ge-



handelt wird. Mühlhausen: Brückner, 1699. [3] Bl., 42 S.

8. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Componiren gehandelt wird. Mühlhausen: Pauli, 1697. [3] Bl., 41 S.

9. *Bartel D.* Musica poetica: musical-retorical figures in German Baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. 466 p.

10. *Bernhard Chr.* Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien // *Müller-Blattau J. M.* Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 132–153.

11. *Bernhard Chr.* Tractatus compositionis augmentatus // *Müller-Blattau J. M.* Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.

12. *Burmeister J.* Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar [sunoptikōs]. Rostock: Myliander, 1606. [4] Bl., 76 S.

13. *Calella M.* Text, Affekt und musikalische Rhetorik // *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis / Hg. von M. Calella, L. Schmidt.* Laaber: Laaber, 2013. S. 43–64.

14. *Hederich B.* Epanalepsis // *Hederich B.* Reales Schul-Lexicon. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1748. Sp. 1199.

15. *Hederich B.* Epanodus // *Hederich B.* Reales Schul-Lexicon. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1748. Sp. 1200.

16. *Herbst J. A.* Musica Poëtica, Sive Compendium Melopoëticum, Das ist: Eine kurtze Anleitung, vnd gründliche Vnterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewissen Praeceptis vnd Regulis componiren, vnd machen soll. Nürnberg: Dümmler, 1643. [5] Bl., 119 S.

17. *Janovka T. B.* Figuræ Musicæ // *Janovka T. B.* Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1701. P. 46–56.

18. *Klassen J.* Musica poetica und musikalische Figurenlehre — ein produktives Missverständnis // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / Hg. von G. Wagner.* Stuttgart: Metzler, 2001. S. 73–83.

19. *Krones H.* Die Figurenlehre bei Bachs Amtsvorgänger Jo-

hann Georg Ahle // *Österreichische Musikzeitschrift.* 1985. Jg. 40. S. 89–99.

20. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 504 S.

21. *Nucio J.* Musices poeticæ sive de compositione cantus. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613. [44] Bl.

22. *Rathey M.* Johann Georg Ahle — Schriften zur Musik // *Ahle J. G.* Schriften zur Musik. Hg. und eingel. von Markus Rathey [Nachdr. d. Ausg. Mühlhausen 1687, 1695, 1697, 1699, 1701 und 1704]. Hildesheim — Zürich — New York: Georg Olms, 2007. S. 1*–21*.

23. *Rathey M.* Textsyntax und Prosodie in der Aufklärung und bei Johann Sebastian Bach // *Musik und Ästhetik.* 2004. № 8. S. 24–39.

24. *Scheibe J. A.* Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 S.

25. *Schmitz A.* Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers // *Archiv für Musikwissenschaft.* 1952. Jg. 9. S. 79–100.

26. *Schmitz A.* Figuren, musikalisch-rhetorische // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Bd. 4. Kassel: Bärenreiter, 1955. Sp. 176–183.

27. *Schöner O.* Ahle, Johann Georg // *Das Bach-Lexikon / Hg. von M. Heinemann unter Mitarbeit von St. Franke, S. Hiemke und H.-J. Hinrichsen.* Laaber: Laaber, 2000. S. 35.

28. *Sevier Z. V. D.* The theoretical works and music of Johann Georg Ahle (1651–1706). Diss. Univ. of North Carolina. Chapel Hill, 1974. 244 p.

29. *Thuringus J.* Opusculum bipartitum, De primordiis musicis. Berolini: Georgij Rungij, 1624. [8] Bl., 67, 127 p.

30. *Vogt M. J.* Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1719. 227 p.

31. *Walther J. G.* Musikalisches Lexicon [...]. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 690 S.

32. *Walther J. G.* Præcepta der Musicalischen Composition / Hg. von P. Benary. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.

33. *Walther J. G.* Præcepta der Musicalischen Composition. T. 2. [Weimar]: [ms.], 1708. 419 S.

Информация об авторе

Анастасия Александровна Мальцева

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31

Information about the author

Anastasiya Alexandrovna Maltseva

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory» 630099, Novosibirsk, 31 Sovetskaya Str.



Клишина Екатерина Александровна, преподаватель по классу аккордеона Московской городской детской музыкальной школы имени С. С. Прокофьева

Klishina Ekaterina Aleksandrovna, accordion teacher in Moscow City Children's Music School named after S. S. Prokofiev

E-mail: klishina.art@gmail.com

ТРАКТОВКА АККОРДЕОНА В «SOMETHING STRANGE OUT OF THE CAGE» ЮРИЯ КАСПАРОВА

Современные отечественные композиторы проявляют особый интерес к тембрам гармоник. Начиная с последней трети XX столетия, баян и аккордеон выходят за рамки узкожанровых, так называемых «народных», инструментов и активно интегрируются в сферу академического исполнительского искусства как равноправные солисты, участники ансамблевых или оркестровых партитур наряду со струнными смычковыми, деревянными и медными духовыми, ударными инструментами. Настоящая статья посвящена одному из примеров вышеназванной тенденции — опусу Юрия Каспарова для секстета «Something strange out of the cage», где наряду с инструментами симфонического оркестра используется тембр аккордеона. В статье рассматривается трактовка инструмента соответственно его функциям в ансамбле, а также в контексте разнообразия его исполнительских возможностей. Аккордеон представлен и как солист, носитель мелодии, и как участник сонорного поля. Также в статье анализируются исполнительские приемы, например, тремоло, игра мехом, остинато, красочные кластеры. Выявлено равноправие участников ансамбля, где аккордеон играет одну из лидирующих ролей в партитуре.

Ключевые слова: Юрий Каспаров, Джон Кейдж, аккордеон, ансамбль, секстет, партитура.

INTERPRETING THE ACCORDION IN «SOMETHING STRANGE OUT OF THE CAGE» BY YURI KASPAROV

Contemporary Russian composers show particular interest in harmonica timbres. Since the last third of the 20th century, the button accordion and accordion have gone beyond the narrow genre of the so-called «folk» instruments and are actively integrating into the field of academic performing arts as equal soloists, participants in ensemble or orchestral scores along with bow string, woodwind, brass and percussion instruments. This article is devoted to one of the examples of the above trend — the opus by Yuri Kasparov for the sextet «Something strange out of the cage» where the accordion timbre is used along with the instruments of the symphony orchestra. The article examines the instrument according to its functions in the ensemble, as well as in the context of its diverse performing capabilities. The accordion is presented as a soloist, a performer of melody, and as a member of the sonorous field. The article also analyzes such performing techniques, as tremolo, playing with bellows, ostinato, colorful clusters, and reveals the equality of the members of the ensemble, where the accordion plays one of the leading roles in the score.

Key words: Yuri Kasparov, John Cage, accordion, ensemble, sextet, score.

В прошедшем веке процесс интеграции гармоник в сферу академических инструментов активно развивался благодаря композиторам-авангардистам, включающим баян и аккордеон в свои опусы. В поисках новых звучностей и тембровых микстов авторы прибегали к необычным красочным сочетаниям, в сотрудничестве с выдающимися исполнителями (прежде всего, стоит отметить деятельность Ф. Р. Липса) искали и находили новые возможности исполнительских техник — фактически изобретали и включали в обиход новые нетрадиционные приемы игры (например, игру мехом или рикошет)¹.

Нынешнее столетие представляет итоги этого развития в широкой панораме исполнительской и жанровой палитры: продолжают развиваться педагогические и исполнительские школы и стили, гармоники трактуются как отдельное семейство не второстепенного порядка, а в качестве ведущей инструментальной «силы».

Ныне живущие крупные композиторы, например В. Тарнопольский, С. Невский, Д. Курляндский, неизменно пишут для гармоник. Баян и аккордеон появляется в партитурах ансамблевых и оркестровых, он звучит и как солист со сцен лучших залов Москвы². Баянисты и аккордеонисты, как когда-то молодой Ф. Липс, сотрудничают с композиторами при создании новейших опусов.

Интерес к тембру гармоник проявляет московский композитор, профессор МГК им. П. И. Чайковского Юрий Каспаров. Он включил партию аккордеона в сочинение, посвященное Джону Кейджу «Something strange out of the cage». Композитор нередко экспериментирует с тембровой стороной своих сочинений, что становится самоочевидным при изучении разнообразных тембровых микстов его опусов. Назовем, например:

— трио «Эскиз портрета с коллажем» (1990) для скрипки, трубы и фортепиано,

— «Козлиная Песнь» (1991) для фагота, контрабаса

¹ Историю развития баянного и аккордеонного искусства подробно рассматривают такие исследователи, как М. И. Имханицкий [4] и В. В. Бычков [2].

² Приведем в пример несколько известных сочинений, прозвучавших в России за последнее время: Н. Попов «Биомеханика» для аккордеона и электроники, В. Тарнопольский («Чевенгур», аккордеон), С. Невский («Фолия» для контрабаса и аккордеона, вокальный цикл «Правила любви», ансамбль с аккордеоном), Б. Филановский («Коллективизм» аккордеон и нескольких губных гармоник), Д. Курляндский («Карты несуществующих городов» бас-кларнет и аккордеона, графическая партитура), Н. Хруст (пьеса «О. Ф.» фисгармония — аккордеон).



и ударных,

— Чакона для фагота, виолончели и лайф-электроники (1992),

— «Коротко о серьёзном» для тромбона и органа (1994),

— «Game of Gale» (1995) для тенор-саксофона, маримбы и фортепиано,

— квинтет «Перекрестье мыслей» (1998) для фагота и четырех виолончелей.

Композитор фактически ни разу не повторился в тембровом составе своих камерных сочинений. Каждый опус получает собственное инструментальное решение, что вписывается в контекст современных поисков многих авторов (укажем, например, на «Лунного Пьеро» А. Шёнберга, «Солнце инков» Э. В. Денисова, кантату «Один день жизни» С. М. Слонимского).

Создавая партитуру-посвящение Джону Кейджу «Something strange out of the cage», Юрий Сергеевич не только расширяет свою авторскую тембровую палитру, но и обращается к авангардным техникам композиции.

Композитор так комментирует свой выбор: «Развивая идеи алеаторики, привнося в музыку “буддистский” ракурс, активно и “немузыкально” экспериментируя с материалом, Кейдж, по сути, исследовал область, где проходит некая граница, где кончается музыка и начинается что-то другое! И это особенно важно для меня!» [5, с. 11].

Таким образом, в партитуре «Something strange out of the cage» он хотел выйти за пределы традиционной камерной партитуры и продемонстрировать поисковые средства и возможности. Отсюда и выбор исполнителей, и особая трактовка партии аккордеона.

Однако композитор постулирует, что стремился идти вслед за адресатом: «Работая над “Something strange...”, я ни в коем случае не пытался воспроизвести черты стиля Кейджа и не опирался на его мировоззренческую концепцию. Тем более я был далёк от мысли обосноваться, пусть и на время, в одной из таких “пограничных” зон. <...> Мне было важно организовать некий органичный конгломерат из элементов *дадаизма*, *знаков-символов*, указывающих на окружающие нас во все времена явления и неизменно случающиеся жизненные события, ощущения “неклассического” течения времени, музыкальных, включая традиционные, и *немузыкальных* (*шумовых*, точнее говоря) пластов... И также мне было важно синтезировать *неоднозначное настроение* пьесы, чтобы нельзя было с уверенностью сказать, серьёзно всё это, или доля юмора здесь достаточно велика» [5, с. 11].

Сочинение написано для ансамбля из шести исполнителей: флейты, фортепиано, аккордеона, виолончели и ударных (разделенных между двумя исполнителями). Констатируем, что таким образом композитор включил в партитуру все группы инструментов: духовые, струнные, ударные, клавишные и гармоники. Тембровый конгломерат представленных участников можно

сравнить с небольшим камерным составом исполнителей в *concerto grosso*, интерес к которому возродился во второй половине XX века. Участники ансамбля равноправны, среди них не выделяется один ведущий солист, а наоборот, у каждого из исполнителей «среди равных себе» есть собственные сольные эпизоды. При этом отсутствуют эпизоды длительного молчания кого-либо из ансамблистов.

Подчеркнем аспекты программности сочинения. В данном случае расшифровка смыслового наполнения партитуры заключается в записи фамилии адресата (латинскими буквами): опус открывается монограммой C-A-G-E. Так же, как и в случае И. С. Баха, все буквы фамилии Джона Кейджа используются для латинских обозначений нот: *do* — *ля* — *соль* — *ми*³. Экспозиция монограммы разворачивается таким образом (прим. 1): звуки *do* — *ля* появляются в партии фортепиано, во втором такте виолончель дублирует второй звук *ля* (флажолетом); *соль* звучит в третьем такте в партии ударных (вибрафон); *ми* — также появляется в третьем такте у ударных (колокола).

Пример 1

Dedicated to 100-years anniversary of John Cage
SOMETHING STRANGE OUT OF THE CAGE
— for six performers
Yuri Kasparov

Архитектоника произведения фантазийна, строфична, где целое, складывающееся из следующих друг за другом фрагментов, представляет своеобразный «венок» фактур. При этом в сочинении можно выделить подобие трехчастности, где в центре находится кульминационный раздел, в котором особую роль играют мощные *tutti* (ц. 13–17), а по краям находятся эпизоды с расслоением голосов фактуры, затейливых контрапунктов инструментов.

Аккордеон вступает в шестом такте, в его партии композитор использует уже ставший традиционным *нетрадиционный прием игры* на всех видах гармоник: *игра мехом* без определённой высоты звука с ремаркой «*air noise, exhalation*», что значит «шум воздуха, выдох» (прим. 2).

Настоящий прием не был внесен автором в спра-

³ Фамилия И. С. Баха (BACH) в латинском обозначении получает следующее музыкальное звучание: *си-бемоль* — *ля* — *до* — *си-бемоль*.

Пример 2

вочник-путеводитель (Instructions) для участников ансамбля в начале партитуры, где значится список акустических задач:

для ударных: «L. v. laisser vibrer (let ring)» — «Пусть звонит»;

для флейты: «Jet whistle» — «звучащая струя воздуха, без звука»; «Double tonguing» — «двойной язык»;

для фортепиано: «Muted strings. Play on keys pressing the strings by the other hand» — «Приглушенные струны. Играйте на клавишах, прижимая струны рояля другой рукой»;

для виолончели: «Bartok pizzicato» — «Пиццикато Бартока (пиццикато левой рукой)»; «AST alto sul tasto (very high on the fingerboard)» — «Высоко на грифе»; ASP alto sul ponticello (very high on the bridge) — «Как можно ближе к подставке»; «Scratching, no precised pitch» — «Царапая, без определенной высоты» (прим. 3).

Пример 3

Instructions

I.v. laisser vibrer (let ring)

Flute

jet whistle

double tonguing

Piano

Muted strings. Play on keys pressing the strings by the other hand

Cello

Bartok pizzicato

AST alto sul tasto (very high on the fingerboard)

ASP alto sul ponticello (very high on the bridge)

Scratching, no precised pitch.

Таким образом, все нетрадиционные приемы игры

на аккордеоне, используемые в опусе, такие как игра мехом, глиссандо, тремоло или кластеры, не выносятся в справочник отдельно перед партитурой, а рассматриваются композитором как общеупотребимые, естественные для этого вида инструментов.

Подобное отношение к исполнительским возможностям гармоник подчеркивает их «авангардную» направленность, которую отмечают и академические композиторы. Так, например, Сергей Михайлович Слонимский в одном из интервью высказал мнение: «Знаете, чем народники меня удивили? Еще в 1950-е годы были чудовищно консервативные симфонические оркестранты. <...> А народники — наоборот, были необыкновенно передовыми. Я даже помню первую свою работу для оркестра русских народных инструментов» [1, с. 108]. Много работавший и с симфоническим, и с оркестром русских народных инструментов, С. М. Слонимский опирался на собственный опыт: «передовые народники» всегда проявляли открытость к новым приемам игры, к нетрадиционным техникам и экспериментам: «Народники всегда были очень передовые — и как слушатели, и как исполнители. Они намного опережали симфонических оркестрантов. Смешно сказать, но до сих пор еще в нашем симфоническом оркестре сидят унылые симфонисты и стонут: “Да что это такое? Какая-то мутная музыка...” А народники — никогда. У народников — другая беда: у них нет почти своего репертуара» [1, с. 109]. Подобное сравнение симфонических и народных оркестрантов связано с историей исполнительства и развития репертуара. Так, симфонический оркестр имеет в своем исполнительском арсенале огромный «запас» классической музыки, которая входит также в программы обучения оркестрантов как базисная часть. Появление, развитие и становление народного оркестра (в том виде, который известен в настоящий момент) совпало с бурным развитием авангардных течений (с конца XIX века). Изначальное отсутствие нацеленности на классический репертуар и дало тот мощный авангардный «запас» для «народников», в частности для гармоник. Не случайно в таком контексте органично включение тембров баяна и аккордеона в опусы авангардистов 1960-х годов, как, например, в сочинениях С. А. Губайдулиной, Э. В. Денисова, С. М. Слонимского и других.

В связи с последним стоит обратить внимание на кантату «Один день жизни» на текст «Главы о тысяче» «Дхаммапады» для четырех солистов, хора и камерного ансамбля. С. М. Слонимский посвятил сочинение другу, авангардисту А. Г. Шнитке, и так же, как и Ю. С. Каспаров в своем посвящении Джону Кейджу, использовал разнотембровый состав участников (помимо деревянных и медных духовых инструментов, ударных в большом количестве, что автор разделил на 2 партии, челесты, арфы, фортепиано, виолончели), куда включил народные инструменты: малую домру, балалайку-приму, балалайку-контрабас, баян. При этом в оркестре устанавливаются 3 микрофона у домры и балалаек для того, чтобы их тембры не затерялись в общей звуковой

массе. Автор говорил об использовании «достаточно рафинированных средств» в партитуре и определял свое авангардное сочинение как «довольно сложное», «с микрополифонией в оркестре» [3, с. 56]. Отметим, к примеру, и то, что арфа настроена по четвертитонам, меццо-сопрано поет в нетемперированных строях.

Так и в партитуре Ю. С. Каспарова аккордеон играет заметную роль в создании особого тембрового колорита. Рассмотрим принципы использования аккордеона в настоящем сочинении.

Тембр аккордеона трактуется автором с двух звуковых позиций:

- 1) аккордеон — мастер полифонии, носитель выразительной мелодики;
- 2) аккордеон — сонорная краска.

В первом случае автор рассматривает аккордеон и как солиста, и как участника туттийных, кульминационных эпизодов.

Как солист аккордеон ярко проявляет себя в самом начале партитуры (ц. 4, прим. 4). За три такта до ц. 4 аккордеон впервые присоединяется к ансамблю флейты, ударных и фортепиано. Что интересно, он представляет выдержанный *fis*, звуковую педаль, на которую наслаиваются отдельные звуки инструментов, слагаясь в пуантилистическую фактуру. После чего следует сольный эпизод, основанный на имитациях в разных голосах аккордеона.

Пример 4

Автор дает указание исполнителю *potentemente*, что означает «мощно» (ит.). Аккордеон, несомненно, обладает достаточной звуковой мощностью, которая подобна органу. К органной же фактуре отсылает и полифоническая вязь мелодических контрапунктов.

Подобная фактура найдет свою кульминацию в эпизоде *Agitato*, где аккордеон предстает уже в сопровождении почти всех участников ансамбля (за исключением фортепиано) (2 т. до ц. 6, прим. 5, *Agitato*). Постепенно разветвляясь, контрапунктические подголоски придут к ритмическому единству аккордовых вертикалей, стараясь охватить весь диапазон инструмента.

Вторая же, красочная, сторона тембра аккордеона рассматривается автором в разных воплощениях.

Так, самое первое появление аккордеона в ансамбле участников — подражание дыханию, шуму воздуха (которое мы приводили выше, прим. 2), задействует именно сонорные возможности инструмента. Подчеркнем, что автор прибегает к этому приему несколько раз:

- 1) в первом разделе партитуры (ц. 1, ц. 9),

Пример 5

- 2) в начале кульминационного, срединного раздела формы (ц. 13),

- 3) в самом конце (ц. 24), за 4 такта до конца пьесы.

Таким образом, автор как бы расставляет сонорные акценты. Дыхание аккордеона создает в партитуре особое напряжение, представляя аллюзию на взволнованное, тяжелое дыхание человека. Отметим, подобный прием, которым наряду с гармониками, могут похвастаться только духовые инструменты, струнно-смычковым, клавишным, ударным инструментам не доступен (что ко всему прочему делает гармониками особенно привлекательными с тембровой точки зрения для композиторов).

Также Ю. С. Каспаров включает аккордеон в туттийные разделы партитуры, построенные на тремолирующей звучности всех инструментов (прим. 6, ц. 13).

Пример 6

Таким образом, аккордеон предстает как *равный* среди остальных участников ансамбля. К тому же его тембр добавляет подобным эпизодам большей мощности, объема и полноты звучания (не случайно, композитор предписывает аккордеону играть *potentemente*, с чем он справляется неизменно хорошо).

Также автор применяет кластерную технику, которая вводится на исходе кульминационной зоны (прим. 7, ц. 17). Кластеры, настолько большие, на сколько это

Пример 7

The musical score for Example 7 consists of six staves. The top staff is for Flute (Fl.) with a dynamic marking of *f*. The second staff is for Percussion I (Perc. I), featuring a slide whistle and a tremolo section marked *p* and *mp*. The third staff is for Percussion II (Perc. II), with wood-blocks marked *mf*, cow-bells, and bongoes. The fourth staff is for Piano (Pno) with a dynamic marking of *ff* and the instruction *allegro*. The fifth staff is for Accordion (Acc) with a dynamic marking of *mf* and the instruction *as large as possible*. The bottom staff is for Violoncello (Vc) with a dynamic marking of *f* and the instruction *play behind the bridge*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

возможно («*as large as possible*»), сопровождаются ритмическим остинато четвертями на фоне хроматических восходящего и нисходящего движения, гармонизованного мажорными, минорными трезвучиями и септаккордами (M, m, 7). Отметим, что в данном случае аккордеон «отвоевывает» пальму первенства у фортепиано, также способного к подобному сонорному звучанию. Одна-

ко в тембре аккордеона настоящий эпизод получает иной звуковой контекст — органичный по своей сути. В тот момент, когда в партитуре в партии аккордеона начинается движение вниз по хроматической гамме, невозможно не вспомнить барочные *passus duriusculus*, сопровождающие трагические моменты музыкального повествования.

Подводя итог наблюдениям над пьесой Ю. С. Каспарова «Something strange out of the cage», подчеркнем, что аккордеон интегрирован в партитуру сочинения соответственно разнообразию его тембровых возможностей, как мелодических, так и сонорных. Он трактуется и как солист, способный представить выразительную мелодическую идею, и как участник ансамбля (в том числе *tutti*) наравне с иными тембрами. В последнем случае он может одновременно поддержать единство фактурного облика (в случае с тремоло), а также стать ярко выделяющейся частью звукового конгломерата (как в случае с дыханием меха, так и в случае с остинатными кластерами). Несомненно одно: заменить партию аккордеона в настоящей партитуре иным инструментом невозможно в силу его индивидуальных качеств, благодаря которым он интересен современным композиторам. Данный же интерес не ослабевает, а только растет, что можно проследить в появлении все новых примеров использования гармоник в партитурах современных академических композиторов.

Литература

1. Бекетова М. Народные инструменты в восприятии С. М. Слонимского // Сергей Слонимский — собеседник. Изд. 2. СПб.: Композитор, 2015. С. 103–112.
2. Бычков В. В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. М.: Композитор, 2003. 160 с.
3. Валитова М. Кантата «Один день жизни» и Триумфальный марш: «А что собственно автор может сказать, кроме того,

что он в нотах написал?» // Сергей Слонимский — собеседник. Изд. 2. СПб.: Композитор, 2015. С. 55–58.

4. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ имени Гнесиных, 2006. 520 с.

5. Юрий Каспаров: «Важно не скатываться до конформизма» // Играем сначала. 2012. № 9 (102). С. 11.

References

1. Beketova M. Narodnye instrumenty v vospriyatii S. M. Slonimskogo [Folk instruments in the perception of S. M. Slonimsky] // Sergej Slonimskij — sobesednik. [Sergey Slonimsky as an interlocutor]. SPb: Kompozitor, 2015. Pp. 103–112.
2. Bychkov V. Istorija otechestvennoj bajannoj i zarubezhnoj akkordeonnoj muzyki [History of national button accordion and foreign accordion music]. M.: Kompozitor, 2003. 160 p.
3. Valitova M. Kantata «Odin den' zhizni» i Triumfal'nyj marsh: «A chto sobstvenno avtor mozhet skazat', krome togo, chto on v notah napisal?» [Cantata «One Day of Life» and the Triumphal

March: «And what can the author actually say, besides what he wrote in the music?»] // Sergej Slonimskij — sobesednik [Sergey Slonimsky as an interlocutor]. SPb: Kompozitor, 2015. Pp. 55–58.

4. Imkhanitskiy M. Istorija bajannogo i akkordeonnoogo iskusstva [History of button accordion and accordion art]. M.: RAM imeni Gnesinyh, 2006. 520 p.

5. Jurij Kasparov: «Vazhno ne skatyvatsja do konformizma» [Yuri Kasparov: «It is important not to slip into conformism»] // Igraem snachala [We play first]. 2012. № 9 (102). P. 11.



Информация об авторе

Екатерина Александровна Клишина
E-mail: klishina.art@gmail.com
Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Московская городская детская музыкальная школа имени С. С. Прокофьева»
105066, Москва, Токмаков пер., дом 8

Information about the author

Ekaterina Aleksandrovna Klishina
E-mail: klishina.art@gmail.com
State Budgetary Institution of Additional Education «Moscow City Children's Music School named after S. S. Prokofiev»
105066, Moscow, 8 Tokmakov lane



Алабдаллах Джоржес Мусалламович, аспирант кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных

Alabdullah Georgios Musallamovich, Postgraduate student at the Russian Music History Department of Gnesin Russian Academy of music

E-mail: georgeos.mgkt@mail.ru

СИРИЯ В ЖИЗНИ ЭРАСТА БЕЛЛИНГА. ТВОРЧЕСТВО И НАСЛЕДИЕ

Статья посвящена Эрасту Евстафьевичу Беллингу — петербургскому дирижеру, пианисту и композитору, ученику Н. Римского-Корсакова, приехавшему в Сирию в 30-х гг. XX в. и прожившему здесь около 20 лет. Он внес огромный вклад в развитие профессиональной традиции и популяризации европейской академической музыки в Сирии. В статье также освещаются некоторые факты из биографии его известных учеников того периода, их исполнительские и композиторские достижения. Материалом исследования послужили архивные документы, письма, афиши, беседы-интервью с известными музыкантами, а также сведения, собранные в работах отечественных и зарубежных музыковедов. Деятельность Э. Беллинга, несомненно, составила целую эпоху в сирийской музыкальной культуре XX в.

Ключевые слова: сирийская музыка, Эраст Беллинг, Валид Аль-Хажжар, Аббуд Абдельаль, Мухаммад Аль-Кудси, Сальма Аль-Хаффар, Хусни Аль-Харири.

SYRIA IN THE LIFE OF ERAST BELLING. CREATIVITY AND LEGACY

The article is devoted to Erast Evstafyevich Belling, a St. Petersburg conductor, pianist and composer, a student of N. Rimsky-Korsakov, who came to Syria in the 1930s and lived here for about 20 years. He made a huge contribution to the development of the professional tradition and the popularization of European academic music in Syria. The article also highlights some facts from the biography of his famous students of that period, their performing and composing achievements. The research is based on archival documents, letters, concert posters, interviews with famous musicians, as well as works of domestic and foreign musicologists. The activity of E. Belling undoubtedly made up an entire epoch in the Syrian musical culture of the XX century.

Key words: Syrian music, Erast Belling, Walid Al-Hajjar, Abboud Abdelal, Muhammad Al-Qudsi, Salma Al-Haffar, Husni Al-Hariri.

Академическое музыкальное искусство на территории современной Сирии существует уже более века. Его прошлое и настоящее насыщено яркими событиями и именами.

Публикаций на эту тему не так много, но к их числу относится книга Самима Аль-Шарифа «Музыка в Сирии» [13]. Известный писатель и исследователь сирийской музыкальной культуры не только подробно рассказывает о ее истории с конца XIX в. вплоть до нашего времени, приводя интересные факты из биографий сирийских музыкантов, но и повествует о творческой жизни некоторых иностранных музыкальных деятелей, так или иначе повлиявших на ее становление и развитие в Сирии. Наше внимание привлекла личность Эраста Евстафьевича Беллинга (ил. 1). Как оказалось, этот музыкант, стоявший у истоков зарождения академиче-

Иллюстрация 1. Эраст Евстафьевич Беллинг (1878–1950-е). Петроград, 1910



ской музыкальной традиции в Сирии, прошел весьма интересный творческий путь и смог проявить себя как выдающийся педагог, исполнитель, талантливый композитор и активный популяризатор западноевропейской классической музыки на Востоке.

Аль-Шариф одним из первых зарубежных исследователей обратил внимание на личность Э. Беллинга, однако заграничной деятельностью этого музыканта заинтересовались и в связи с его пребыванием в Бейруте, о чем нам удалось узнать благодаря Татьяне Бахер — автору книг по истории русской диаспоры в Ливане [3]. В 2019 г. усилиями Т. Бахер была организована выставка в Доме Русского Зарубежья в Москве: на ней были представлены фото и копии некоторых важных документов и нотных рукописей Э. Беллинга. Так открылись многие интересные биографические подробности обо всех членах семьи Беллингов — как до отъезда их из России, так и в связи с последним периодом жизни Эраста Евстафьевича, о котором почти ничего не было известно [2].

Попутно в поле нашего зрения оказалась ценная информация о периоде его деятельности в Витебске, чему были посвящены статья и доклад Светланы Мясоедовой — ведущего архивиста государственного архива Витебской области [7; 8].

Среди первых отечественных публикаций, в которых упоминается о Э. Беллинге, следует назвать книгу Е. Бронфин «Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного десятилетия», где приводится список симфонических концертов под управлени-



ем музыканта, и очерк О. Гейниной в приложении к книге В. Фомина «Старейший русский симфонический оркестр», затрагивающий период жизни Э. Беллинга в Петрограде. Свой вклад в восстановление картины его обширной творческой деятельности внес Юрий Кружнов, петербургский искусствовед и литератор. Опираясь на материалы Т. Бахер, а также архивные документы, находящиеся в Санкт-Петербурге, Ю. Кружнов опубликовал статью, рассказывающую о жизненном пути музыканта на родине [6]. Наконец, еще один важный источник, во многом объединивший сведения из русскоязычных изданий и дополнивший картину петербургской жизни Э. Беллинга фактами, связанными с его деятельностью на посту дирижера Придворного (Государственного) оркестра, — это публикация на официальном сайте Санкт-Петербургской государственной филармонии [9].

Сопоставив все собранные нами сведения с документами, оказавшимися в нашем распоряжении, мы попытались восстановить цепь наиболее важных событий и оценить вклад Э. Беллинга в становление академической музыкальной культуры в Сирии.

На протяжении многих веков развитие инструментальной музыки в Сирии шло в двух направлениях: с одной стороны, было стремление сохранить уже сложившиеся местные традиции, с другой — шло активное воздействие других национальных культур. Со второй половины XIX столетия начинает возрастать интерес к европейской музыке.

Значительную роль в распространении европейских музыкальных инструментов и развитии академического музыкального направления в XX в. в Сирии сыграли иностранные музыканты, среди которых особое место занимает деятельность замечательного русского музыканта Э. Беллинга, благодаря которому со временем это увлечение переросло в настоящую потребность осваивать музыку как профессию.

Э. Е. Беллинг (1878–1950-е?) родился 10 марта (по старому стилю) 1878 г. в Нижнем Новгороде¹. «Еще учась в университете, Эраст прекрасно играл на скрипке, альте, фортепиано, с блеском читал с листа, сочинял, даже давал частные уроки по фортепиано, дирижировал любительским хором», брал уроки скрипичной игры у Л. Ауэра [6, с. 11]. В 1908 г. он окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классам теории и композиции (у Н. Римского-Корсакова и Н. Соловьева) и дирижирования.

Уже с 1902 г. Беллинг вел активную концертную деятельность, выступал с камерными ансамблями; бу-

дучи третьекурсником консерватории, работал с хором Валаамского монастыря. О том, что Э. Беллинг прекрасно владел фортепиано, подтверждает найденная Ю. Кружновым грампластинка с записью двух пьес, выпущенная в 1913 г. англо-американским обществом «Граммофон» («Пишущий амур»), — это «Сомнение» М. И. Глинки и «Ave Maria» Баха-Гуно. Обе пьесы исполняются инструментальным ансамблем, без вокала. Партию фортепиано исполняет Э. Беллинг [6, с. 15].

Однако в то время Эраст Евстафьевич главное свое призвание видел в профессии дирижера и уверенно шел по этому пути вперед. С 1910 он уже состоял на службе вторым дирижером в Придворном оркестре, продолжив там работу и после его преобразования в Государственный симфонический оркестр с июня 1917 г. [6, с. 12–13]. Многочисленные выступления Э. Беллинга с прославленным оркестром зафиксированы во многих общедоступных источниках. Один из первых концертов, прошедших еще в Санкт-Петербурге, с участием Э. Беллинга (и, конечно, Г. Варлиха, главного дирижера оркестра) состоялся 19 февраля 1910 г. (30-е собрание «Музыкальных новостей»), а на «общедоступном концерте» 10 декабря 1913 г. Беллинг дирижировал Первой симфонией В. Калинникова [5, с. 838, 908]. В обнаруженных нами многочисленных письмах Э. Беллинга к В. Рачинской², хранящихся в РГАЛИ, были вложены подлинные программки нескольких концертов за 1910 г. (ил. 2а, б, в)³. Афиши некоторых концертов с участием Беллинга находятся и в архиве Санкт-Петербургской государственной филармонии [9]⁴.

Об этом времени сохранились воспоминания в письмах близких ему людей. «Эраст вчера поразил меня своим благородством и удивительно уместными, дельными и даже пластичными жестами. Приятно еще то, что оркестр слушается Эраста и исполняет большею частью его требования. И еще то произвело хорошее впечатление, что Эраст дирижировал почти наизусть. Штакельберг остался, по-видимому, доволен и очень ласков был с Эрастом», — из письма Сандры Беллинг, жены Э. Беллинга⁵, к В. Рачинской, написанного 27 января 1910 г. после дебютного выступления супруга в качестве дирижера⁶. «Работа в оркестре очень много берет времени и трудов, за что на последнем спектакле (14-го) у Вел. Кн. Конст. (Великий князь Константин. — Д.ж. А.) государь, долго разговаривая с Эрастом, похвалил его и сказал, что Эраст дирижирует “великолепно”. А слышал он Эраста у себя во дворце, в приезд сербского короля 9-го марта. <...> Государь был с Эрастом прост и

¹ Дед Э. Беллинга — Генрих Август Белинг (именно так — с одним «л», в России его стали звать Андреем Андреевичем; 1793–1854), выходец из Саксонии, был известным в Петербурге органистом, пианистом, педагогом и хоровым дирижером; его сын — Эвстафий (Густав) Андреевич, отец Эраста, также был музыкантом [9].

² Варвара Александровна Рачинская (1836–1910) — владелица имения Татеево Тверской губернии, племянница А. А. Бора-тынского и родная сестра С. А. Рачинского.

³ РГАЛИ. Ф. 427, оп. 1, ед. хр. 1105, л. 60, 61. Письмо Э. Е. Беллинга к В. А. Рачинской от 7 января 1910 г.

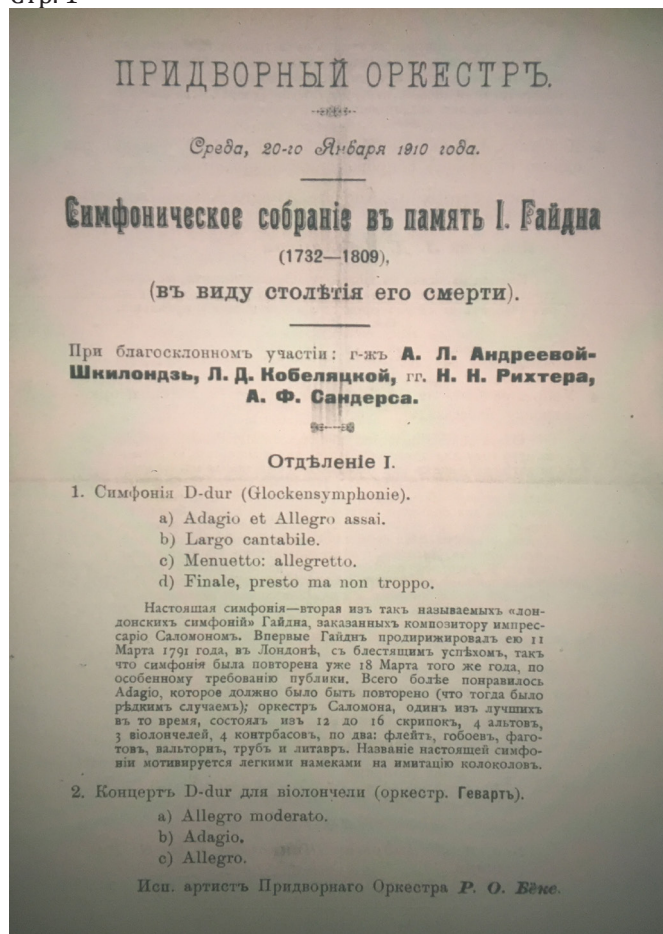
⁴ Последний концерт с участием Беллинга по сохранившимся в архиве филармонии афишам датирован 11 мая 1919 г.

⁵ Беллинг (урожд. Невтонова) Александра Александровна (1880–1958).

⁶ РГАЛИ. Ф. 427, оп. 1, ед. хр. 1105, л. 14. Письмо А. А. Беллинга к В. А. Рачинской от 27 января 1910 г.



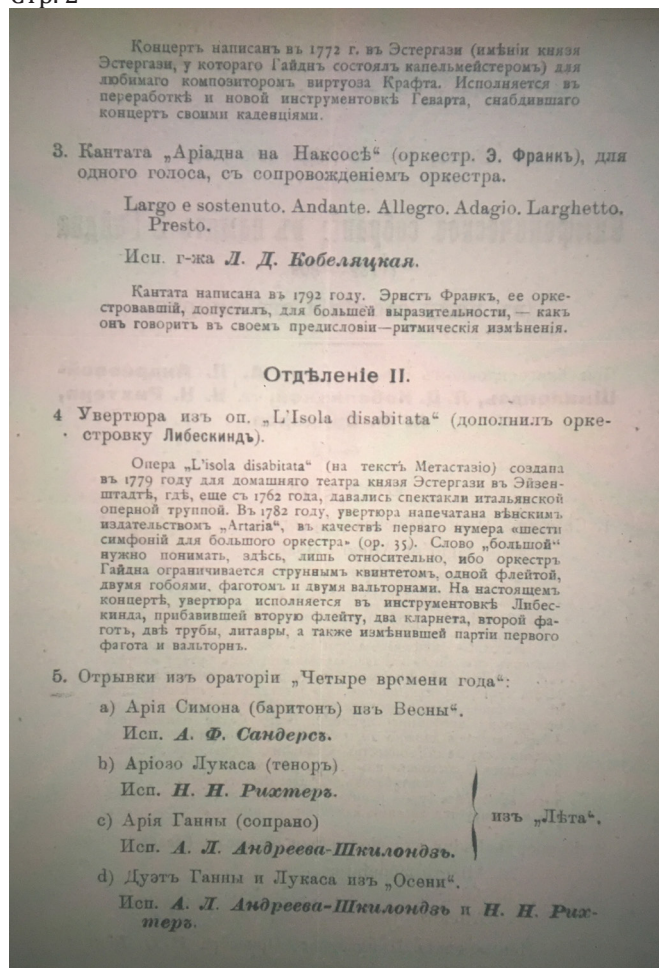
Иллюстрация 2а. Программа концерта 20 января 1910 г., присланная В. А. Рачинской Э. Е. Беллингом. Стр. 1



ласков. Говорил же большей частью о музыке»⁷. По данным, обнаруженным Ю. Кружновым, только за сезон 1918–1919 гг. прошло почти 100 «народных концертов» Госоркестра в Петрограде, в которых дирижировал преимущественно Э. Беллинг [6, с. 13]. Также Ю. Кружнов со ссылкой на О. Гейнину указал на тот факт, что по приглашению С. Кусевицкого он дирижировал концертами и в Москве [6, с. 13].

Благодаря обнаруженным нами в РГАЛИ письмам Э. Беллинга удалось узнать об относящемся к этому времени его знакомстве с С. Прокофьевым. В этих письмах прослеживается теплое отношение музыкантов друг к другу, взаимопомощь и поддержка, как в житейских делах, так и в творческих⁸. Например, в одном из писем от 20 апреля 1914 г. Эраст Евстафьевич просит у Сергея Сергеевича партитуру его «Сказки» (ил. 3)⁹. А в последнем из сохранившихся писем от 13 мая 1914 г. Беллинг

Иллюстрация 2б. Программа концерта 20 января 1910 г., присланная В. А. Рачинской Э. Е. Беллингом. Стр. 2



признается Прокофьеву в особом расположении к нему: «Лишь только я узнал вашу музыку, я внезапно почувствовал к вам близость и смотрю на вас как на друга. <...> Я понял по вашей музыке вашу душу, понял много родного, общего, и полюбил вас»¹⁰.

Как уже было сказано, подробно о петербургском периоде жизни Э. Беллинга писал Ю. Кружнов, поэтому мы будем двигаться далее, сосредоточив внимание на последующих, менее известных страницах его биографии. В частности, можно дополнить сведения о Беллинге в период 1914–1916 гг. данными из источников военного времени, где сообщается о его ранениях и наградах. Так, состоя в чине прапорщика 164-го пехотного Закавказского полка, Э. Беллинг практически в самом начале войны был дважды ранен — 25 августа и 11 сентября 1914 г.¹¹, а 30 мая 1915 г. и 3 октября 1916 г.

⁷ РГАЛИ. Ф. 427, оп. 1, ед. хр. 1105, л. 17. Письмо А. А. Беллинг к В. А. Рачинской от 17 марта 1910 г.

⁸ В РГАЛИ в фонде С. С. Прокофьева (ф. 1929) сохранилось 4 письма от Э. Е. Беллинга (ед. хр. 457). Кроме того, там же имеются черновики ответных писем С. С. Прокофьева — на оборотах писем С. С. Прокофьева к Н. Н. Черепнину (ед. хр. 341 и 414).

⁹ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 457, л. 1. Письмо Э. Е. Беллинга к С. С. Прокофьеву от 20 апреля 1914 г.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 457, л. 5–6. Письмо Э. Е. Беллинга к С. С. Прокофьеву от 13 мая 1914 г.

¹¹ РГВИА. Ф. 16196, оп. 1, д. «Именные списки потерь штаб и обер-офицеров 164 пехотного Закавказского полка в боях»; Там же. «Картотека бюро учета потерь в Первой мировой войне (офицеров и солдат)», ящик 7428-Б. Карточка ранения Э. Е. Беллинга от 11.09.1914.

Иллюстрация 2в. Программа концерта 20 января 1910 г., присланная В. А. Рачинской Э. Е. Беллингом. Стр. 3

«Времена года», написанные в период 1799—1800, из либретто Франсуа-Сентена, воспользовавшегося английской поэмой Томсона, исполнены впервые 24 апреля 1801 года в вейском «дворце Шварценберга». Стремления к звуковой живописи и к чисто-народному юмору, столь редкие для того времени, выступают, здесь, достаточно ярко. Встречающийся временами морализирующий элемент—необходимый придаток гайдновской эпохи. Выведены лица Симона, Лукаса и Ганны—лишь бытовые типы, чуждые драматическим коллизиям.

6. Симфония G-dur, съ литаврами (mit Paukenschlag).

a) Adagio cantabile. Vivace assai.
b) Andante.
c) Menuetto: allegro molto.
d) Allegro di molto.

Написана для лондонских концертов Саломона и исполнена, впервые, 23 Марта 1792 года, под названием «the surprise». Впоследствии, получила название симфонии «mit Paukenschlag» (у Гайдна есть еще симфония «mit Paukenwirbel»), так как удары литавр, в Andante, долго рассматривались в качестве нового эффекта. Они-то, своей неожиданностью, и доставили симфонии большой успех, в глазах тогдашней лондонской публики, всегда требовавшей повторения andante.

Дирижируют капельмейстеры: Г. И. Варлихъ—№№ 1, 2, 3 и 5 и Э. Е. Беллингъ—№№ 4 и 6.

Начало в 8½ час. вечера.

Въ антракте, публика приглашается осмотреть Музей Придворнаго Оркестра.

Въ Субботу, 30-го Января, въ 8½ час. вечера, состоится, въ Придворномъ Оркестрѣ, при благосл. участ. г-жи Л. Д. Нобелъцкой Оркестровое Собрание Музыкальныхъ Новостей. Предполагено исполнить: Concerto grosso Генделя, Adagio и скерцо, для духовыхъ инструментовъ, арфы и литавр, О. Фрида. «Шестые жизни», музыкальную картину А. Копляева, увертюру «Пьеро на минуту», вступл. и отрывки, для одного голоса съ оркестромъ, изъ «Сафо» Г. Бантона. Нап. Г. И. Варлихъ.

Въ Воскресенье, 4-го Апрелья, и въ Четвергъ, 8-го Апрелья, въ залѣ Дворянскаго Собранія, назначены концерты Придворнаго Оркестра подъ упр. проф. **Артура Нишиша**. Программа будетъ объявлена особо.

тип. имп. г.

Императором Николаем II награжден орденом Св. Анны IV-й степени и орденом Св. Станислава II-й степени¹².

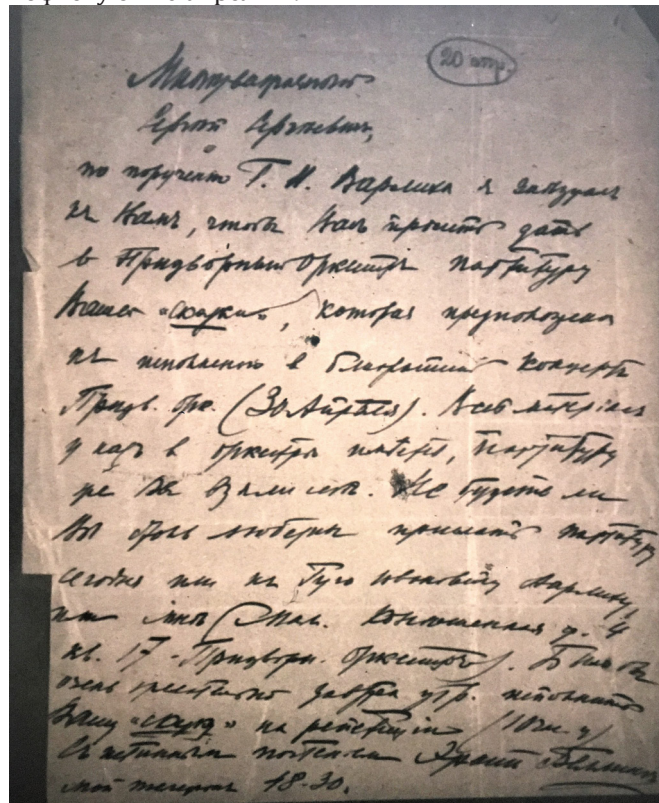
По данным С. Мясоедовой, в 1920 г. Беллинг переехал вместе с семьей в Витебск. В этот же год он возглавил Витебский окружной музыкальный отдел Народного комиссариата просвещения РСФСР, а также стал за дирижерский пульт Витебского государственного симфонического оркестра, совмещая это с преподаванием, а с февраля 1921 г. и с председательством в Большом Совете Витебской государственной специальной музыкальной школы (бывшей Витебской народной консерватории) трехступенчатой системы обучения. Однако уже 13 июля 1921 г. Э. Беллинг был командирован в Петроград для переговоров с художественным советом Петроградской консерватории по поводу открытия в школе оперного класса, а также «классов декламации, танцев, пластики, мимики, грима и ритмической гимнастики», но обратно в Витебск он не вернулся [7, с. 39].

В другой своей работе [8] С. Мясоедова дает подробную оценку не только деятельности музыканта в этот непродолжительный период времени, но и уделяет

¹² РГВИА. Ф. «Печатные издания», д. «Высочайшие приказы /офицерские чины/ за май месяц 1915 г.»; Там же. Ф. № 2067, оп. 2, д. «Переписка о награждении офицеров и чиновников орденами».

¹³ Госархив Витебской области. Ф. 101, оп. 1, д. 48, л. 328. Анкета председателя Большого совета, руководителя класса камерного ансамбля Витебской государственной музыкальной школы трех ступеней Э. Е. Беллинга. 1921 г.

Иллюстрация 3. Фрагмент письма Э. Беллинга С. Прокофьеву от 20 апреля 1914 г.



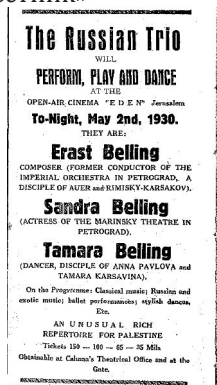
вниманию психологическому портрету его личности, благодаря чему мы можем представить, насколько Э. Беллинг был увлечен своим делом, буквально «горел» желанием дарить людям радость общения с музыкой. Подтверждение этому мы находим практически в каждом письме к В. Рачинской от его жены Сандры, сетовавшей на постоянную занятость мужа. При этом, как замечает в своей книге Г. Юдин, дополняя слова С. Мясоедовой, «слишком мягкий характер Беллинга не способствовал его успешной карьере. <...> Для того чтобы успешно бороться со всеми трудностями, требовался человек иного склада, нежели Беллинг» [10, с. 162–163].

Примечательно, что от этого времени уцелел ценнейший документ — «Анкетный лист», составленный лично Э. Беллингом как председателем Витебского Профессионального Губернского Совета, опубликованный в 2014 г. все той же С. Мясоедовой [7]. Здесь особое внимание привлекают указания на ранее неосвещенные факты его музыкальной деятельности. В частности, он сообщает, что с 1898 г. образовывал и руководил камерными ансамблями, с 1908-го по 1910-й являлся членом квартета Герцога Макленбургского, а с 1910 г. организовывал «народные и ученические» концерты Петроградского Государственного оркестра и концертные поездки по России и Сибири¹³.

Вернувшись в Петроград, Э. Беллинг остается здесь до 1925 г. Но, как сообщает нам другой авторитетный источник, постоянной работы для него здесь нет. Он выступает с любительскими оркестрами перед сеансами в кинотеатрах, а на сцене только что открывшейся Филармонии появляется лишь раз — как один из трех пианистов, аккомпанирующих певцам в сборном концерте 6 июня 1922 г. [9]. И в 1925 или 1926 г. (данные расходятся) Э. Беллинг вместе с семьей покидает Советский Союз, отправившись в поисках лучшей жизни в Тегеран.

Стоит заметить, что об этом эпизоде в его биографии, то есть о начале эмиграции вплоть до приезда в Дамаск, до сих пор нет точной и достоверной информации. Однако обнаружилось новые данные в периодике того времени: в одной из номеров газеты «The Palestine Bulletin» («Вестник Палестины») от 2 мая 1930 г. был напечатан анонс вечернего концерта того же дня на открытой площадке «EDEN» в Иерусалиме. В объявлении в качестве программы указаны «классическая, русская и экзотическая музыка, балетные сцены и современные танцы» в исполнении «Русского трио» (Эраста, Сандры и Тамары Беллингов) (ил. 4) [11, с. 4]. Любопытно также, что Беллинг здесь представлен как «композитор и бывший дирижер Императорского оркестра в Петрограде, ученик Ауэра и Римского-Корсакова», Сандра как «актриса Мариинского театра в Петрограде», а их дочь Тамара как «танцовщица, ученица Анны Павловой и Тамары Карсавиной».

Иллюстрация 4. Анонс концерта «Русского трио» 2 мая 1930 г. в Иерусалиме, опубликованный в газете «Палестинский вестник»



Судя по всему, не позднее 1931 г. семья обосновалась в Дамаске¹⁴, где прошли последующие около 20 лет. Здесь Беллинг начал строить свою заграничную карьеру в качестве педагога по фортепиано, скрипке и композиции.

Дом Беллингов в Дамаске стал особым притягательным местом для всех, кто по-настоящему был увлечен западноевропейской культурой и искусством. Его супруга, прежде известная, талантливая камерная певица, занялась изготовлением сувенирных кукол, открыв

собственную мастерскую, а дочь выступала в концертах и преподавала классический балет. Э. Беллинг решил посвятить себя почти всецело педагогике, занимаясь с сирийскими учениками, некоторые из которых впоследствии стали выдающимися профессиональными музыкантами. Однако Э. Беллинг продолжал выступать и в концертах. Так, в 1934 г. во Французском благотворительном обществе Дамаска состоялся концерт камерной музыки¹⁵, где вместе с ним принимали участие А. и Р. Кугели, Е. Кассель из консерватории г. Кельна, С. Гартер из Одесской консерватории и довольно известный русский певец А. Корноухов.

Теперь остановимся подробнее на именах сирийских учеников Беллинга, сведения о которых удалось разыскать, опираясь на самые разнообразные источники. С первым из указанных ниже воспитанников Беллинга нам довелось познакомиться лично и узнать некоторые подробности из первых уст.

Валид Аль-Хажжар (1932 г. р.) (ил. 5) — один из самых известных деятелей искусства, выходцев из Сирии; многогранная личность — композитор, писатель, поэт, художник, в свое время увлекавшийся архитектурой и философией. Впоследствии Аль-Хажжар окончил Национальную консерваторию искусств во Франции по двум специальностям — художника и композитора. Как композитор особую популярность он приобрел в Европе, находясь в эмиграции (во Франции, Италии, Испании и США), длившейся больше 40 лет. Его произведения звучали на концертах в Париже, Риме, Барселоне, Пальме. К сожалению, творчество музыканта на родине не имело широкой известности, и его соотечественники мало что знают о самом композиторе.

Иллюстрация 5. Валид Аль-Хаджар (р. 1932)



Благодаря установившемуся контакту и переписке с Аль-Хажжаром удалось узнать некоторые интересные подробности о Э. Беллинге и обстоятельствах их знакомства, которые мы сообщаем ниже.

Как вспоминает Валид, интерес к классической музыке у него возник еще в раннем возрасте благодаря занятиям на фортепиано с Э. Беллингом. «Беллинг был нашим ближайшим соседом. Мы жили на первом этаже дома, и у нас был просторный сад по соседству с тем, где жил Беллинг — в арендованной маленькой квартире. Наши внутренние сады были разделены небольшой стеной, которую я часто перемахивал, когда думал, что меня никто не увидит!.. Мне тогда было всего семь

¹⁴ Точная дата прибытия семьи в Дамаск остается загадкой. Однако последнее письмо А. Шёнберга С. Беллинг было адресовано в Дамаск и датировано 12 июня 1931 г. [1]. Подробнее о содержании этого письма далее.

¹⁵ ГАТО. Ф. Р-1741, оп. 1, д. 14, л. 25.



лет. <...> Беллинги были в восторге, узнав, что я говорю по-английски (хотя они говорили плохо), и еще больше, когда узнали, что я изучаю фортепиано в школе. Так все и началось. <...> С родителями же было условлено, что, когда я буду в Дамаске на каникулах, я буду продолжать заниматься с Беллингом. Надо сказать, они все втроем владели фортепиано и часто вместе принимали участие в совершенствовании моей игры.

Как я уже говорил, я был слишком молод, чтобы понимать, кто такие Беллинги, почему они находятся в Сирии, и какой статус они занимают в России. Мадам Беллинг была очень импозантна, всегда в черном, прикрывая волосы черным тюрбаном с длинным хвостом, свисающим сзади. Беллинг был кроток. Он, казалось, обожал свою прекрасную дочь-балерину, которая недолго пробыла в Дамаске. У них был граммофон, и они часто слушали оперную музыку. Всегда говорили друг с другом по-русски. Я любил их, и они, казалось, тоже любили меня»¹⁶.

Сегодня В. Аль-Хажжар — признанный мастер, автор музыкальных произведений в самых разных жанрах. Так во Всемирной музыкальной интернет-библиотеке хранится множество его сочинений, несколько композиций размещены на интернет-канале Youtube, а в один из CD-альбомов проекта «250 пьес Людвигу ван Бетховену» включено его произведение «Памяти Бетховена» в исполнении Сюзанны Кессель, основателя проекта [12].

Среди лучших учеников-скрипачей Э. Беллинга — Мухаммад Аль-Кудси и Аднан Аль-Рикаби, а **Аббуд (Абдульрахман) Абдельаль** (1925–2009) стал одним из самых прославленных исполнителей на скрипке своего времени на Востоке.

Первую скрипку ему подарил отец в возрасте семи лет, а в десять — познакомил с Беллингом. Эраст Евстафьевич мечтал сделать Аббуда музыкантом международного уровня. Он оправдал ожидания своего учителя и впоследствии стал известным исполнителем восточной музыки, чьи блестящие выступления транслировали телеэкраны Сирии, Кувейта, Алжира, Ирака, Абудаби, Туниса и других стран; он также был основателем популярного ансамбля восточной музыки «Золотые струны».

Другой известный сирийский скрипач **Мухаммад Аль-Кудси** (1922–1999) (ил. 6), занимавшийся с Э. Беллингом в течение 7 лет, большую часть своей жизни посвятил музыкальному воспитанию детей. В 1938 г. стал солистом одного из известнейших ансамблей Сирии «Умайя», а в 1940 г. — дирижером оркестра, организованного в Восточном институте (Школе искусств) под названием «Друзья искусства». Позже Министерство по делам рекламы и молодежи пригласило его работать в музыкально-педагогический коллектив, наряду с такими уже хорошо известными авторитетами как Али Дэрвиш и Эраст Беллинг. За это время Мухаммад выступил во многих концертных залах в разных странах Ближнего Востока, организовал ряд фестивалей и

конференций, посвященных музыке и музыкальному образованию, принимая в них самое активное участие. Он — автор множества статей, книг и учебников, долгое время проработал в Министерстве просвещения Сирии.

Иллюстрация 6. Мухаммад Аль-Кудси (1922–1999)



Среди учеников-пианистов Э. Беллинга также известны имена Сальмы Аль-Хаффар, Хусни Аль-Харири и Нажлаа Абси.

Сальма Аль-Хаффар (1922–2006), популярная в свое время писательница, открыла у себя в доме музыкальный салон, где устраивала собственные сольные концерты для знатных дам Дамаска. Известно, что Сальма выступала в концертах и самого Э. Беллинга, играя с ним в ансамбле в 4 руки и на двух роялях. Зачастую подобные мероприятия проходили в самых «роскошных» помещениях Дамаска — в зеркальном зале гостиницы «Аль-Шарк» и в холле гостиницы «Умейя». Сальма продолжала энергичную концертную деятельность в течение всей своей жизни, даже после отъезда Беллингов в Ливан.

Хусни Аль-Харири (1927–2007), еще один знаменитый ученик Э. Беллинга, стал настоящей «звездой Дамаска», прославившись еще в молодые годы как исполнитель и композитор. Одной из популярных в то время концертных площадок стало студенческое кафе-ресторан в центре города, хозяин которого по вторникам превращал его в концертный зал — специально для музыкантов, обучавшихся в Восточном институте (Школе искусств). Любопытно, что в день концерта там не продавали еду, поскольку считали музыку высоким искусством, настоящей «пищей для души». Именно здесь впервые прозвучала фантазия Аль-Харири для фортепиано с оркестром «Душа Востока», которую он сам исполнил с оркестром (ансамблем) упомянутого учебного заведения. Произведение и в целом концерт имели огромный успех, что помогло Хусни продолжить музыкальное образование в Италии: он был направлен туда за счет Министерства образования и просвещения. А начинал он свой путь с занятий на фортепиано у Беллинга и с «дистанционных» уроков по гармонии,

¹⁶ Из личной переписки автора настоящей статьи с Валидом Аль-Хажжаром (письмо от 7 апреля 2021 г.). Перевод с араб. — Дж. А.



переписываясь с одной из французских школ.

В Италии Аль-Харири проучился 7 лет в Национальной академии Св. Цецилии в Риме и получил диплом по композиции. Вернувшись в родные края, 20 лет работал в Министерстве просвещения Сирии советником по музыкальному образованию, затем 3 года преподавал композицию, фортепиано, гармонию и теорию музыки в университете «Аль-Ярмук» в Иордании; был основателем и главным дирижером оркестра и хора радио и телевидения в Дамаске, в 60-е гг. участвовал в подготовке музыкальных программ.

Широко известен Аль-Харири и как композитор. Среди его сочинений — балеты, струнные квартеты, романсы для голоса и фортепиано, фортепианные пьесы, произведения для оркестра и др. Он также инструментал и аранжировал многие народные песни.

К сожалению, сегодня нам известно лишь о малой части педагогических достижений Беллинга, впрочем, как и о его композиторском творчестве. Так, увидев на выставке Т. Бахер среди нескольких сохранившихся его нотных автографов, относящихся ко времени обучения в консерватории, фугу к вступительному экзамену, Ю. Кружнов отметил, что она «демонстрирует не только незаурядный композиторский талант автора, но и владение полифоническим письмом, полифоническое чутье, тонкое чувство формы» [6, с. 15].

Несмотря на множество упоминаний о сочинениях Беллинга, найти их в опубликованном виде пока не удалось; более того, в настоящее время судьба его нотного архива не ясна, что затрудняет даже самую общую оценку композиторского наследия. Некоторые из своих опусов он перечисляет сам — в цитированном уже нами «Анкетном листе». Благодаря этому источнику мы узнаем о значительном числе произведений, созданных Беллингом до 1921 г.: 8 фортепианных пьес, 6 романсов, хор а саpella, 2 фортепианные сонаты, струнный квартет (рукопись), «Торжественное шествие» для большого оркестра (рукопись)¹⁷. По-видимому, все они существовали в форме рукописей. Однако выяснилось, что попытки напечатать их все же были.

В посвященной Беллингу публикации на сайте Петербургской филармонии об этом факте сообщается со ссылкой на одно из писем А. Шёнберга к Сандре Беллингу, с которой знаменитый музыкант вел переписку на протяжении почти 20 лет [9]. Их знакомство состоялось в 1912 г. Тогда С. Беллинг, довольно известная камерная певица, вела активную концертную жизнь¹⁸.

Из последнего известного нам по их переписке письма Шёнберга, посланного им 12 июня 1931 г. в Дамаск, очевидно, в ответ на письмо с просьбой Сандры, стало ясно, что она интересовалась возможностью публикации произведений мужа в Германии. Вот что содержит ответ Шёнберга: «Что касается сочинений г-на Беллинга, мне очень интересно их услышать. К сожалению, не могу

просить Вас послать их мне, так как в следующие месяцы я не смогу долго быть на одном месте. <...> Но г-н Беллинг должен не потерять это время, а скорее войти в контакт с издателями. В качестве издателей современной музыки в Германии речь может идти только о: I. “Универзалъ эдицъон”, Вена 1, Карлсплац; II. “Боте и Бок”, Берлин, Лейпцигерштрассе; III. “Шотт”, Майнц.

Другие издатели для современной музыки едва ли найдутся. <...> Экономические трудности в Германии привели к тому, что ноты очень мало или же вовсе не покупаются, а потому и не печатаются» [1, с. 425].

Из исследования Аль-Шарифа также удалось узнать, что свои произведения Беллинг исполнял на публике. Можно даже предположить, что на сирийский период жизни Э. Беллинга приходится расцвет не только его педагогической, но и композиторской деятельности. В своей книге Аль-Шариф отмечает, что счастливое, благодатное и плодотворное время пребывания Беллинга в Дамаске отразилось в его Фантазии для фортепиано и оркестра «Дамаск» [13, с. 682]. Это произведение было написано в начале Второй мировой войны, и поскольку в городе в то время почти не осталось профессиональных музыкантов-оркестрантов, оно было исполнено на 2-х роялях — самим Э. Беллингом и его ученицей Нажлой Абси. Второй раз эту Фантазию сыграл с ним Х. Аль-Харири в 1949 г.: их выступление сопровождал грандиозный успех!

Потрясенный героизмом советских войск, проявленным в легендарной Сталинградской битве, и вместе с тем вдохновленный творческой удачей, Э. Беллинг написал вторую фантазию — «Сталинград». Ее премьера состоялась в гостинице «Восток». Как пишет Аль-Шариф: «На концерте присутствовал первый чрезвычайный и полномочный посол Советского Союза в Сирии (1944–1950) Даниил Солод, высоко оценивший это произведение. Именно тогда у Э. Беллинга появилась надежда вернуться на родину: посол отправил И. Сталину телеграмму, в которой просил о снятии с Э. Беллинга обвинений и о разрешении вернуться с семьей на родину. Однако ответ И. Сталина был отрицательным» [13, с. 682].

Дополняя и систематизируя сведения об известных нам произведениях Беллинга, приведем также данные, опубликованные Ю. Кружновым: «Во Франко-арабском лицее в Дамаске 22 мая 1941 г. прозвучали два его произведения. <...> Первое произведение называлось загадочно — “Танец Боайард”, исполняла танец его дочь Тамара. Прозвучали также “Четыре русских народных песни” (возможно, в обработке Беллинга), исполнителями были скрипачка Т. Мантейфель и виолончелист Р. Кугель. За фортепиано был автор» [6, с. 15]. Эти данные сохранились благодаря уцелевшей афише концерта, копия которой была любезно предоставлена нам Т. Бахер (ил. 7)¹⁹.

¹⁷ См. примеч. 13.

¹⁸ Одно из таких выступлений в дуэте с мужем Эрастом даже было отмечено похвальной рецензией в журнале «Жизнь искусства» (1924, № 20, 13 мая, с. 10–11).

¹⁹ ГАТО. Ф. Р-1741, оп. 1, д. 14, л. 122.



Иллюстрация 7. Афиша концерта с участием Эраста Беллинга и его дочери Тамары во Франко-арабском лицее г. Дамаска 22 мая 1941 г.

LYCEE FRANCO-ARABE
BOULEVARD DE BAGDAD

Judi 22 Mai 1941 à 21 heures très précises

Soirée de **MUSIQUE RUSSE**
avec le concours du Trio

BELLING Tina **MANTEUFEL** R. **KOUGUELL**

Ancien chef d'orchestre de la Cour Impériale de Russie
Grand-Prix du Conservatoire de St. Pétersbourg

Grand-Prix du Conservatoire de St. Pétersbourg
Soliste des concerts Pasdeloup et Lamoureux de Paris

Premier Prix du Conservatoire de St. Pétersbourg

DE
Mademoiselle Tamara **BELLING**
ET DE MONSIEUR
ALEXIS KARNAOUKHOFF
de l'Opéra Russe

PROGRAMME

1 - Arensky Trio en RE mineur a) Allegro c) Elégie b) Scherzo d) Finale	M ^{me} Manteufel M.R. Kouguell M.E. Belling	4 - Glazounov Chant du Menestrel Borodine — Sérénade	M. R. Kouguell
2 - Borodine Air du Prince Igor Moussorgsky — L'Oublié Clinka — Chant de route Gretchaninoff — Le Captif	M.A. Karnaukhoff	5 - E. Belling Danse Boyarde	M ^{me} Tamara Belling
3 - Glazounov Mélodie arabe Tchaïkovsky — Romance Spendiarow — « Hailarma » danse tartare.	M ^{me} Manteufel	6 - Tchaïkovsky Bénies soient les forêts Le Reproche Le Désir Rachmaninoff Je suis de nouveau seul Oh! viens Tout passe	M.A. Karnaukhoff
ENTR'ACTE		7 - E. Belling Sur 4 chants populaires Russes	M ^{me} Manteufel M.R. Kouguell M.E. Belling

LOCATION — Fauteuils numérotés, 15 francs, uniquement à l'Economat du Lycée à partir du Jeudi 15 mai de 8 à 12 et de 2 à 4, Vendredis et Dimanches exceptés.

Но, несмотря на достижения на поприще композиторства и исполнительства, главным делом Беллинга по-прежнему оставалась педагогика. Он продолжал преподавать фортепиано и скрипку, занимаясь и у себя дома, и в Восточном институте (Школе искусств), где получал за свой труд весьма скромную плату — 100 сирийских лир. В то время Ливанская академия предложила ему работу с вознаграждением в 5 раз выше, и Беллинг обратился с просьбой к сирийским чиновникам о повышении жалования. Однако ни его увещевания, ни старания одного из сотрудников не имели успеха, и он был вынужден покинуть так полюбившийся ему Дамаск [13, с. 683]²⁰.

Точный год отъезда нам установить не удалось, но по информации, предоставленной Т. Бахер, к 1950 г. семья Беллинг окончательно перебралась в Бейрут. Здесь Э. Беллинг участвовал в камерных концертах,

давал частные уроки фортепиано и композиции, преподавал в Ливанской академии изящных искусств и Национальной консерватории музыки. Среди его наиболее ярких учеников следует назвать Богоса Гелаяна и Джоржа База, «будущих композиторов, классиков ливанской музыки» [4, с. 28]. Как говорит об этом времени ливанский историк музыки Нэнна Бахтанассар-Суккар, «едва ли не более значительной представляется заслуга русских преподавателей, которые заложили фундамент классического музыкального образования в Ливане, и чьи ученики стояли у истоков ливанской национально-ориентированной композиторской и исполнительской школы» [2, с. 36]. Именно так, на наш взгляд, можно описать заслуги Э. Беллинга во время его пребывания и в Ливане, и в Дамаске.

Подводя итоги, отметим, что двадцатилетие, проведенное Беллингом в Сирии, совпало с важнейшим этапом становления новой академической музыкальной традиции на Ближнем Востоке. Начав в Дамаске с частных уроков и продолжив преподавательскую работу в стенах одного из первых специальных учебных заведений, он и его соратники подготовили почву для успешного и плодотворного развития сирийской музыкальной культуры в 1960–80-е гг., что закономерно привело к открытию в Сирии новых музыкальных школ, первого высшего учебного заведения (Высшего института музыки в Дамаске), появлению оркестров, ансамблей, открытию столичного театра, стремительному развитию концертной жизни и в других крупных городах в конце XX — начале XXI вв. Кроме того, установившиеся русско-сирийские музыкальные связи, столь успешно начатые Беллингом, сыграют в этом дальнейшем масштабном процессе едва ли не основополагающую роль²¹.

Не менее важным было привить вкус к европейской классической музыке, воспитать не только музыкантов-профессионалов, но и публику. Именно поэтому деятельность Беллинга была столь разнообразна и носила самый широкий просветительский характер, отразив целую эпоху в сирийской культуре первой половины XX в.

Э. Беллинг, опираясь на лучшие педагогические, исполнительские и композиторские традиции русской, а именно — петербургской школы, внес, несомненно, огромный вклад в становление музыкально-профессиональной традиции в Сирии, в развитие музыкальной педагогики и в дело популяризации исполнительства на европейских музыкальных инструментах. И что особенно ценно, он оставил после себя множество учеников и последователей, продолживших дело, начатое их легендарным русским наставником и учителем.

²⁰ В книге С. Аль-Шарифа приводятся любопытные подробности, касающиеся этого отъезда. Накануне Э. Беллинг оставил под залог свою скрипку у некоего коллекционера за 700 сирийских лир, поскольку очень нуждался в деньгах. Однако вернувшись через пару месяцев, он так и не смог ее забрать, поскольку тот человек захотел оставить инструмент себе, на память о великом музыканте. Ныне местонахождение скрипки неизвестно.

²¹ Речь идет о так называемом русско-сирийском музыкальном контракте, заключенном между Министерством культуры Сирии и России, обеспечивавшем функционирование музыкальной школы, Высшего института музыки и Симфонического оркестра в Дамаске в 1984–2012 гг.

Литература

1. Арнольд Шёнберг. Письма / Сост. Э. Штайн; перевод с нем. В. Шнитке; ред. М. С. Друскин, Л. Ковнацкая. СПб: Композитор: Фонд «Pro Arte», 2001. 464 с.
2. Бахер Т. Петербургский музыкальный десант на Ближнем Востоке // Скрипичный ключ. 2019. № 4 (73). С. 28–36.
3. Бахер Т. Русские музыканты в Ливане: вариации на арабскую тему. URL: https://www.domrz.ru/exhibition/14086_russkie_muzykanty_v_livane_variatsii_na_arabskuyu_temu/ (дата обращения: 03.04.2020).
4. Горячева Ю. Русские в Бейруте: Интервью с Т. (Кувашевой) Бахер // Русский мир. 2019. № 12. URL: <https://rusmir.media/2019/12/05/beirut> (дата обращения: 03.04.2020).
5. История русской музыки: В 10 томах. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. I / Под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. 968 с.
6. Кружнов Ю. Забытый музыкант // Скрипичный ключ. 2019. № 5 (74). С. 11–15.
7. Мясоедова С. Витебские страницы в биографии петроградского дирижера Эраста Евстафьевича Беллинга // XXVI Международный музыкальный фестиваль им. И. И. Соллертинского: Буклет. Витебск: Витебская областная тип., 2014. С. 39.

8. Мясоедова С. Мелодии Северной Пальмиры // Витьбичи. № 6 (939) (Приложение к газете «Вечерний Витебск» № 14 (3483)). Витебск: Витебская областная тип., 2014. URL: <https://www.pressreader.com/belarus/vitbichi/20140206/281621008221440> (дата обращения: 20.08.2020).
9. Эраст Беллинг // К 100-летию первой русской филармонии. Персоны. URL: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/1396/> (дата обращения: 20.05.2021).
10. Юдин Г. Музыкальная жизнь Витебска в первой четверти XX века. Минск: Медисонт, 2013. 304 с.
11. The Palestine Bulletin [Вестник Палестины]. Jerusalem, May 2nd, 1930 (Vol. 5, № 1602). URL: <https://www.nli.org.il/he/newspapers/plb/1930/05/02/01/?e=-----he-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1> (дата обращения: 15.06.2021).
12. 250 piano pieces for Beethoven: International composition project by Susanne Kassel. URL: <http://250-piano-pieces-for-beethoven.com/en/composers/walid-al-hajjar/> (дата обращения: 15.01.2021).
13. تفانقشلا ترازو : فيروس يف قيسومل فيرشلا ميمص. 2011. 800 с. [Аль-Шариф С. Музыка в Сирии. Дамаск: Союз сирийских писателей; Министерство культуры, 2011. 800 с.].

References

1. Arnold Schoenberg. Pisma [Arnold Schoenberg. Letters] / Sost. E. Shtain; perevod s nem. V. Schnittke; red. M. S. Druskin, L. Kovnatskaya. SPb.: Kompozitor: Fond «Pro Arte», 2001. 464 p.
2. Baher T. Peterburgskiy muzikalniy desant na Blizhnem Vostoke [St. Petersburg musicians in the Middle East] // Skripichniy kluch [Treble clef]. 2019. № 4 (73). Pp. 28–36.
3. Baher T. Russkie muzikanty v Livane: variatsii na arabskuiu temu [Russian musicians in Lebanon: variations on an Arabic theme]. URL: https://www.domrz.ru/exhibition/14086_russkie_muzykanty_v_livane_variatsii_na_arabskuyu_temu/ (Access date: 3.04.2020).
4. Goryacheva Y. Russkiye v Beyrute: Intervyu s T. (Kuvashvoy) Bakher [Russians in Beirut: interview with T. (Kuvashveva) Bakher] // Russkiy mir [Russian world]. 2019. № 12. URL: <https://rusmir.media/2019/12/05/beirut> (Access date: 03.04.2020).
5. Istoriya russkoi muziki: v 10 tomakh. T. 10B. 1890–1917. Chronograph. Kn. I [The History of Russian music: In 10 volumes. Vol. 10B: 1890–1917. Chronograph. Book I] / Pod obsh. nach. red. E. M. Levasheva. M.: Yaziki slavyanskikh kultur, 2011. 968 p.
6. Kruzhnov U. Zabytiy muzikant [The Forgotten Musician] // Skripichniy kluch [Treble clef]. 2019. № 5 (74). P. 11–15.
7. Myasoedova S. Vitebskie stranitsi v biographii petrogradskogo dirizhera Erasta Evstafyevicha Bellinga [Vitebsk in the biography of the Petrograd conductor Erast Yevstafyevich Belling] // XXVI Mezhdunarodniy muzikalniy festival im. I. I. Sollertinskogo [XXVI International music festival named after I. I. Sollertinskiy]:

- Booklet. Vitebsk: Vitebskaya oblastnaya tip., 2014. p. 39.
8. Myasoedova S. Melodii Severnoi Palmiry [Melodies of Northern Palmyra] // Vitbichi. № 6 (939) (Prilozheniye k gazete «Vecherniy Vitebsk» № 14 (3483)) [Vitbichi. № 6 (939) (Appendix to the newspaper «Evening Vitebsk» № 14 (3483))]. Vitebsk: Vitebskaya oblastnaya tip., 2014. URL: <https://www.pressreader.com/belarus/vitbichi/20140206/281621008221440> (Access date: 20.08.2020).
9. Erast Belling [Erast Belling] // K 100-letiyu pervoj russkoj filarmonii. Persony [To the 100th anniversary of the first Russian Philharmonic. People]. URL: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/1396/> (Access date: 20.05.2021).
10. Udin G. Muzikalnaya zhizn Vitebska v pervoi chetverti XX veka [Musical life of Vitebsk in the first quarter of the 20th century]. Minsk: Medisont, 2013. 304 p.
11. The Palestine Bulletin [Vestnik Palestiny]. Jerusalem, May 2nd, 1930 (Vol. 5, № 1602). URL: <https://www.nli.org.il/he/newspapers/plb/1930/05/02/01/?e=-----he-20--1--img-txIN%7ctxTI-----1> (Access date: 15.06.2021).
12. 250 piano pieces for Beethoven: International composition project by Susanne Kassel. URL: <http://250-piano-pieces-for-beethoven.com/en/composers/walid-al-hajjar/> (Access date 15.01.2021).
13. Al-Sharif S. Muzika v Sirii [Music in Syria]. Damask: Soyuz siriyskikh pisateley; Ministerstvo kultury, 2011. 800 p.

Информация об авторе

Джоржес Мусалламович Алабдаллах
E-mail: georgeos.mgkt@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»
121069, Москва, ул. Поварская, 30–36

Information about the author

Georgeos Musallamovich Alabdullah
E-mail: georgeos.mgkt@mail.ru
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Gnesin Russian Academy of music»
121069, Moscow, 30–36 Povarskaya Str.



Ряпосов Александр Юрьевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения Российского института истории искусств

Ryaposov Alexandr Yuryevich, PhD (Arts), Senior Researcher and Head of the Source Studies Sector of the Russian Institute of Art History

E-mail: alexandrriyaposov@gmail.com

СПЕКТАКЛЬ М. А. ЗАХАРОВА «ШУТ БАЛАКИРЕВ»: ПОСТИЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ РОССИЙСКОГО МЕНТАЛИТЕТА НА СЛОМЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХ

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля М. А. Захарова «Шут Балакирев» (Ленком, 2001). В центре внимания исследования находятся такие составляющие захаровской режиссерской методологии, как режиссерский сюжет и способы его строения; принципы декорационного оформления спектакля и возможности частичной трансформации этого оформления; жанровая природа постановки; композиционные принципы построения действия и др. Дополнительной задачей исследования является определение места и роли спектакля «Шут Балакирев» в творчестве лидера Ленкома. Источниковой базой исследования стали высказывания режиссера и его со-творцов, драматурга Г. Горина и художника-режиссера О. Шейнциса, рецензии на спектакль и личные впечатления автора статьи от просмотра телефильма, сделанного на основе захаровской постановки. Методология исследования опирается на классические принципы и подходы к реконструкции и анализу спектакля ленинградской (гвоздевской) школы театроведения, а также на метод контекстуального анализа.

Ключевые слова: М. А. Захаров, «Шут Балакирев», Ленком, Г. Горин, О. Шейнцис, единая сценическая установка, трагикомедия, эпизодное строение, аттракцион, реприза.

THE PERFORMANCE OF M. A. ZAKHAROV'S «JESTER BALAKIREV»: COMPREHENDING THE SPECIFICS OF THE RUSSIAN MENTALITY AT THE END OF HISTORICAL ERAS

The article studies the stage poetics of the play «Jester Balakirev» by M. A. Zakharov (Lenkom, 2019). The subject of the research is Zakharov's directorial methodology: director's plot and methods of its structuring; principles of the performance's set design and the possibility of its partial transformation; genre nature of the production; compositional principles of action building and other. An additional objective of the research is to determine the place and role of the play «Jester Balakirev» in the creativity of the Lenkom's leader. The source base of the research was the statements of the director and his co-creators, playwright G. Gorin and artist-director O. Sheintsis, reviews of the performance and personal impressions of the author of the article from watching a TV movie made on the basis of Zakharov's production. The research methodology is based on the classical principles and approaches to the reconstruction and analysis of the performance of the Leningrad (Gvozdev) school of theater studies, as well as on the method of contextual analysis.

Key words: M. A. Zakharov, «Jester Balakirev», Lenkom, G. Gorin, O. Sheintsis, unified stage setup, tragicomedy, episodic structure, attraction, reprise.

В 2021 году спектаклю режиссера-постановщика Марка Анатольевича Захарова (1933–2019) «Шут Балакирев» исполнилось двадцать лет, премьера постановки по одноименной трагикомедии Григория Горина (1940–2000) состоялась 14 мая 2001 года. Со-творцы постановки: режиссер — Юрий Махаев (1940–2006); режиссер-сценограф — Олег Шейнцис (1949–2006); художник по костюмам — Мария Данилова; композитор — Сергей Рудницкий; тексты песен — Юлий Ким, Ирина Мусаэлян; хореограф — Антон Лещинский. Роли исполнили: Иван Балакирев — Сергей Фролов; Петр Великий — Олег Янковский (1944–2009); Екатерина Алексеевна — Александра Захарова; Меншиков — Николай Караченцов (1944–2018); Ягужинский — Александр Збруев; Шафиров — Юрий Колычев (1928–2019) и др.

«Иных уж нет...», но спектакль по-прежнему входит в афишу театра и играется один-два раза в месяц, а между тем последней совместной работе Захарова и Горина не посвящено ни одного специального научного исследования. Так, например, фрагмент режиссерского портрета «Марк Захаров: ремесленник милостью Божией» в книге М. Ю. Давыдовой «Конец театральной эпохи»,

где речь идет о «Шуте Балакиреве», не более чем переработанный текст критического отзыва о захаровском спектакле ([4, с. 123–126]). В очерке П. Б. Богдановой «Формула успеха Марка Захарова» из ее книги «Режиссеры-шестидесятники» захаровскому спектаклю «Шут Балакирев» отведено полторы страницы ([2, с. 161–163]), на которых дается лишь самая общая характеристика постановки.

Представленная здесь статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля Захарова «Шут Балакирев» или анализу того, как сделана сценическая версия одноименной пьесы Горина, какова примененная постановщиком режиссерская техника. В центре внимания исследования находятся такие составляющие захаровской режиссерской методологии, как режиссерский сюжет и способы его строения; декорационное решение сценической площадки и возможности ее трансформации; композиционные принципы строения действия; жанровая природа постановки и др. Дополнительной задачей исследования является определение места и роли спектакля «Шут Балакирев» в творчестве лидера Ленкома.



Источниковой базой исследования стали высказывания режиссера и его со-творцов, драматурга Г. Горина и художника-режиссера О. Шейнциса, рецензии на спектакль 2001 года, иконография, в том числе и личные впечатления автора статьи от просмотра телевизионной версии постановки, снятой режиссером-постановщиком Захаровым и смонтированной как фильм, куда, помимо сценических коллизий, были включены и кадры реакции публики, что соответствовало установке лидера Ленкома находить со зрителями *контакты на разных уровнях* (см., напр.: [7]). Стоит заметить, что при изучении такой компоненты режиссерской методологии Захарова, как *драматургия захаровского спектакля*, или, другими словами, анализа композиционной структуры действия в постановках лидера Ленкома, рецензионный материал не содержал, за редчайшими исключениями, необходимой для исследования информации, и тогда единственным источником для изучения действенной архитектоники захаровского спектакля являлась либо видеозапись постановки, либо, как в данном случае, снятый на основе спектакля телефильм. Специфика представленного здесь *историко-теоретического* исследования заключена в том, что автор вынужден выступать одновременно и как критик, и как исследователь.

Методология исследования опирается на классические принципы и подходы к реконструкции и анализу спектакля ленинградской (гвоздевской) школы театроведения, а также на метод контекстуального анализа. В плане методологии изучения собственно режиссерской техники Захарова данная статья основывается на двух монографиях «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля» ([12]) и «Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральные монтаж» ([13]), принадлежащих автору представленной здесь работы.

В 1990-е, в 2000-е и в 2010-е годы театр Захарова существовал как явление рядоположенное исканиям театра постмодернистского, перформативного искусства, постдраматического театра и т. д. Захаров не мог не испытывать влияния постмодернизма, ставшего ведущим направлением в искусстве на Западе с 1960-х годов, но, в отличие, например, от К. Серебренникова или К. Богомолова, лидер Ленкома не прибегал к использованию собственно постмодернистской методологии (деконструкция, цитирование и пр.), а несколько попыток причислить Захарова к постмодернистам вызвали искреннее недоумение у лидера Ленкома.

Захаровский театр не постмодернистский, но — *традиционалистский*, в противовес концепции постдраматического театра его следовало бы назвать *гипердраматическим* театром. Подобно тому, как В. Э. Мейерхольд при формировании своей режиссерской методологии обращался к достижениям старинных театров подлинно театральных эпох (*commedia dell'arte*, испанский театр Золотого века, шекспировский и мольеровский театры, театр Кабуки и т. д.), так и Захаров выступил «наследником по прямой» режиссуры Е. Б. Вахтангова

(фантастический реализм, игровой театр), С. М. Эйзенштейна (монтаж аттракционов), А. Я. Таирова (жанр «оптимистическая трагедия») и особенно В. Э. Мейерхольда (музыка как основа действия, театральные монтаж, режиссерский контрапункт, актерские маски и актерские амплуа).

Е. И. Горфункель в монографии «Режиссура Товстоногова» ввела термин «спектакль по модели» ([3, с. 200–201]). Г. А. Товстоногов при работе в 1955 году над постановкой «Оптимистической трагедии» в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина (ныне Александринский театр) за основу спектакля взял не пьесу Вс. Вишневского, а использовал в качестве модели легендарную постановку А. Я. Таирова (Камерный театр, 1933), которая для Товстоногова стала точкой отсчета, когда режиссер в чем-то таировский спектакль продолжал и развивал, а с чем-то с постановкой Камерного театра полемизировал, что-то — радикально менял. Определение «спектакль по модели» очень близко к термину «ремейк», но сказать, что «Оптимистическая трагедия» Товстоногова являлась ремейком таировского спектакля, было бы явным преувеличением, а термин «спектакль по модели» при анализе постановки Товстоногова оказался подходящим как нельзя лучше (см.: [3, с. 200–237]). Вот и спектакль «Разгром», поставленный Захаровым на сцене Московского театра имени В. Маяковского в 1971 году, оказался спектаклем, сделанным по модели отчасти «Оптимистической трагедии» А. Я. Таирова, отчасти — мейерхольдовского «Командарма-2» (ГостТИМ, 1929) (см.: [11, с. 22–24]). Иными словами, корни захаровской режиссерской методологии следует искать в русской классической режиссуре 1910–1930-х годов.

Последняя «шутовская комедия» Горина посвящена смеховой культуре петровской России, это и история маленького человека, приближенного к власти и от нее пострадавшего, и история правителя, создавшего огромную империю, но не знающего, на кого ее оставить. Власть развращает — придворные меняют маски с ловкостью шутов и, моментально чувствуя ситуацию, перебегают к тому, кто ближе к трону. Но в России власть оказывается страшным грузом и тяжелым наказанием — царица Екатерина Алексеевна силится справиться с наследством Петра, пытается подражать покойному мужу, носит мужскую одежду, курит трубку и привыкает утешаться с помощью водки, но то и дело по-бабьи причитает, просит своего Петрушу забрать ее к себе. Всем трудно жить в России — и простому человеку тяжело, и царю не легче.

Злободневность захаровского спектакля была очевидна (даже если учесть, что намеченная на 2000 год премьера была перенесена на май 2001-го), постановка совпала с концом эпохи кардинальных перемен, состоялся трансфер власти, но насущным оставался вопрос: что будет дальше с российским государством? А. М. Смялянский считал, что размышления о судьбе своей страны являлись *лейтмотивом творчества* Захарова на рубеже тысячелетий: «Про Россию, про нашу *ментальность* он



без устали рассуждает, на этой сквозной теме построены все его лучшие и просто рядовые спектакли. Он все время хочет дать ответ на классический вопрос: куда ж несется эта самая птица-тройка? Ответа, конечно, нет, но фабрика метафор Ленкома продолжает работать, питаясь энергией заблуждения. Марку Захарову хватит работы надолго (курсив мой. — А. Р.)» [14].

Захаров ставил трагикомедию «Шут Балакирев» как «сценическую версию театра»: пьеса изменялась и перерабатывалась режиссером в процессе репетиций, происходило это и до, и после кончины Горина. При этом режиссура Захарова совершила решительный «зигзаг» (один из важнейших в захаровской режиссерской методологии терминов). Сочинение Горина обладало всеми необходимыми режиссеру составляющими — присутствовали и мифологический сюжет (образ Петра не предполагал воссоздания исторической действительности: это образ мифологизированный — суровый, но справедливый правитель-реформатор), и злободневное звучание, и аттракционная природа действия, заложенная уже в самой пьесе. Но спектакль оказался «перевертышем», удивительным для союза Захарова и Горина.

В течение долгих лет совместной работы Горин предлагал универсальные, вечные сюжеты, а сценические работы Захарова придавали им остросовременное звучание. «Шут Балакирев» своей концовкой неожиданно подчеркнул «вневременной» смысл пьесы. В трагикомедии Горина финал оборван: Балакирев вместе с шутами и придворными прыгает вокруг веревки, пытаясь ее поймать, получить помощь сверху, из иного мира, чтобы выбраться из смуты, чтобы понять, как жить дальше. Пьеса заканчивается шутовской песенкой «Ой, дури-дури-дури!» И дальнейшая нескончаемая беготня россиян по бесконечному кругу времени предполагалась сама собой. Финал спектакля Захарова оказался *открытым*: лирическим, стремящимся к философскому обобщению, выделяющим мотив человеческой неприкаянности, непонимания собственной судьбы и себя самого, но он нес и надежду, выраженную посредством музыки. Беда Балакирева, по мысли режиссера, была не в том, что его перемолола и выплюнула машина власти, а в нем самом, в его неумении почувствовать и исполнить свое предназначение. На прощание царь Петр вручал Балакиреву музыкальный инструмент и велел играть — пусть хоть чему-то научится и будет делать хорошо в своей никчемной земной жизни. Спектакль заканчивался пронзительной мелодией, которую выводил плачущий шут. Играл он хорошо, как будто умел всегда и именно для этого родился...

Как и ранее, в совместной работе Горина и Захарова исходный (в данном случае, исторический) сюжет служил лишь поводом для разговора о современных проблемах, волновавших этих художников. Лидер Ленкома с присущими ему иронией и юмором писал: «Горин создал собственный “королевский театр”. Его игры, с будоражащими зрительское сознание идеями и образами, затрагивали самую сердцевину наших сегодняшних

комплексов, тревог и надежд, остаются по-королевски щедрыми, величественными и дорогими. Это касается, в том числе, и постановочных расходов» [8, с. 462]. По словам Захарова, идея последней горинской пьесы принадлежала самому автору, который, по старинной традиции, сам читал ее труппе, участвовал в распределении ролей и, до определенного момента, в создании спектакля. Многие по просьбе Захарова переписывались Гориным по несколько раз, и захаровский спектакль вышел через одиннадцать месяцев после смерти драматурга, изменения в пьесу на этом этапе вносил уже режиссер-постановщик, за что в программке к спектаклю принес свои извинения драматургу, которого уже не было на этом свете. Фигура шута всегда представлялась Горину моделью человека особой судьбы, таковыми драматургу виделась народные герои — остроумными, веселыми, дерзкими. К шутам он относил и Мюнхгаузена, и Тиля; Шутами (с большой буквы) Горин называл и таких великих артистов, как Евгений Леонов и Юрий Никулин.

Критики единодушно оценили спектакль как успешную захаровскую постановку: «Новый спектакль “Ленкома” поставлен не о парадоксах российской истории и не об очевидной тщете придворного скоморошества. Кажется, Захаров вернулся к темам своих лучших (тоже ведь горинских) телефильмов — он вновь ставит о *драматическом одиночестве* тех личных усилий, которые только и стоит совершать (курсив мой. — А. Р.)» [6]. Оценили критики и злободневность представленной темы: «В основу положены документальные факты, и действуют в спектакле лица известные — Петр, Екатерина I, Меншиков, Ягужинский. Петр доживает свои последние дни, Екатерина всходит на трон, Меншиков с Ягужинским тягают власть друг у друга. <...> Но спектакль воспринимается как исторический — но об истории не петровской, а нашей — вчерашней. Кому передать власть — вопрос, полтора года назад звучавший бы в унисон газетным заголовкам» [9].

Справедливости ради стоит сказать, что спектакль, который изначально должен был предшествовать президентским выборам 2000 года, но, опоздав к этому времени в связи с трудностями финансового и технического характера и проиграв в полемичности, выиграл художественно. Критики уловили новые интонации режиссера: «Никаких мрачных обобщений о судьбах родины, вроде тех, что были в “Мистификации” (постановка 1999 года. — А. Р.), в новом спектакле нет. Разумеется, в истории Ивана Балакирева, волею случая вознесенного к престолу и оказавшегося в центре придворных интриг, можно усмотреть немало аллюзий. Но не в них на этот раз суть. Опасные игры вокруг престола обрисованы в спектакле без отчаяния, как-то весело и даже добродушно. Бациллой шутовства заражен весь русский двор. <...> Жестокости царя Петра остаются за кадром, а сам император в отличном исполнении Олега Янковского предстает теряющим власть и остро чувствующим приближение смерти» [6].

Сценическая версия «Шута Балакирева» напраши-



вается на сравнение с «Тилем», спектаклем, с которого начался творческий союз драматурга Горина и режиссера Захарова. И там, и там много общего: главный герой шут, в наличие обилие веселых ситуаций и юмора. Захаров подчеркивал: «Комедийные ситуации, созданные Гориним, чаще всего умны и философичны, обладают своеобразной элегантностью, но это не исключает в них веселого безрассудства. Персонажи Горина — живые, незапрограммированные люди, могущие сморозить гомерически смешную глупость. <...> И самое важное: многие шутки драматурга и его комедийные диалоги имеют *широкую амплитуду воздействия*. Они одинаково смешны как для начинающего, так и для искушенного зрителя (курсив мой. — А. Р.)» [8, с. 214]. О широком диапазоне юмора в «Шуте Балакирева» зритель был предупрежден в программке к спектаклю, где публике сообщалось, что артисты прибегают к отдельным смягченным выражениям ненормативной лексики, которая в начале XVIII века считалась вполне допустимой для шуток и розыгрышей. *Аттракционный* характер построения действия сказался в том, что комедийные ситуации в постановке были *провоцирующими* для зрителя, *агрессивно нацеленными* на зрительскую реакцию, пусть и не всегда позитивную.

Над спектаклем Захаров работал в команде с драматургом Гориним и художником-постановщиком О. Шейнцисом. Все, что было создано ими совместно, имело успех. Идеи художника дополняли виденье режиссера, а пьесы драматурга учитывали особенности режиссерского почерка Захарова и всегда были на острие проблем современности.

Декорационное оформление О. Шейнциса представляло собой *единую сценическую установку* и поражаало своей простотой, но и своей необычностью. За пределами авансцены настил планшета был составлен из широких досок, которые располагались под прямым углом к авансцене, торцы досок смотрели в зрительный зал. Передние части досок настила были посредством шарнира прикреплены к механизму, который располагался под сценой и позволял поднимать каждую из досок под любыми острыми углами и даже поставить ее вертикально. Именно из-за сложности в изготовлении механизма, поднимающего отдельные доски, премьерный выпуск спектакля и был задержан. В начале спектакля доски располагались горизонтально, к дальним концам досок были прикреплены кресла, которые в этом случае были выстроены в один ряд. После смерти Петра Великого несколько досок поднялись под разными углами, то есть пол сцены в прямом смысле уходил из-под ног действующих лиц захаровского спектакля. После смерти Балакирева все доски вставали вертикально, образуя своего рода забор, отделяющий тот свет от света здешнего. Изменения конфигурации игровой площадки представляли собой *сценографические аттракционы*, оформление О. Шейнциса, таким образом, само являлось героем спектакля, действующим лицом постановки. Не случайно кредо режиссера-художника О. Шейнциса формулировалось следующим образом: «Театр — это

есть место *прямой конкретной реализации* художника. Это место — горячее, пространство повышенной, обжигающей активированности всего. Словом, это — «горячая точка» (курсив мой. — А. Р.)» [16].

В спектакле налицо две связанные друг с другом *сюжетные линии*: первая — это реформы Петра Великого и отношение к ним народа, выраженное прежде всего посредством фигуры Балакирева; вторая — шутовство Балакирева, его личный жизненный выбор и вытекающие из него последствия.

Первая сюжетная линия заявлена с самого начала захаровской постановки, которая открывалась чередой аттракционов. Из-за левой (со стороны зрителей) кулисы на сцену летел солдатский мундир, потом солдатский сапог, потом еще один, а затем на сцену выползал человек в солдатском кивере и белой рубашке. Из построенного по законам *репризы* риторического диалога этого человека с Родиной-Матерью, в котором человек подавал реплики и за себя, и за Родину, становилось известно, что это — измученный жаждой часовой, поставленный на мосту, которым Петр связал нашу страну с Европой. Стаскивая с себя рубашку, солдат просил у Родины дозволения оставить ненадолго свой пост, чтобы искупаться. На возражение Родины-Матери, что, мол, в это время на страну может напасть враг, солдат выдвигал такой контраргумент: «Ну на хрена мы сдались этому врагу в энтакую жару!» — и плюхался головой вниз в емкость с водой, которая располагалась между авансценой и первым рядом зрителей, на которых летели брызги во время данной водной процедуры. Тут на сцене появлялся Меншиков (Н. Караченцов) в роскошном мундире, в парике и в шляпе с перьями. Из доклада солдата становилось ясно, что перед нами бедный дворянин и рядовой Преображенского полка Иван Балакирев (С. Фролов). Герой Н. Караченцова в реплике-*репризе* озвучивал важнейшую для первой сюжетной линии спектакля мысль: «Это ж что же у нас с действующей армией происходит?! Куда это мы катимся?! Государь император мост в Европу перебросил, чтоб по нему на мировой простор выйти, а народ наш с этого моста все больше головой вниз в омут стремится. Нельзя этот народ по мосту весть, он с него сосклизывает. И чем увереннее наш народ за собой ведешь, тем увереннее без народа останешься!» В захаровской постановке Петр О. Янковского ощущал себя стариком, его мучил вопрос, на кого Россию оставить, ведь сына нет, друг (имелся в виду Меншиков) вор, жена дура... После смерти Петра все становилось еще хуже, суть происходящего снова сформулировал герой Н. Караченцова: «Время сейчас неустоявшееся. Время перехода от одного к другому. Ну, как всегда...» Данная сюжетная линия не имела разрешения, Петр и на том свете корил себя: «Создал я державу великую, вот андреевский флаг поднял над океаном, Русь вытянул с юга на север как гармонь, а вот играть на сём инструменте подданных не научил...».

Проблема, по мысли Захарова, была связана именно с балакиревыми, то есть с российским народом и наци-



ональным менталитетом. Вторая сюжетная линия спектакля строилась вокруг приключений дворянина Ивана Балакирева, неожиданно для себя попавшего на дворцовую шутовскую службу. В истории действительно существовал прототип героя, и даже ходили печатные сборники анекдотов про шута Балакирева, но где заканчивалась действительная история про дворянина Балакирева, и где начинался народный вымысел этой вполне легендарной фигуры, сегодня понять уже невозможно. Для Захарова это была история про обыкновенного маленького человека, попавшего волею случая и личной безалаберности в окружение власти и на собственной шкуре испытавшего, что власть и власть имущие способны с ним сделать.

Иван побывал и в милости — получил квартиру на себя и своих близких в столице Санкт-Петербурге, побывал и в немилости — просидел в тюрьме несколько лет в самые смутные времена и только благодаря этому остался жив. Его смертельно ранил царский наследник, и Балакирев попал на тот свет, где ему вновь удалось свидеться с Петром Великим и ответить на вопрос, который полностью его изменил. Петр Великий спрашивал своего подданного, почему из всех открытых для него жизненных путей Балакирев выбрал путь шутовства и холопства. Художественной волей создателей спектакля происходило превращение шута, которому дарован был еще один шанс переменить судьбу, в настоящего человека, ведь хорошо известно, что люди, побывавшие на грани нашего и того света, после возвращения весьма сильно меняются. Вот и Балакирев в захаровской постановке становился другим. Он перестал шутить, заговорил по-английски и вдруг великолепно заиграл на гобое, да так, что слезы невольно потекли из глаз многих и многих в зрительном зале.

Жанр захаровского спектакля — трагикомедия. Свое кредо Захаров-режиссер сформулировал так: «В русском театре недостаточно только ума, недостаточно только смеха, недостаточно одних только слез. Русский театр мечтал обо всем сразу. Задуматься и посмеяться, задуматься и поплакать хотели в театре наши предки — хотим и мы того же». И еще: «Русскому театру одной человеческой истории всегда было мало, его зритель жаждал выхода к широкому общественно-политическому фону, где человеческая плоть всегда бунтовала, обращая свои помыслы к идеям правдоискательства, к мучительным поискам Добра, к обретению высоких идеалов, выходящих за пределы утилитарных мечтаний (курсив мой. — А. Р.)» [8, с. 133].

В роли Балакирева выступил молодой артист театра — С. Фролов. Он не затерялся среди звезд Ленкома — О. Янковского, Н. Караченцова, А. Збруева, А. Захаровой и др. Вот один из отзывов на игру дебютанта: «Марк Захаров верен испытанным, никогда не подводившим его рецептам театрального успеха. Он любит и умеет открывать новые лица, и в роли Балакирева дебютировал молодой Сергей Фролов, артист большого комического дарования: острые глазки, обманчивое простодушие Иванушки-дурачка и бронебойное обаяние» [15]. Или

следующее высказывание М. Ю. Давыдовой: «Но кто действительно должен сегодня проснуться знаменитым, так это Сергей Фролов, то есть Балакирев. Бессовестно органичный смешной увалень, который словно специально рожден для того, чтобы играть написанного Гориним шута» [5].

Захаровский многоэпизодный спектакль был очень динамичен по заложенным в нем темпам развития действия — событие сменялось событием, каждая мизансцена была построена как отдельный законченный фрагмент, имевший свои завязку и развязку, свои начало, середину и конец. Переход от эпизода к эпизоду осуществлялся за счет музыкальных отбивок и песенно-танцевальных номеров в исполнении петровской шутовской команды. Театральными критиками неоднократно высказывалось мнение, согласно которому данный спектакль Захарова напоминал *эстрадный концерт*. Как никогда ранее, ленкомовская постановка была насыщена номерами *репризного характера*. Вот несколько примеров. Камергер Монс (А. Лазарев) учил Балакирева, что при дворе «бежать надо медленно, а соображать — быстро!» В ответ на упреки Екатерины Алексеевны, что Петр спаивает принца Голштинского (Н. Шушарин), герой О. Янковского отвечал: «В России править народом и не пить с ним — невозможно». Или такое высказывание Петра: «Кто Россию полюбит, тот и русский!» На недоуменный вопрос Петра, зачем Монс записывал в тетрадку все получаемые им взятки, обер-прокурор Ягужинский отвечал: «Немец. А этот во всем порядок любит». Тот же герой А. Збруева заявлял иностранным послам: «Войной русских сейчас пугать не надо! Мы и без повода всегда воевать готовы!» Ну и т. д.

Действительно, тематика отдельных сцен и их монтажные переходы в постановке Захарова были очень разноплановы и эмоционально, и содержательно. Но весь спектакль собирал в единое целое, как представляется, отнюдь не шут Балакирев, но царь Петр в исполнении О. Янковского. Через весь сценический балаган сквозной сюжетной линии проходил глубокий и серьезный образ царя-реформатора. Критик И. Е. Корнеева дала следующую оценку исполнителю: «Применительно к Олегу Янковскому в роли Петра Великого не побоюсь определения “великолепный”. Вот кто уж царь, так царь. Коли любит — все к ногам избранницы положит, трона не пожалеет, если пьет — так вся округа дрожит, а в гнев войдет — зубы подданным рвет голыми пальцами. Целевая, мощная натура имперского масштаба, блестящая работа» [9]. И еще — характеристика И. Л. Алпатовой: «Царственных особ О. Янковский переиграл достаточно — от Николая II до Ленина; казалось бы, в такой амплитуде пора давать полный ход иронии. Ан нет. Умудренный и утомленный Петр-император русским мужиком остался — и к чарке знатно приложится, и гневается изрядно, и за Россию душой болеет. Да всерьез, да со слезой, да с томлением сердечным — не столько народишко винит, сколько себя: не успел, недоучил, недодумал» [1].



А. Захарова в роли Екатерины по мере сил поддерживала начинания Петра, и лишь когда оставалась одна — трагически ломалась, переходила в шутовскую команду. Актрисе удалось выразить не только простодушие, женскую хитрость, но и любовь императрицы. Н. Караченцов в роли Меншикова был несколько статичен и возможно проигрывал в сравнении с другими исполнителями. Но прокурор Ягужинский в исполнении А. Збруева произвел сильное впечатление: от страха перед всемогуществом власти до смеха над жалким стариком — так разнообразны были воплощаемые актером грани сценического образа.

Заканчивался спектакль тем, что Балакиреву, как и при поступлении в шутовскую команду, предлагали сыграть на духовом инструменте. Но путь, пройденный действием, представлял собой не круг, а спираль, ситуация изменилась разительно, да и Балакирев был уже не тот, и сыграть ему предлагал не предводитель шутов (не говоря о том, какой частью тела предполагалось извлекать звук!), а сам царь и царица. Петр и Екатерина давали ему инструмент и говорили: «Овладей!» Н. Г. Лордкипанидзе заметила: «“Овладей” не просто одно из слов пьесы, но особое слово, в разных своих значениях существенное для Марка Захарова» [10]. Исследователь и театральный критик, Лордкипанидзе справедливо полагала, что спектакль «Шут Балакирев» продолжил те темы и мотивы, что звучали или угадывались в захаровских «Варваре и еретике» (спектакль 1997 года. — А. Р.) и «Мистификации», а именно: каковы возможности человека, что способен человек сделать сам, лично. И вслед за авторитетным автором можно утверждать, что история о судьбе шута в смутные времена — это история и о жителях России начала двадцатого века. Открытый финал «Шута Балакирева» говорил о том, что надежды Захарова на будущее были связаны именно с возможностью для человека личного выбора собственной судьбы.

Захаров поставил последнюю пьесу Г. Горина как динамичный эпизодный спектакль. Стремительный

темп смены различных фрагментов действия в «Шуте Балакиреве» обеспечивался единой сценической установкой О. Шейнциса, наделенной возможностью частичной трансформации. Эпизодная структура захаровской постановки была насыщена разного рода аттракционами, с помощью которых Захаров выстраивал ритм спектакля: это и собственно аттракционы (купание Балакирева в начальном эпизоде; игра в Вильгельма Телля и роковой выстрел юного Петра II, попавший не в яблоко на голове Балакирева, а прямо в его сердце и др.), и песенно-танцевальные номера шутовской команды, и номера-репризы. Жанр трагикомедии, по мысли лидера Ленкома, соответствовал самой сути российской жизни. Сюжетно «Шут Балакирев» представлял собой попытку осознать особенности российского менталитета как ключевого фактора, определяющего прошлое, настоящее и будущее России. Спектакль 2001 года вместе с постановками «Варвар и еретик» (1997) и «Мистификация» (1999) составил трилогию, посвященную осмыслению средствами театра специфики российского менталитета на сломе исторических эпох.

Впервые к теме постижения особенностей национального характера Захаров обратился в спектакле 1990 года «Школа для эмигрантов». Помимо названной выше трилогии, размышлениям о специфике российского менталитета были посвящены захаровские постановки по русской классике «Ва-банк» (2004), «Женитьба» (2007), «Вишневый сад» (2009) и «Небесные странники» (2013), а также постановка по мотивам произведений В. Ерофеева «Вальпургиева ночь» (2015). Волею судьбы последней работой лидера Ленкома на указанную тему стал спектакль «Капкан» (2019), доведенный до премьеры А. Захаровой, дочерью постановщика, и режиссером И. Фокиным. Названные захаровские постановки очерчивают перспективы дальнейших исследований как по реконструкции и анализу отдельных спектаклей лидера Ленкома, так и по изучению режиссерской методологии Захарова в целом.

Литература

1. Алпатова И. Растянул Россию, как гармошку, а играть на ней не научил // Культура. 2001. 24–30 мая. С. 7.
2. Богданова П. Б. Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.
3. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2015. 528 с.
4. Давыдова М. Марк Захаров: ремесленник милостью Божией // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119–129.
5. Давыдова М. Обыкновенный концерт // Время новостей. 2001. 15 мая.
6. Должанский Р. Тот самый Балакирев // Коммерсант. 2001. 16 мая.
7. Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 410 с.
8. Захаров М. А. Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2007. 606 с.
9. Корнеева И. Петр великолепный в кружевах любви // Время МН. 2001. 15 мая.
10. Лордкипанидзе Н. Дорога в небеса // Экран и сцена. 2001. № 27–28. С. 5.
11. Ряпосов А. Ю. М. А. Захаров от «Разгрома» к «Автограду — XXI»: право на профессию // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 1. С. 21–30.
12. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: Монография. 2-е изд., испр. СПб.: СПбГАТИ, 2001. 116 с.
13. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. 288 с.
14. Смелянский А. Английский рожок Марка Захарова //



Московские новости. 2003. № 39. С. 4.

15. *Филлипов А.* Простите, Григорий Горин // Известия.

2001. 16 мая.

16. *Шейнцис О. А.* А вот и нет-ка! // Сцена. 2006. № 4. С. 11.

References

1. *Alpatova I.* Rastyanal Rossiyu, kak garmoshku, no igrat' ne nauchil [Stretched Russia like an accordion, but did not teach to play] // Kul'tura [Culture]. 2001. 24–30 May. P. 7.

2. *Bogdanova P. B.* Formula uspekha Marka Zakharova [Mark Zakharov's formula for success] // *Bogdanova P. B.* Rezhissory-shestidesyatniki [Directors of the 1960s]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2010. Pp. 155–168.

3. *Gorfunkel E. I.* Rezhissura Tovstonogova [Directed by Tovstonogov]. SPb.: Izdatel'stvo «Levsha. Sankt-Peterburg», 2015. 528 p.

4. *Davydova M.* Mark Zakharov: remeslennik milost'yu Bozhiyey [Mark Zakharov: craftsman by the grace of God] // *Davydova M.* Konets teatral'noy epokhi [End of the theatrical era]. M.: OIG, 2005. Pp. 119–129.

5. *Davydova M.* Obyknovenny kontsert [Ordinary Concert] // *Vremya novostey* [News time]. 2001. 15 May.

6. *Dolzhanysky R.* Tot samy Balakirev [That very Balakirev] // *Kommersant* [Kommersant]. 2001. 16 May.

7. *Zakharov M. A.* Kontakty na raznyh urovnyah [Contacts at Different Levels]. M.: ZAO Publishing House Tsentrpoligraf, 2000. 410 p.

8. *Zakharov M. A.* Teatr bez vran'ya [Theater without lies]. M.: AST: Zebra E, 2007. 606 p.

9. *Korneeva I.* Petr velikolepny v kruzhevah lyubvi [Peter magnificent in lace of love] // *Vremya MN* [Time MN]. 2001. 15 May.

10. *Lordkipanidze N.* Doroga v nebesa [Road to Heaven] // *Ekran i stsena* [Screen and stage]. 2001. № 27–28. P. 5.

11. *Ryaposov A. Yu. M. A.* Zakharov ot «Razgroma» k «Avtogradu — XXI»: pravo na professiyu [M. A. Zakharov from «Defeat» to «Avtograd — XXI»: the right to a profession] // *Obshchtstvo. Sreda. Razvitiye* [Society. Environment. Development]. 2020. № 1. Pp. 21–30.

12. *Ryaposov A. Yu.* Rezhissorskaya metodologiya Meyyerkhol'da. 1. Rezhisser i dramaturg: struktura obraza i dramaturgiya spektaklya [Meyerhold's directorial methodology. 2. Director and playwright: the structure of the image and the dramaturgy of the performance]: Monograph. 2nd, Rev. SPb.: RIII, 2001. 116 p.

13. *Ryaposov A. Yu.* Rezhissorskaya metodologiya Meyyerkhol'da. 2. Dramaturgiya meyerkhol'dovskogo spektaklya: mysl', zritel, teatral'nyy montazh [Meyerhold's directorial methodology. 2. The dramaturgy of the Meyerhold performance: thought, spectator, theatrical editing]: Monograph. SPb.: RIII, 2004. 288 p.

14. *Smelyansky A.* Angliyskiy rozhok Marka Zakharova [Mark Zakharov's English horn] // *Moskovskiye novosti* [Moscow news]. 2003. № 39. P. 4.

15. *Filippov A.* Prostite, Grigoriy Gorin [Sorry, Grigory Gorin] // *Izvestiya* [News]. 2001. 16 May.

16. *Sheintsis O. A.* A vot i net-ka! [But no!] // *Stsena* [Scene]. 2006. № 4. P. 11.

Информация об авторе

Александр Юрьевич Рыпосов

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств» 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5

Information about the author

Alexandr Yuryevich Ryaposov

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

Federal state budgetary research institution «Russian Institute of Art History» 190000, Saint Petersburg, 5 Isaac's Square



Иванова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Ivanova Natalya Vladimirovna, PhD (Arts), Professor at the Department of the theory of music and composition of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: nvi0909@gmail.com

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ САРАТОВА: О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКОВЕДА И ДИРИЖЁРА Я. К. ЕВДОКИМОВА

Я. К. Евдокимов — талантливый музыковед, дирижёр, скрипач и композитор, кандидат искусствоведения. Его педагогическая, исполнительская, общественная, организационная, научная и музыкально-просветительская деятельность, продолжавшаяся на протяжении четырёх десятилетий, сыграла огромную роль в развитии культурной жизни Саратова 1920–50-х годов XX века и в истории Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. В 1920–30 годы он организовал и провёл более 100 симфонических концертов, в которых прозвучали шедевры мировой классики и новые современные сочинения. Впервые в Саратове под его управлением были исполнены Девятая симфония Л. ван Бетховена, симфонии Ф. Шуберта, И. Брамса, К. Сен-Санса, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского, оркестровые сочинения С. В. Рахманинова, М. Равеля, К. Дебюсси, А. Онеггера, И. Ф. Стравинского. В 1940–50 годы Я. К. Евдокимов активно занимался изучением истории музыкальной культуры Саратова.

Ключевые слова: Я. К. Евдокимов, музыковед, дирижёр, история музыкальной культуры, Саратов.

FROM THE HISTORY OF THE SARATOV MUSICAL CULTURE: ON THE TEACHING, PERFORMING AND SOCIAL MUSICAL ACTIVITIES OF Y. K. EVDORIMOV, A MUSICOLOGIST AND A CONDUCTOR

Y. K. Evdokimov was a talented musicologist, conductor, violinist and composer, an art history PhD. His pedagogical, performing, social, administrative, scientific and educational activities went on for four decades and played a major role in the development of the Saratov cultural life in 1920–1950s and in the history of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov. In 1920–30s he arranged and conducted more than 100 symphony concerts with masterpieces of the world classics and modern music including the 9th symphony by L. v. Beethoven, symphonies by F. Schubert, I. Brahms, K. Saint-Saëns, I. Glazunov, A. Scriabin, S. Prokofiev, D. Shostakovich, N. Miaskovsky, orchestral works by S. Rachmaninov, M. Ravel, C. Debussy, A. Honegger, I. Stravinsky. In 1940–50s Y. K. Evdokimov was actively studying the history of the musical culture of Saratov.

Key words: Y. K. Evdokimov, musicologist, conductor, history of musical culture, Saratov.

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова — один из старейших музыкальных вузов нашей страны. Третья в России (после Санкт-Петербургской и Московской) и первая в провинции, она была основана в 1912 году и дала миру немало выдающихся музыкантов. Среди них есть замечательные композиторы и музыковеды: Л. М. Рудольф, Г. Э. Колюс, И. В. Способин, М. К. Михайлов, А. Н. Дмитриев, К. Я. Листов, Ю. В. Кочуров, В. В. Пушков, И. А. Тютманов, Б. А. Сосновцев, М. Ф. Гейлиг, А. А. Бренинг, О. А. Моралёв, М. Н. Симанский, Л. Л. Христиансен, Е. В. Гохман, Е. Д. Ершова и другие. Яков Кузьмич Евдокимов является ярким представителем этой славной плеяды.

Я. К. Евдокимов (1884–1958) — талантливый музыковед, дирижёр, скрипач и композитор, кандидат искусствоведения. Его педагогическая, исполнительская, общественная, организационная, научная и музыкально-просветительская деятельность, продолжавшаяся на протяжении четырёх десятилетий, сыграла огромную роль в развитии культурной жизни Саратова (фото 1).

В 1920–30 годы он организовал и провёл более 100 симфонических концертов, в которых прозвучали шедевры мировой классики и новые современные сочинения. Впервые в Саратове именно под его управлением были исполнены Девятая симфония Л. ван Бетховена, симфонии Ф. Шуберта, И. Брамса, К. Сен-Санса,

Фото 1. Я. К. Евдокимов (1884–1958) — музыковед, дирижёр, скрипач и композитор



А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского, оркестровые сочинения



С. В. Рахманинова, М. Равеля, К. Дебюсси, А. Онеггера, И. Ф. Стравинского.

Благодаря усилиям Я. К. Евдокимова была сохранена и передана Саратовской консерватории библиотека композитора и скрипача А. Ф. Львова, найденная в 1919 году в селе Андреевке. Позднее, в 40–50 годы, Яков Кузьмич активно занимался изучением истории Саратовской консерватории и музыкальной культуры Саратова в целом.

Неутомимый труженик, талантливый дирижёр, крупный музыковед-теоретик большой эрудиции, обладавший разносторонним музыкально-педагогическим опытом и обширными знаниями, широким кругозором в соединении с большой инициативой, Я. К. Евдокимов пользовался заслуженным авторитетом как яркий, деятельный, уникальный музыкант, способный воодушевлять людей на творчество. Незаурядный организаторский талант Якова Кузьмича проявился ещё в юности и позволил ему на протяжении всей своей профессиональной деятельности успешно вести руководящую работу, занимая административные посты в различных учреждениях культуры. Продолжая дело выдающихся музыкантов-основателей Саратовской консерватории, таких как С. К. Экснер, Л. М. Рудольф и другие, Я. К. Евдокимов ратовал за всемерное развитие музыкального искусства и образования.

Я. К. Евдокимов был автором ряда сочинений. В их числе марши для духового оркестра, струнный квартет, хоры «Ночевала тучка золотая» на стихи М. Ю. Лермонтова и «Не говорите мне» на стихи С. Я. Надсона, романсы на стихи Ф. И. Тютчева, обработки русских народных песен, театральная музыка, обработки произведений Э. Грига и К. Дебюсси для струнного оркестра.

Яков Кузьмич Евдокимов родился 3 (16) января 1884 года в городе Аткарске Саратовской губернии. Отец его был железнодорожником, и сыну предстояло продолжить семейную традицию. После окончания начальной школы он поступил в ремесленное Ремонтно-техническое училище, окончив которое в 1901 году, начал работать в Управлении Рязано-Уральской железной дороги. Музыка Яков любил с детства и до 15 лет с удовольствием пел в церковном хоре. Но в силу тяжёлых материальных условий (в семье было 6 детей), своё музыкальное образование он смог начать, только поступив в Саратовское музыкальное училище, где обучался в 1902–1905 годах по классу скрипки у Я. Я. Гаека, а по музыкально-теоретическим дисциплинам — у Л. М. Рудольфа (ученика С. И. Танеева). В эти же годы молодой музыкант организовал хор из рабочих и служащих Рязано-Уральской железной дороги и не раз выступал с ним в концертах, что отмечалось в саратовских газетах того времени. В 1905 году по распоряжению губернатора П. А. Столыпина хор был распущен.

В 1906 году Я. К. Евдокимов поступил в Московскую консерваторию, которую окончил в 1913 году со званием свободного художника как преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и дирижёр. Его педагогами

были Н. М. Ладухин (гармония), А. А. Ильинский (контрапункт, fuga и музыкальная форма), С. Н. Василенко (оркестровка).

За год до окончания консерватории Я. К. Евдокимов был призван на военную службу, которую проходил в оркестре Александровского военного училища в Москве. Во время Первой мировой войны с сентября 1916 года он был на фронте в качестве капельмейстера Клязьминского полка 81 пехотной дивизии, где в феврале 1917 года был избран секретарём полкового комитета, а в октябре — его председателем. В декабре 1917 года Яков Кузьмич демобилизовался и уехал в село Аркадак Балашовского уезда к семье. Болезнь жены помешала возвращению в Москву, и он переехал в город Балашов Саратовской губернии, где прожил до октября 1922 года. Позже он вспоминал: «Здесь, в условиях прифронтовой полосы времён гражданской войны, работы было много. Наряду с педагогической (в Балашовском педагогическом техникуме. — Н. И.), руководил организованным рабочим хором железнодорожного узла и детской музыкальной школой, читал лекции. Основной являлась работа в УОНО (заведующий внешкольным подотделом, после Политпросветом). Это дало возможность сохранения художественных ценностей города, бывших помещичьих усадеб и организации небольшого художественного музея, к сожалению, разграбленного денкинцами летом 1919 года. Зимой 1919 года удалось обнаружить в селе Андреевке ценную нотную и книжную библиотеку, сохранившуюся у потомков композитора А. Ф. Львова, и перевезти её в Балашов. В 1923 году нотный материал этой библиотеки был передан Саратовской консерватории» [1] (фото 2).

Фото 2. Я. К. Евдокимов в молодые годы



В начале 1922–23 учебного года Я. К. Евдокимов был приглашён на работу в Саратовскую консерваторию для преподавания музыкально-теоретических дисциплин и руководства оркестровым классом. Он быстро завоевал авторитет среди коллег и студентов и уже в ноябре того же года был избран проректором по учебной части. Он вёл все основные музыкально-теоретические дисциплины



ны, среди его учеников были известные впоследствии композиторы В. В. Пушкин и Ю. В. Кочуров.

После временной реорганизации консерватории в музыкальный техникум повышенного типа (в связи с сокращением сети вузов в РСФСР) Яков Кузьмич не только вёл педагогическую и административную работу, будучи директором этого учебного заведения с 1924 по 1929 годы, но и регулярно дирижировал симфоническими концертами. Это имело огромное значение для оживления культурной жизни города и привлечения заинтересованной слушательской аудитории.

В этот период под руководством Я. К. Евдокимова было проведено более 100 симфонических концертов, в которых впервые в Саратове были исполнены сочинения современных советских композиторов — Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, С. Н. Василенко, Р. М. Глиэра, А. А. Крейна, а также произведения русской и зарубежной классики. Солистами в этих концертах выступали педагоги консерватории В. В. Зайц, Б. К. Радугин, Н. Э. Цедлер, В. К. Бездельев, М. Я. Александров, Г. К. Поповицкий, Г. Я. Белоцерковский, В. П. Пацевич и гастролирующие музыканты — Р. М. Глиэр, В. В. Софроницкий, Г. Р. Гинзбург, З. Лодий, С. М. Козолупов, С. Н. Кнушевицкий, Э. Петри.

Кроме того, в эти годы Яков Кузьмич руководил кружком любителей симфонической музыки при Саратовском Доме учёных, а с марта по август 1935 года — рабочим симфоническим оркестром на заводе комбайнов; был членом Горсовета, а также многочисленных комиссий и жюри по музыкальной самодеятельности и просмотру состояния военных оркестров в частях. Любовь к музыке, энергия, энтузиазм, высокий профессионализм и страстное желание развивать и пропагандировать музыкальное искусство позволяли ему успешно справляться со столь широким кругом задач и обязанностей.

Несмотря на постоянную занятость творческой исполнительской работой, Я. К. Евдокимов никогда не упускал из виду своих текущих учебных и административных обязанностей, старался повысить качество подготовки молодых музыкантов. Он был уверен в том, что «временное закрытие консерватории обязывало коллектив к поддержанию работы на возможно более высоком уровне» [3, с. 188]. А при отсутствии в Саратове того времени оперного театра и концертных организаций, считал, что техникум должен был обеспечить «более или менее регулярную концертную жизнь в городе и пропаганду музыки среди нового советского слушателя» [3, с. 189]. Поэтому «практический уклон сопутствовал всем занятиям» [3, с. 189], проводились симфонические и камерные концерты, в которых участвовали педагоги и студенты. Кроме того, симфонический оркестр часто принимал участие в концертах гастролёров. Вся эта огромная работа была прекрасной школой для молодых музыкантов.

В газетах того времени сохранилось немало откликов на эти концерты. Так, 23 февраля 1923 года в газете «Саратовские известия» был опубликован подробный

отчёт о торжественном концерте, посвящённом 10-летию консерватории, в котором симфонический оркестр под управлением Евдокимова исполнил «Интернационал» и Пятую симфонию Бетховена. А 23 апреля того же года впервые в Саратове был исполнен Реквием В. А. Моцарта. В исполнении приняли участие 100 музыкантов. В газетной рецензии от 25 апреля отмечалось: «Всё, что можно было сделать этими силами, было сделано, и переполнившая зал публика с большим вниманием слушала гениальное творение Моцарта» [6, с. 466].

28 января 1924 года состоялся симфонический концерт памяти П. И. Чайковского. Прозвучали Пятая симфония и «Итальянское каприччио». В рецензии «Саратовских известий» было написано: «Обе эти вещи оркестр под управлением Я. К. Евдокимова исполнил в меру своих юных сил весьма удовлетворительно, вызвав среди публики шумные одобрения. Создание консерваторского симфонического оркестра является большой заслугой Евдокимова. Его труды в этом направлении не бесплодны: оркестр растёт, зреет и способен уже давать зрителям радость» [5, с. 2].

Важными событиями культурной жизни были концерты, посвящённые творчеству современных композиторов. В апреле 1922 года состоялись 3 симфонических концерта из произведений Р. М. Глиэра, в которых исполнялись Вторая симфония, симфонические поэмы «Заповіт» и «Сирены», сцены из балета «Хризис». Автор, дирижировавший своими произведениями, так отзывался об оркестре: «Большой симфонический оркестр, собранный энергией Евдокимова, звучал полно, сочно и оказался достаточно гибким и послушным для выполнения сложных симфонических заданий» («Саратовские известия», 22 апреля 1926) [5, с. 3].

Концертный репертуар оркестра был обширен и разнообразен. Исполнялись произведения Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Ф. Шуберта, Ф. Листа, И. Брамса, Э. Грига, Р. Вагнера, К. Сен-Санса, М. Равеля, А. Онеггера, И. Ф. Стравинского. Но самым ярким и запоминающимся событием тех лет стал цикл из 6 концертов, посвящённый 100-летию со дня смерти Л. ван Бетховена, проведённый в 1927 году. Прозвучали симфонические произведения, квартеты, фортепианные произведения, песни Бетховена. Всеми симфоническими концертами дирижировал Я. К. Евдокимов.

Настоящей кульминацией бетховенских торжеств явился заключительный концерт, состоявшийся 2 апреля, в котором саратовцы впервые услышали грандиозную Девятую симфонию — венец творчества Бетховена. Сам Яков Кузьмич так рассказывал об этом необычайном событии: «Многочисленным исполнителям этого цикла — педагогам и учащимся — памятно воодушевление, с которым готовилась программа «Бетховенского цикла». Огромный труд выпал на долю оркестра и, особенно, хора и солистов. К составу хора техникума под управлением Н. С. Чумакова были присоединены лучшие участники самодеятельных хоров Саратова и Энгельса. Солистами были учащиеся (двойной состав)» [4,



с. 48]. Некоторые из них (Е. Салина, Р. Трифионов, В. Попченко) впоследствии стали оперными певцами. Всего в исполнении симфонии участвовало 200 хористов и 60 оркестрантов и солистов. Ввиду огромного успеха, симфония исполнялась 4 раза, а первое её исполнение транслировалось по местному радио.

Вот что писал об этом событии известный музыкальный критик Марко Брун (преподаватель консерватории А. М. Архангельский) в газете «Саратовские известия» от 6 апреля 1927 года: «Евдокимов рискнул. Рискнул и победил. Отмечаем это с чувством живой радости. Пусть педанты придираются к деталям, — впечатление от исполнения Девятой симфонии в целом огромно и вполне соответствует замыслу композитора. Этот замысел дошёл до той массы слушателей, которая наполнила концертный зал в этот вечер. Они были взволнованы, увлечены, захвачены мощью и красотой Девятой симфонии и бурно, горячо и искренне благодарили за испытанную радость. <...> Давно уже стены концертного зала музтехникума не слышали и не видели ничего подобного» [5, с. 4].

В 1928 году проводился цикл концертов к 35-летию смерти П. И. Чайковского, в котором были исполнены Четвёртая, Пятая и Шестая симфонии, «Ромео и Джульетта» и другие произведения композитора. К 100-летию смерти Ф. Шуберта играли Восьмую симфонию и Венгерские марши.

Кроме вечерних концертов, оркестр выступал в «утренниках» для студентов. Так, 6 апреля 1928 года были исполнены Четвёртая симфония П. И. Чайковского и «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова. В газете «Саратовские известия» так описывалось это событие: «Перед каждой вещью Евдокимов просто и понятно знакомил слушателей с композитором и объяснял сущность исполняемого произведения. Чайковскому и Римскому-Корсакову шумно, по-молодому, горячо аплодировали. Особенно понравились яркие восточные картины “Шехеразеды”. После концерта студенты говорили: “Жаль, что раньше мы здесь не бывали...”» [5, с. 6] (Фото 3).

В начале тридцатых годов обстановка в техникуме сильно изменилась. К руководству учебным заведением пришли представители РАПМа, и налаженная учебная, концертная и просветительская работа была нарушена. Вот что пишет об этом периоде И. А. Тютманов: «К этому времени в техникуме сложилась тяжёлая обстановка. Ведущее место в педагогическом составе заняла приехавшая из Москвы бригада РАПМ во главе с И. Чёрным, занявшим пост директора. Увлечение этой бригады методическим экспериментаторством привело к дезорганизации и стихийности учебного процесса. Педагог, идущий в класс на урок, не знал, чем он сегодня будет заниматься. Не знали этого и ученики. Тема выплывала сама собой, в процессе беседы педагога с учениками, и дальнейшее течение урока зависело от наличия интереса к данной теме учащихся, с одной стороны, и степени эрудированности педагога, с другой. Педагоги, не овладевшие этим “методом” по той

Фото 3. Педагоги и учащиеся Саратовского музыкального техникума. В центре за столом сидят (слева направо) Я. К. Евдокимов и Л. М. Рудольф



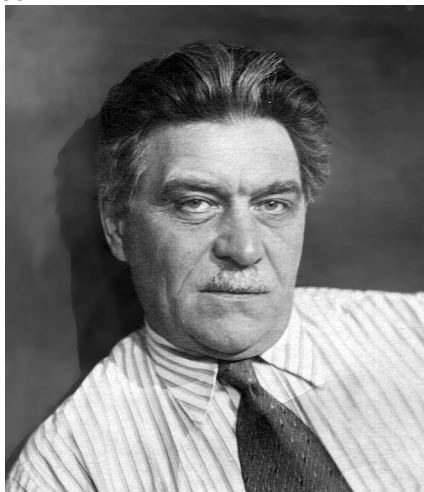
или иной причине, вынуждены были покинуть работу как по собственному желанию, так и вопреки ему» [4, с. 68]. В сложившейся ситуации в августе 1931 года Я. К. Евдокимов вынужден был уйти из музыкального техникума, став директором симфонического оркестра и музыкальным редактором Саратовского Краевого Радиокomiteта, а с апреля 1935 года — директором Саратовского Дома учёных. О причинах своего ухода он рассказал так: «Последние два года работы (1930–1931) сводились главным образом к противодействию вредным влияниям РАПМа, суть которых достаточно известна. Вынужденный в связи с этим же уход ряда педагогов ещё в 1930 году (Л. М. Рудольф, Г. К. Поповицкий) и безразличное отношение к интересам учебного заведения со стороны большинства педагогов вынудили и меня оставить с осени 1931 года работу в техникуме» [1].

Работая в качестве дирижёра симфонического оркестра и редактора музыкального вещания, Евдокимов проводил студийные и открытые концерты, более 50 из которых сопровождалось его аннотациями. Это продолжалась до весны 1935 года, когда периферийные радиостанции всей страны были переключены главным образом на трансляцию передач центрального радиовещания (фото 4).

В августе 1935 года Я. К. Евдокимов был направлен Наркомпросом РСФСР на педагогическую работу в Минскую консерваторию и назначен заместителем директора по учебной части. Все свои знания, опыт, организаторский талант Яков Кузьмич готов был отдать на благо развития национальной культуры Белоруссии, и поначалу всё шло хорошо. В сезоне 1936–37 года он провёл цикл концертов в Минском политехническом институте и ряд лекций-концертов в связи со 110-летием А. С. Пушкина. С 1935 по 37 годы был членом жюри 5 Всебелорусских олимпиад, бюро по руководству красноармейской самодеятельностью. В 1936 году был утверждён в звании доцента. Но когда речь зашла о перспективе назначения его директором консерватории, и он, со свойственной ему прямотой, высказал свой взгляд на необходимость устранения недостатков не только в консерватории, но и



Фото 4. Я. К. Евдокимов в годы расцвета творческой деятельности



в развитии профессиональных связей между разными учреждениями культуры, а также на необходимость искоренять проявления национализма, — его мнение не нашло поддержки у руководства. Были использованы все возможные средства (несправедливые обвинения, отстранение от должности, увольнение по идеологическим причинам) для того, чтобы сделать дальнейшую работу Я. К. Евдокимова в Минске невозможной [1], [7, с. 126]. В 1937 году он возвращается в Саратов, в восстановленную с 1935 года и получившую имя Л. В. Собинова консерваторию. Этот инцидент мрачной тенью лёг на всю его последующую жизнь.

В Саратове всё вернулась в привычное русло. Уже в 1938 году он стал заведующим историко-теоретической кафедрой, а с декабря 1944 года — и заместителем директора по учебной и научной работе (фото 5).

Яков Кузьмич преподавал важнейшие дисциплины музыкально-теоретического цикла — гармонию, анализ музыкальных произведений, инструментовку с анализом партитур и семинар по теоретической специализации. Среди выпускников, окончивших его спецкласс, были В. Игнатъев и В. Мусоров. В 1951 году он был избран председателем правления Саратовского отделения СК РСФСР (фото 6).

В этот период Яков Кузьмич много времени и сил отдавал научной работе. Вот список его трудов, составленный автором в 1939 году:

1. Статьи по вопросам музыкальной культуры в газетах и журналах «Музыка и революция» (Москва), «Борьба» (Балашов), «Коммунист» (Саратов).

2. Подбор образцов симфонической литературы для анализа партитур от второй половины XVIII века до Шумана. Продолжение: Берлиоз, Лист, Вагнер, Р. Штраус, французская школа, русская школа.

3. Метод анализа оркестровых партитур.

4. К истории музыкальной культуры Саратова (от второй четверти XIX века до наших дней).

5. Статья «Н. Г. Чернышевский и музыка».

В этом списке отражён круг научных интересов Я. К. Евдокимова, охватывающих два основных направ-

Фото 5. Я. К. Евдокимов — музыковед, дирижёр, педагог, общественный деятель

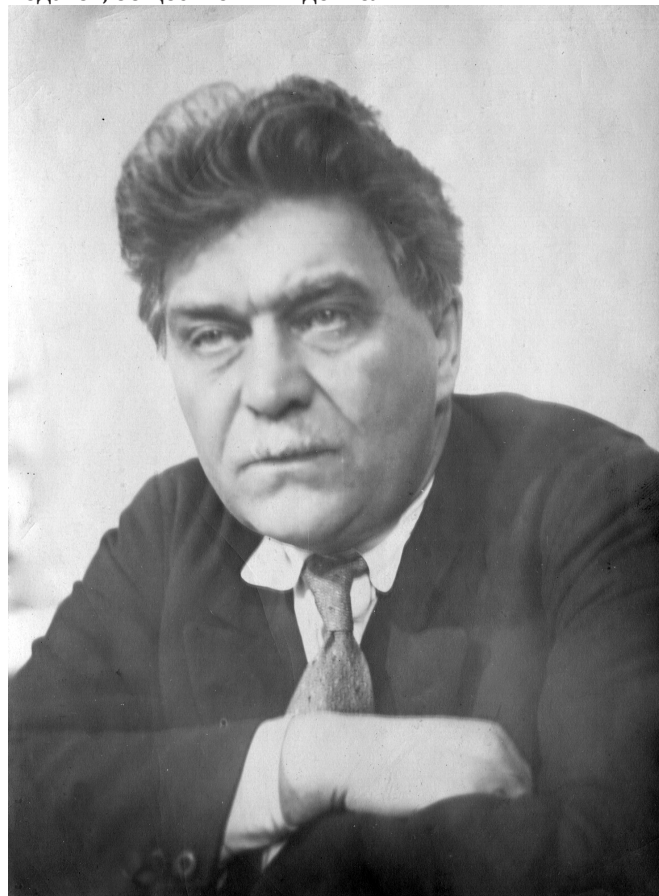


Фото 6. Я. К. Евдокимов за роялем



ления и раскрывающих уникальность его личности. Первое направление связано с ежедневной педагогической работой, в ходе которой складывался авторский метод анализа оркестровых сочинений, основанный не только на музыковедческом изучении огромного числа симфонических произведений разных эпох и авторов, но и на многолетнем исполнительском, дирижёрском опыте работы с партитурами, на детальном знании музыки изнутри.

Второе направление касается изучения истории музыкальной культуры Саратова, и здесь Яков Кузьмич явился первооткрывателем, потому что до него



никто не занимался этой темой. Его очерк «Саратовская консерватория за 40 лет» [3] стал первым опытом обобщения деятельности третьей в России консерватории. За ним последовали кандидатская диссертация «Музыкальная культура Саратова (с начала XIX века)» и очерк «Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 года)», опубликованный уже после смерти автора [2]. Эти труды Я. К. Евдокимова вызвали большой интерес и получили высокую оценку. Воссозданная в них история развития музыкальной культуры провинциального русского города открылась как уникальное, значимое, яркое и достойное изучения явление. А сам Яков Кузьмич, энергичный, деятельный, поражающий размахом своих начинаний и умением вовлечь множество людей в их реализацию, вдруг показал другую сторону своей богатой натуры. Он предстал неторопливым и вдумчивым учёным, скрупулёзно изучающим архивные материалы и возрождающим события и лица далёкого прошлого для того, чтобы осознать непрерывность жизни и не потерять ощущения связи времён (фото 7).

Фото 7. Я. К. Евдокимов на первомайской демонстрации



В своих работах он показал важность сохранения памяти не только о великих музыкантах, но и о скромных провинциалах, которые своим талантом и каждоднев-

ным трудом верой и правдой служили музыкальному искусству. Он писал: «Оглядываясь на прошлое концертной жизни Саратова, нельзя не сказать, что если она часто и освещалась блеском таланта и мастерством приезжих первоклассных исполнителей, отечественных и иностранных, оставлявших значительный след в культурной жизни города¹, то систематическим развитием и упрочением любви к музыке, ознакомлением с лучшими её образцами и подготовкой к осознанию идейно-художественного богатства русской музыкальной классики саратовцы были в огромной мере обязаны неутомимому и порой мало замечаемому ими труду местных музыкальных сил на протяжении полувека. Одно перечисление их имён заняло бы страницы» [3, с. 181].

Вслед за Я. К. Евдокимовым и другие саратовские музыковеды занялись изучением музыкальной культуры Саратова, и в первую очередь — истории Саратовской консерватории. В их числе были И. А. Тютманов, Н. Ф. Таубе, В. Е. Ханецкий, Т. Ф. Малышева, А. И. Демченко и другие.

Вплоть до завершения своей работы в консерватории в начале 1956–57 учебного года Я. К. Евдокимов продолжал заведовать историко-теоретической кафедрой (фото 8).

Фото 8. Я. К. Евдокимов с педагогами и студентами кафедры истории и теории музыки в 50-е годы



Он «пользовался большим авторитетом среди педагогов, которые высоко ценили его большой музыкальный опыт, его эрудицию по всем вопросам, относящимся к музыке, и многому учились у него в процессе совместной работы» [4, с. 78]. Свою жизнь он посвятил музыке, с юных лет отдавая свой яркий, многогранный талант служению искусству, ставя перед собой трудные, порой невыполнимые задачи и выполняя их, неустанно работая на благо расцвета музыкальной культуры и образования и утверждая законы гармонии и красоты.

¹ Одному из таких незабываемых культурных событий — гастролям в Саратове (и ещё в 10 поволжских городах) в мае 2010 года великого композитора и пианиста А. Н. Скрябина с симфоническим оркестром под управлением С. А. Кусевицкого — посвящена статья М. Н. Шашкиной, опубликованная в одном из недавних выпусков журнала [8].



Литература

1. *Евдокимов Я. К.* Автобиография. Рукопись. / Библиотека SGK имени Л. В. Собинова. 3 с.
2. *Евдокимов Я. К.* Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 года) // Из музыкального прошлого. Сб. очерков. Т. 1. Ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. С. 143–233.
3. *Евдокимов Я. К.* Саратовская консерватория за 40 лет // Научно-методические записки SGK имени Л. В. Собинова. Саратов, 1957–1958. С. 187–194.
4. Из архивов Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. Научно-педагогическое наследие кафедры теории музыки и композиции. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2020. 176 с.
5. *Носенкова Л. С.* Творческая деятельность Я. К. Евдокимова. Рукопись. / Библиотека SGK имени Л. В. Собинова. 16 с.
6. *Ханецкий В. Е.* Отзвучавшее... монография / Ред.-сост. Н. В. Королевская. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2017. 658 с.
7. *Хачаянц А. Г.* Евдокимов Яков Кузьмич // Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия / Отв. ред. О. Б. Краснова. Саратов: изд-во ИП Везмегинова, 2012. С. 126–127.
8. *Шашкина М. Н.* Саратов, 1910-е г.: гастроль оркестра С. А. Кусевицкого // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4 (10). С. 88–96.

References

1. *Evdokimov Y. K.* Avtobiografiya. Rukopis' [Autobiography. A manuscript]. / Biblioteka SGK imeni L. V. Sobinova. 3 p.
2. *Evdokimov Y. K.* Muzykal'noe proshloe Saratova (do 1917 goda) [Saratov's musical past (till 1917)] // Iz muzykal'nogo proshlogo [From the musical past]. Sb. ocherkov. T. 1. Red.-sost. B. S. Shtejnpress. M.: Gos. muz. izd-vo, 1960. Pp. 143–233.
3. *Evdokimov Y. K.* Saratovskaya konservatoriya za 40 let [The Saratov conservatoire is 40] // Nauchno-metodicheskie zapiski SGK imeni L. V. Sobinova. [Scientific-methodological notes of the SSC named after L. V. Sobinov]. Saratov, 1957–1958. Pp. 187–194.
4. Iz arhivov Saratovskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni L. V. Sobinova. Nauchno-pedagogicheskoe nasledie kafedry teorii muzyki i kompozitsii [From the archives of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov. Scientific and pedagogical heritage of the Musica theory and composition Department]. Saratov: SSC named after L. V. Sobinov, 2020. 176 p.
5. *Nosenkova L. S.* Tvorcheskaya deyatel'nost' Y. K. Evdokimova. Rukopis' [Y. K. Evdokimov's creative activity. A manuscript] / The library of the SSC named after L. V. Sobinov. 16 p.
6. *Hanetskiy V. E.* Otvuchavshee... Monografiya [The sound gone... Monography] / Red.-sost. N. V. Korolevskaya. Saratov: SSC named after L. V. Sobinov, 2017. 658 p.
7. *Hachayants A. G.* Evdokimov Yakov Kuz'mich [Evdokimov Yakov Kuz'mich] // Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova: 1912–2012: Entsiklopediya [The Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov: 1912–2012: Encyclopedia] / Otv. red. O. B. Krasnova. Saratov: izd-vo IP Vezmetinova, 2012. Pp. 126–127.
8. *Shashkina M. N.* Saratov, 1910-e g.: gastrol' orkestra S. A. Kusevitskogo [Saratov, 1910s: the tour of S. A. Kusevitskiy orchestra] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 4 (10). Pp. 88–96.

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

Natalya Vladimirovna Ivanova
E-mail: nvi0909@gmail.com
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Kirov Av.



Пономарева Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Ponomareva Elena Vladimirovna, PhD (Arts), Associate Professor at the Theory of Music and Composition Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: elepon@mail.ru

**«РУКОВОДСТВО К АНАЛИЗУ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ ДЛЯ КЛАССОВ
САРАТОВСКОЙ АЛЕКСЕЕВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ» Л. М. РУДОЛЬФА:
К ВОПРОСУ О НАУЧНОЙ И ПРАКТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ**

В статье сквозь призму теоретико-практического осмысления рассматривается переизданное в 2020 г. учебное пособие Л. М. Рудольфа «Руководство к анализу музыкальных форм для классов Саратовской Алексеевской консерватории» (Саратов, 1914). Творческая, научная, педагогическая и просветительская деятельность Рудольфа заложила прочные основы профессионального музыкально-теоретического образования в Саратове. Созданное им руководство стало первым на тот момент теоретическим учебным изданием в Саратовской консерватории и одним из первых оригинальных пособий по анализу музыкальных форм в России. В силу неизвестных причин оно не получило до сих пор адекватной исследовательской оценки и нуждается в соответствующем научном атрибутировании. Путем сравнительного анализа с существовавшими в то время учебниками А. С. Аренского, А. Маркса и Л. Бусслера, а также сведениями о курсе музыкальных форм С. И. Танеева осуществляется оценка концептуальной составляющей учебника Рудольфа. Отдельно дается и характеристика практического потенциала «Руководства» для использования в современном учебном процессе.

Ключевые слова: Л. М. Рудольф, «Руководство к анализу музыкальных форм для классов Саратовской Алексеевской консерватории», саратовская аналитическая школа, музыкальное формообразование.

**«GUIDE TO THE ANALYSIS OF MUSICAL FORMS FOR CLASSES
OF THE SARATOV ALEKSEEVSKAYA CONSERVATOIRE» BY L. M. RUDOLPH:
ON THE QUESTION OF SCIENTIFIC AND PRACTICAL VALUE**

The article studies the textbook by L. M. Rudolf «Guide to the analysis of musical forms for classes of the Saratov Alekseevskaya Conservatoire» (Saratov, 1914, reissued in 2020) through the prism of theoretical and practical understanding. Rudolf's creative, scientific, pedagogical and educational activities laid a solid foundation for professional musical and theoretical education in Saratov. The guide he created was the first theoretical educational publication at the Saratov Conservatoire at that time and one of the first original textbooks on the analysis of musical forms in Russia. For unknown reasons, it has not yet been adequately researched and needs appropriate scientific attribution. By means of a comparative analysis with the textbooks of A. S. Arensky, A. Marx and L. Bussler published at that time, as well as information about the course of musical forms of S. I. Taneyev, the conceptual component of Rudolf's textbook is evaluated. A separate description of the practical potential of the «Guide» for the use in the modern educational process is also provided.

Key words: L. M. Rudolf; «Guide to the analysis of musical forms for classes of the Saratov Alekseevskaya Conservatory»; Saratov analytical school; formation of musical form.

В последние десять лет (начиная с 2010 г.) активная деятельность кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова была связана с переизданием научных и методических работ педагогов, в разные годы преподававших на кафедре. Это труды Я. К. Евдокимова, И. А. Тютманова, Б. А. Сосновцева, И. А. Никонова, Р. С. Таубе, Е. В. Лебедевой, Е. Д. Ершовой, Л. В. Севостьяновой, Е. И. Вартановой [7]. Предлагаемая статья непосредственно связана еще с одним «переизданием», которое дает уникальную возможность соприкоснуться с истоками музыкально-теоретической школы Сара-

това и выявить тот научный и учебно-методический потенциал, который определял начальные векторы ее развития.

В 2020 г. впервые, за более чем вековую историю одной из старейшей кафедр Саратовской консерватории, был переиздан долгое время считавшийся утерянным учебник по анализу музыкальных форм Леопольда Морицевича Рудольфа (1877–1938) — выдающегося музыканта, общественного деятеля, композитора, блестящего теоретика и основоположника кафедры теории музыки и композиции¹ (фото 1).

Из биографии Рудольфа известно, что в 1901 г.

¹ **Леопольд Морицевич Рудольф** (30 августа 1877, Рига — 21 апреля 1938, Баку) — советский композитор и педагог.

Леопольд Рудольф родился 30 августа 1877 г. в Риге. В 1901 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции М. М. Ипполитова-Иванова. Также занимался у С. И. Танеева. С 1903 г. работал в Саратове: преподавал в Саратовском училище Императорского русского музыкального общества, в 1912–1930 гг. — в созданной на его основе Саратовской консерватории. Среди учеников Рудольфа были, в частности, Константин Листов и Венедикт Пушкин. В 1930–1932 гг. преподавал на рабфаке при Ленинградской консерватории, а также в музыкальных техникумах Ленинграда. В 1932–1938 гг. был профессором и заведующим кафедрой теории музыки в Азербайджанской консерватории. Также среди учеников Рудольфа был великий азербайджанский, советский композитор Кара Караев. Одновременно был главным редактором музыкального издательства



Фото 1



он с отличием окончил Московскую консерваторию, где учился у М. М. Ипполитова-Иванова по классу композиции, а у С. И. Танеева изучал контрапункт, фугу и анализ музыкальных форм. В связи с представленным к обзору учебным пособием, следует особо подчеркнуть, что именно в год поступления Леопольда Морицевича в Московскую консерваторию (1897) после 12-летнего перерыва (вызванного смертью Н. А. Губерта) в учебный процесс вновь была введена дисциплина «музыкальная форма», авторский курс которой на тот момент создал и преподавал сам С. И. Танеев².

В 1903 г. по рекомендации В. И. Сафонова Л. М. Рудольф был приглашен преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в Саратовское музыкальное училище при РМО. А после открытия Саратовской консерватории в 1912 г. уже в ней продолжил свою педагогическую деятельность (в 1912 г. он получил звание профессора второй, а в 1915 г. — первой степени). Пребывание в Саратове (1903–1930) стало для Леопольда Морицевича самым плодотворным жизненным и творческим периодом. Главной заслугой работы Л. М. Рудольфа в консерватории явилась организация систематического

в Баку. Скончался 21 апреля 1938 г. в Баку.

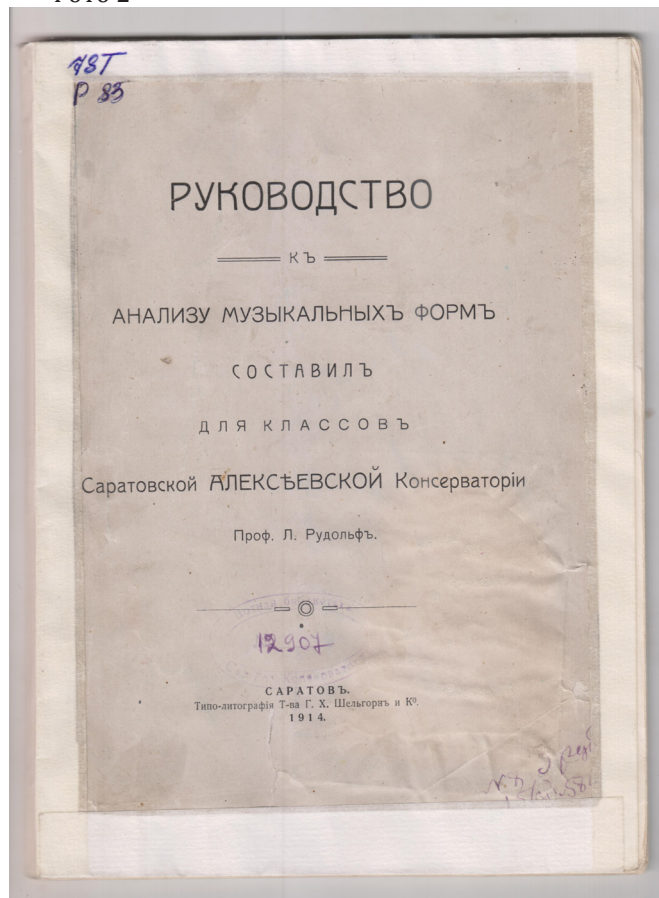
² Обширная характеристика танеевского курса музыкальной формы содержится в работе Ф. С. Арзаманова [2].

³ Сведения о деятельности Л. М. Рудольфа почерпнуты из статьи Н. В. Ивановой [4].

и серьезного преподавания музыкально-теоретических дисциплин как фундамента профессионального музыкального образования. Он осуществил разделение теоретических предметов на общие («вспомогательные») и специальные. К вспомогательным, но обязательным для студентов всех специальностей, относились теория музыки, сольфеджио, гармония, контрапункт, анализ музыкальных форм и энциклопедические знания по всем областям музыки, а также инструментовка. В числе специальных для теоретиков и композиторов были гармония, контрапункт (канон и фуга) и практическое сочинение³.

Но возвратимся к созданному Рудольфом учебному пособию. Небезынтересна библиотечная судьба этого учебника, о которой многое может поведать его внешний вид. Неплохо сохранившийся титульный лист содержит следующую информацию (изложено в дореформенной орфографии): «Руководство к анализу музыкальных форм. Составил для классов Саратовской Алексеевской консерватории профессор Л. М. Рудольф. Издано в Саратове в 1914 году Типо-литографией товарищества Г. Х. Шельгорн и К^о. Издательский номер 306» (фото 2). Помимо этого в верхней части титульного листа присутствует дарственная надпись: «Дорогому

Фото 2



коллеге Ивану Васильевичу Липаеву от автора»⁴. О последующих владельцах книги можно судить по двум штампам: штамп библиотеки Культ-Просвет-Подотдела Союза потребительских обществ Саратовского края и штамп Библиотеки Саратовского музея имени А. Н. Радищева. Именно Радищевский музей и передал эту книгу (наряду с другими музыкальными изданиями) Саратовской консерватории в конце XX в.

Попав сразу в отдел редких книг консерваторской библиотеки, она несколько лет, как и подобает экспонату далекого прошлого, пылилась, никем не читаемая, на библиотечной полке. Возможно, это читательское забвение продлилось бы и далее, если бы не отмечавшееся в 2012 г. 100-летие Саратовской консерватории. В связи с пробудившимся интересом к историческому наследию вуза (в том числе библиографическому), по инициативе И. Е. Сливы (заведующей библиотекой Саратовской консерватории) активизируется работа по изучению библиотечных фондов. Благодаря усилиям ведущего библиотекаря Т. П. Китаевой в числе прочих была вновь «обретена» и эта забытая книга. И вот, спустя столетие, один из самых первых учебников Саратовской консерватории нашел своего современного читателя.

«Руководство к анализу музыкальных форм» Л. М. Рудольфа, без преувеличения, является абсолютным раритетом, редким и, по сути, единственным образцом дореволюционного учебного пособия, изданного специально для Саратовской консерватории. На его основе можно составить представление о том, как обстояло дело с музыкально-теоретической подготовкой и преподаванием курса анализа музыкальных форм в первые годы существования консерватории. Вот что пишет сам автор в предисловии к «Руководству»: *«Классические музыкальные формы, полифоническая и гомофоническая, послужили в этой книге предметом исследования лишь в том объеме, который представляется желательной и возможной нормой для обязательного класса, носящего в русских консерваториях название “класса энциклопедии”»*.

В этой связи, странным недоразумением выглядит то, что данная книга, судя по приличному для того времени тиражу в 500 экземпляров, имевшая явно не ограниченную сугубо учебными рамками практическую востребованность, не была упомянута ни в одном из дореволюционных списков учебников по музыкальной форме⁵. Да и в самой Саратовской консерватории, с уходом из жизни педагогов, знавших Л. М. Рудольфа, о ее существовании к концу прошлого века практически забыли. Поэтому хочется надеяться, что историческая справедливость восторжествует, и «Руководство к анализу музыкаль-

ных форм» Л. М. Рудольфа не только займет свое достойное место в хронологической последовательности издававшихся в России работ по этой дисциплине, но и в определенном объеме, учитывая задачи современного курса анализа, войдет в учебный процесс.

Переходя к обзору содержания «Руководства», следует сразу указать на отсутствие в нем каких бы то ни было персональных и библиографических ссылок. Уже эта «безымянность», манкирование (что, заметим, довольно необычно для работы теоретической направленности) знаками академической преемственности превращает описание подобного текста в интригующее научное атрибутирование. И единственной «путеводной нитью» в подобном музыковедческом исследовании (а скорее — расследовании) может служить только факт обучения Л. М. Рудольфа в Московской консерватории. Естественно, что при столь скудной фактологии атрибутирование возможно только путем сравнительного анализа с существующими на тот момент в России учебными пособиями по анализу музыкальных форм и освоенной Рудольфом в годы студенчества теорией музыкальных форм С. И. Танеева.

Общеизвестно, что в период своего становления отечественная аналитическая школа находилась под большим влиянием немецкой музыкально-теоретической традиции. Поэтому вполне закономерным представляется то, что учебное пособие Л. М. Рудольфа во многом опирается на системную дифференциацию музыкальных форм в учебниках А. Маркса [5] и Л. Бусслера [3] (хотя библиографические ссылки, как писалось выше, на эти работы в учебнике Л. Рудольфа отсутствуют). На это указывают терминология элементарных структурных единиц («мотив», «предложение», «период», «ход» и пр.), перечень основных типовых форм (от «песенных форм» до «сонатной формы»). Сама же структура учебника, содержащего два крупных раздела («отдела», по обозначению автора) о «полифонических» и «гомофонических» формах, перекликается с первым известным отечественным учебником А. С. Аренского («Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки»), включающим две соответствующие части⁶ [1].

Открывается учебник разделом, выполняющим функцию введения и знакомящим с основными понятиями теории музыкальных форм. Вот лишь некоторые выдержки, дающие представление о концепции формообразования в отечественном музыковедении начала XX в.

«Музыкальными формами называются те схемы построения музыкальных произведений, которые, выработавшись путем долголетней эволюции, установи-

⁴ Липаев Иван Васильевич (1865–1942) — российский тромбонист, музыкальный критик, литератор и общественный деятель, заслуженный артист Республики (1925). В 1912–1921 гг. вел классы тромбона и истории музыки в Саратовской консерватории (с 1917 — профессор). Рукописное наследие И. В. Липаева хранится в ГЦМК им. Глинки (фонд 13) и РГАЛИ (фонд 795).

⁵ В большинстве источников (в том числе и энциклопедических) даются ссылки только на изданные в России знаменитые зарубежные учебники А. Б. Маркса [5], Л. Бусслера [3], Г. Римана [9], Э. Праута [8], а также практически единственный отечественный (до 1917 г.) учебник А. С. Аренского [1].

⁶ В 1897–1901 гг. Л. М. Рудольф обучался в Московской консерватории, и наверняка ему был известен учебник А. С. Аренского, изданный в 1893 г.



лись окончательно в произведениях классиков; схемы, по которым и в настоящее время пишется большинство музыкальных сочинений, или к которым таковые приближаются в большей или меньшей степени» [10, с. 30].

«Полифоническими формами называются те, которые, по самой сущности своей, возможны только при помощи полифонического стиля» [10, с. 30].

«Гомофоническими формами называются те, в которых применение контрапункта хотя возможно, но не является непременно условием» [10, с. 30].

Хотя эти определения, на первый взгляд, и кажутся выдержанными в сугубо схематичном ключе, они, тем не менее, учитывают и эволюционный характер становления форм («выработавшись путем долголетней эволюции, установились окончательно в произведениях классиков»), что свидетельствует о синкретизме историко-эволюционного и теоретико-логического подходов (в дальнейшем, как известно, размежевавшихся), которого, судя по всему, придерживался Рудольф.

Примечательно также и то, что в качестве основы построения формы автор уже в первых параграфах формулирует дихотомию: «соотношение в виде сходства» и «соотношение в виде контраста», звучащую в духе знаменитых основополагающих принципов формообразования («принцип тождества» и «принцип контраста») Б. В. Асафьева. Но, что примечательно с точки зрения хронологии, этот тезис у Рудольфа появляется, как мы видим, на 15 лет раньше выхода известного труда «Музыкальная форма как процесс» (1930) Б. В. Асафьева. Причем контраст рассматривается Рудольфом с учетом весомого количества (15) критериев (от «вида такта» и «тематического содержания» до «способа исполнения» и «настроения») [10, с. 40].

Далее следует весьма обстоятельно изложенный раздел, освещающий полифонические формы («Контрапункт», «Полифонические формы»). Здесь Рудольф, как ученик безмерно почитаемого им С. И. Танеева, уделяет много внимания рассмотрению всех закономерностей строгого и свободного стиля, причем делает это скрупулезно и, вместе с тем, доступно и доходчиво.

Следующая часть «Руководства» посвящена «гомофоническим формам» и точно соответствует упомянутым принципам теории и номенклатуры форм в учебниках А. Маркса и Л. Бусслера. Эту последовательность изучения форм демонстрирует уже само оглавление: «период», «песенные формы», «вариации», «сложная песенная форма», «форма рондо» (пять типов), «сонатная форма». Причем в подаче материала, в некоторых терминологических «штрихах» вновь прослеживается влияние С. И. Танеева, который осуществил один из переводов учебника Л. Бусслера и ввел отличающиеся (от предыдущих изданий) названия разделов некоторых музыкальных форм. Так, следуя танеевской терминологии, предложения в периоде Рудольф называет «главным» и «придаточным» (а не «предшествующим» и «последующим», как в более ранних переводах). Симптоматична

и еще одна деталь, говорящая о влиянии на Л. Рудольфа взглядов С. Танеева, который, как известно, наряду с приверженностью к учениям о музыкальной форме А. Маркса и Л. Бусслера, был не чужд и воззрениям их оппонента Г. Римана. Это касается, прежде всего, теории метрического периода, разработанной последним. Подобно Риману (и, соответственно, Танееву), Рудольф акцентирует внимание на метрическом и мотивном аспектах, дополняя общую концепцию формы необходимыми характеристиками метрики (с учетом выраженной функциональности как проявления логического неравенства легких и тяжелых тактов) и мотивики. И для наглядности приводит даже небольшую таблицу с описанием, включающим четыре параграфа [10, с. 44].

Также влияние «лингвистических» предпочтений Танеева на Рудольфа ощутимо и в названиях разделов сонатной формы. В учебнике используются ставшие привычными нам (благодаря Танееву) наименования «экспозиция», «разработка» и «реприза» (в отличие от прежней безликой нумерации «первая», «вторая» и «третья» части), но, вместе с тем, автор упорно придерживается названия «переходная партия» вместо «связующая». Как отмечают исследователи [2, с. 90], Танеев также избегал термина «связующая партия», подчеркивая тем самым не простую связь, а именно «переход» как преобразование из одного состояния в другое, что является необходимым условием становления сонатной формы. Помимо этого, по аналогии с С. И. Танеевым, в своем руководстве Л. М. Рудольф строго следует бусслеровскому делению пяти типов рондо на «низшие» и «высшие», а в подвидах сонатной формы сохраняет и форму «сонатины».

Отдельным разделом в учебнике представлены циклические формы, которые Рудольф синонимично называет «составными», и в числе которых оказываются формы сюиты, сонаты, кантаты, оратории, оперы и танцевального цикла. Но к циклическим Леопольд Морицевич также относит формы фантазии и вариаций, что говорит о невыделенности на тот момент в отдельную группу упомянутых «составных» (в современной терминологии «контрастно-составных») форм.

Чрезвычайно интересен последний раздел учебника — «Классификация музыкальных произведений», разъясняющий понимание проблемы соотношения формы и жанра в теории музыки начала прошлого века. Здесь дается авторская систематизация музыкальных жанров («родов музыки» в терминологии Рудольфа), группируемых на базе четырех критериев: «состав исполнителей», «происхождение», «специальное назначение» и «внутреннее содержание»⁷. Следует отметить, что задолго до известных жанровых классификаций Т. В. Поповой, А. Н. Сохора, В. А. Цуккермана и др., классификация Л. М. Рудольфа уже учитывает те необходимые жанровые функции, которые Е. В. Назайкинский объединяет в известную «триаду»: «коммуникативная», «тектоническая» и «семантическая функции» [6, с. 96].

⁷ В этой связи возникает аналогия с жанровой классификацией В. А. Цуккермана и с его критериями в форме вопросов: где, кто, для кого, для чего исполняют музыку, что исполняется [11].



Весьма любопытной выглядит и позиция Рудольфа по отношению к содержанию музыкального произведения, которая сформулирована им в последних параграфах пособия, имеющих характер заключения. Традиционно разделяя музыку на «абсолютную» и «программную», он весьма недвусмысленно дает понять, на чьей стороне остаются его музыкально-теоретические предпочтения в этой только зарождавшейся тогда научной области теории музыкального содержания. Приведем лишь часть довольно объемного высказывания, которое неожиданно «одаривает» прорывающейся искренней авторской интонацией после весьма академичного и строгого стиля повествования во всех предыдущих разделах: *«Программная музыка, сверх этого, вызывает или должна вызывать определенные представления, безразлично, из внешнего ли мира или внутреннего. <...> В области абсолютных настроений могущество музыки почти безгранично; вся бесконечная цепь возможных состояний человеческой души ей доступна и может быть ею передаваема, но она бессильна обнаружить источник этих настроений. Так же беспомощна музыка, когда от нее требуют изображения какого-нибудь предмета или внешнего, т. е. видимого или слышимого происшествя: здесь ее сила ограничивается почти целиком одним звукоподражанием, и притом в самых общих чертах. <...> Не более ясны те ассоциации, которые иногда соединяют области видимого и слышимого: быстрый ряд высоких, резких звуков, внезапно появляющихся и столь же внезапно исчезающих, может вызвать представление о молнии, но может быть выразителем и всякого другого внезапного, мгновенного явления. А раз одна и та же фраза может обозначать такое множество явлений совершенно различных, то, следовательно, она определенно не обозначает ни одного из них»* [10, с. 71].

Оценивая дидактические качества «Руководства», нужно отметить, что оно четко структурировано по разделам («отделам»), главам и параграфам. Материал изложен довольно компактно, строго и внятно, с необходимой расшифровкой понятий, приведением композиционных схем и подкреплением теоретических положений ссылками на художественные музыкальные образцы. В конце учебника, для удобства обучающихся, представлен указатель терминов и названий.

Подводя итог исследованию научной и практической ценности учебного пособия Рудольфа, следует особо подчеркнуть, что, ставя перед собой сугубо практические задачи, Леопольд Морицевич ни в коей мере не претендовал ни на научную новизну, ни на методическую самобытность, о чем предварительно уведомил читателей в предисловии: *«Предназначая свой труд*

исключительно для своих собственных учеников, автор воздерживается как от изложения руководивших им педагогических принципов, так и от критики существующих уже по этому предмету руководств». И вместе с тем, это руководство свидетельствует о несомненно «выстраданной» авторской позиции, особенно по части того, как должен быть выстроен весь курс музыкальных форм, чтобы можно было достигнуть максимального педагогического эффекта. Рудольф видит процесс обучения в двуединстве теории (с ее поступательным освоением материала от мотивного синтаксиса к архитектонике крупных форм) и практики (представленные в отдельной рабочей тетради практические задания Рудольфа, к сожалению, отсутствуют в библиотеке Саратовской консерватории).

В свете вышесказанного, «Руководство к анализу музыкальных форм» Л. М. Рудольфа может быть интересно не только для специалистов в области анализа музыкальных произведений, но и для всех, кто изучает вопросы истории отечественного музыкального образования и теоретического музыковедения. Также книга Л. М. Рудольфа может быть рекомендована и в качестве дополнительного учебно-методического пособия в курсах полифонии, анализа музыкальных произведений и музыкальных форм для всех специальностей в средних и высших профессиональных учебных заведениях. Ну, а кроме того, учитывая существующую в отечественной педагогике в последние десятилетия тенденцию (заложенную Ю. Н. Холоповым) к усилению исторической и жанровой конкретности в преподавании музыкально-аналитических курсов, «Руководство» способно значительно обогатить современное систематическое представление о теории форм элементами эмпирико-исторического типа.

Обращение к истокам — это важнейший фактор научной самоидентификации для любого исследователя, принадлежащего определенной научной традиции. Поэтому переиздание (через 106 лет забвения) «Руководства к анализу музыкальных форм» Л. М. Рудольфа — это событие чрезвычайной важности для кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории. Разумеется, стоит признать, что в силу объективных причин этот труд не смог оказать непосредственного влияния на формирование саратовской аналитической школы. И все же, благодаря ему становится возможным увидеть те базовые, «реперные точки», которые определяли специфику учебного процесса и методологию анализа музыкальных форм не только в Саратовской консерватории, но и в российском дореволюционном музыкальном образовании.

Литература

1. Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893. 123 с.
2. Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музы-

кальных форм. 2-е изд. М., 1984. 97 с.

3. Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах / Пер. с нем. под ред. Н. Кашкина и



С. Танеева. М., 1884. 186 с.

4. *Иванова Н. В.* Леопольд Морицевич Рудольф — основатель кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова // *Рудольф Л.* Руководство к анализу музыкальных форм для классов Саратовской Алексеевской консерватории. Из архивов СГК имени Л. В. Собинова. Научно-педагогическое наследие кафедры теории музыки и композиции. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. С. 9–16.

5. *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки / Пер. с нем. под ред. А. С. Фаминина. СПб., 1872 (2 изд. М., 1893). 426 с.

6. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.

7. *Полозова И. В.* Научная жизнь Саратовской консервато-

рии: традиции и новые тенденции на примере научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому «Проблемы художественного творчества» // *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* 2020. № 1 (7). С. 85–91.

8. *Праут Э.* Музыкальная форма. М., 1900. 208 с.

9. *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Пер. Ю. Энгеля. М., 1898. 243 с.

10. *Рудольф Л.* Руководство к анализу музыкальных форм для классов Саратовской Алексеевской консерватории. Из архивов СГК имени Л. В. Собинова. Научно-педагогическое наследие кафедры теории музыки и композиции. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. 84 с.

11. *Цуккерман В. А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964. 158 с.

References

1. *Arenskij A. S.* Rukovodstvo k izucheniyu form instrumental'noj i vokal'noj muzyki [A guide to the study of forms of instrumental and vocal music]. M., 1893. 123 p.

2. *Arzamanov F. S. I. Taneev* — prepodavatel' kursa muzykal'nyh form [S. I. Taneev as a teacher of the course of musical forms]. 2-e izd. M., 1984. 97 p.

3. *Bussler L.* Uchebnik form instrumental'noj muzyki, izlozhenyj v 33 zadachah [Textbook on forms of instrumental music, set out in 33 tasks] / Per. s nem. pod red. N. Kashkina i S. Taneeva. M., 1884. 186 p.

4. *Ivanova N. V.* Leopold Moritsevich Rudol'f — osnovatel' kafedry teorii muzyki i kompozicii Saratovskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni L. V. Sobinova [Leopold Moritsevich Rudolf — founder of the Music Theory and Composition Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov] // *Rudol'f L.* Rukovodstvo k analizu muzykal'nyh form dlya klassov Saratovskoj Alekseevskoj konservatorii. Iz arhivov SGK imeni L. V. Sobinova. Nauchno-pedagogicheskoe nasledie kafedry teorii muzyki i kompozicii [A guide to the analysis of musical forms for classes of the Saratov Alekseevskaya Conservatory. From the archives of the SSC named after L. V. Sobinov. Scientific and pedagogical heritage of the Music Theory and Composition Department]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2020. Pp. 9–16.

5. *Marks A. B.* Vseobshchij uchebnik muzyki [Universal Music Textbook] / Per. s nem. pod red. A. S. Faminina. SPb., 1872 (2 izd. M., 1893). 426 p.

6. *Nazajkinskij E. V.* Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. M.: Vlados, 2003. 248 p.

7. *Pozlova I. V.* Nauchnaya zhizn' Saratovskoj konservatorii: tradicii i novye tendencii na primere nauchnyh chtenij, posvyashchennyh B. L. Yavorskomu «Problemy hudozhestvennogo tvorchestva» [Scientific life of the Saratov Conservatory: traditions and new trends on the example of scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky «Problems of Artistic creativity»] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 1 (7). Pp. 85–91.

8. *Prout E.* Muzykal'naya forma [Musical form]. M., 1900. 208 p.

9. *Riman G.* Sistematischeskoe uchenie o modulyatsii kak osnova ucheniya o muzykal'nyh formah [The systematic doctrine of modulation as the basis of the musical forms doctrine] / Per. Yu. Engelya. M., 1898. 243 p.

10. *Rudol'f L.* Rukovodstvo k analizu muzykal'nyh form dlya klassov Saratovskoj Alekseevskoj konservatorii. Iz arhivov SGK imeni L. V. Sobinova. Nauchno-pedagogicheskoe nasledie kafedry teorii muzyki i kompozicii [A guide to the analysis of musical forms for classes of the Saratov Alekseevskaya Conservatoire. From the archives of the SSC named after L. V. Sobinov. Scientific and pedagogical heritage of the Music Theory and Composition Department]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2020. 84 p.

11. *Tsukkerman V. A.* Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nyh form [Musical genres and the basis of musical forms]. M., 1964. 158 p.

Информация об авторе

Елена Владимировна Пономарева

E-mail: elepon@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

Elena Vladimirovna Ponomareva

E-mail: elepon@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Kirov Av.





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

***IX Международный научный форум
«Диалог искусств и арт-парадигм»***

22 февраля 2022 г.

Тема этого форума — «Шестидесятники XX века». Данный художественный феномен предполагается рассмотреть с аналогиями к деятельности того же поколения в зарубежной культуре и с исторической параллелью к русским «шестидесятникам» XIX века, как в суммарных обобщениях, так и в персональных портретах, в полном спектре стилевых направлений (от традиционалистов до крайних левых «второго авангарда») и с анализом метаморфоз творчества на выходе в XXI столетие. Изучение предлагаемой темы предусматривается под эгидой проблем взаимодействия искусств и вопросов онтологической направленности, которые разрабатываются на материале различных видов художественного творчества, в том числе во всевозможных формах сопряжения искусствознания с общеисторической, философской, социологической, психологической, филологической и другими сферами научного знания.

Прием материалов до 21 февраля 2022 г.

***VI Всероссийская научно-практическая конференция
«Педагогическая практика — путь к индивидуальной педагогике»***

17–18 мая 2022 г.

Тематические направления конференции:

1. Педагогическая практика как преподавательский ресурс молодого специалиста.
2. Формирование профессиональных компетенций музыканта в курсе педагогической практики.
3. Психолого-педагогический аспект становления современного специалиста в музыкальном образовании.
4. Развитие мотиваций к педагогической деятельности музыканта.
5. Анализ обучающих стратегий выдающихся педагогов-музыкантов прошлого и настоящего.
6. Музыкальная педагогика: искусствознание или дидактика?
7. Статус современного преподавателя музыки: плюсы и минусы.
8. Вопросы организации педагогической практики в Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.
9. Роль наставника в процессе индивидуальной работы практиканта.
10. Сущность индивидуально-творческого компонента педагогической деятельности.
11. Методика и практика моделирования реального педагогического процесса.
12. Педагогическое наследие Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

Прием материалов до 1 марта 2022 г.

***XXI Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов и студентов
«Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания»***

18–22 апреля 2022 г.

Планируется работа следующих секций:

1. Теоретическое и историческое музыкознание.
2. Философия культуры. История культуры и современные культурные практики.
3. Вопросы этномузыкознания. Традиции саратовской этномузыкологии.
4. Проблемы музыкального исполнительства и педагогики.
5. Музыкальные исполнительские и педагогические традиции.
6. Исполнительские и педагогические школы Саратовской консерватории: традиции и новации.
7. Театральный процесс: история и современность.

Прием материалов до 1 апреля 2022 г.

***Интернет-конференция
«Музыкальный театр: жанры и стили»***

21 марта — 30 апреля 2022 г.

Проблемно-тематические направления работы конференции:

1. Из истории оперных жанров.
2. Оперные формы и их специфика.
3. Национальные оперные школы.
4. Оперное исполнительство.

Прием материалов до 30 октября 2022 г.

Информационные письма о всех конференциях и требования к оформлению материалов размещены на сайте Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова по ссылке <http://sarcons.ru/science/conferences/>.

Заявки и материалы для публикации предоставляются только в электронном варианте по адресу: konfsgk@mail.ru.

Контактный телефон: 8 (845-2) 39-00-29, доб. 106.