

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Артамонова Елена Анатольевна**, доктор философии, заместитель директора исследовательского центра Славянской культуры Университета Центрального Ланкашира (Престон, Великобритания)  
**Воробьев Игорь Станиславович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Россия)  
**Голубович Мария Георгиевна**, доктор исторических наук, научный сотрудник Института музыковедения Сербской академии наук и искусств (САНИ), (Белград, Сербия)  
**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, профессор кафедры истории музыки 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, научный руководитель Российского института истории искусств (Россия)  
**Коваленко Георгий Фёдорович**, доктор искусствоведения, заведующий Отделом русского искусства XX века в Институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, главный научный сотрудник Сектора искусства стран Центральной Европы Государственного института искусствознания (Россия)  
**Котович Татьяна Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры германской филологии Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (Беларусь)  
**Саввина Людмила Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Россия)  
**Цареградская Татьяна Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей Российской академии музыки имени Гнесиных (Россия)  
**Цукер Анатолий Моисеевич**, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Россия)  
**Яйленко Евгений Валерьевич**, доктор искусствоведения, профессор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана Монгольского Национального Университета искусств и культуры (Улан-Батор, Монголия)

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:

**Зорин Артём Николаевич**, доктор филологических наук, профессор

Отдел театра:

**Алесенкова Виктория Николаевна**, доктор искусствоведения, доцент

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 верстка 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». Адрес: 410012, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, д. 1.

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, пр-кт им. Петра Столыпина, 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.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска информации 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 29.03.2024. Формат 60x88 1/8.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Cambria. Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд. л. 11,46. Заказ № 22. 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>Барабаш О. С.</i> По итогам X Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» .....	3
<b><i>Теория и история искусства</i></b>	
<i>Севостьянов Д. А.</i> Особенности изображения балета в живописи и графике .....	7
<i>Зятюгина М. В., Виноградова Е. С.</i> Эрик Сати и перитекст: авторские ремарки в фортепианном творчестве композитора .....	15
<b><i>Эстетика и философия искусства</i></b>	
<i>Воронина Н. И.</i> Василий Петрович Боткин — «выражение духа времени» в музыке .....	22
<b><i>Музыкальное искусство</i></b>	
<i>Бочкова Т. Р.</i> Английская сольная соната для органа XIX в.: от «portfolio-версии» до сонаты-симфонии .....	28
<i>Воробьев И. С.</i> Игорь Ефимович Рогалев — опыт ранней биографии композитора .....	35
<i>Карташева З. Б.</i> Дирижерская деятельность в творчестве Джорджа Гершвина .....	45
<i>Рыбкова И. В.</i> Трансформационные процессы в художественном творчестве отечественных композиторов-эмигрантов XX века на примере позднего творчества А. Г. Шнитке .....	52
<i>Егорова Т. М.</i> Образ добра в инструментальных сочинениях Петериса Вакса .....	58
<i>Минаева В. Е.</i> Балетные сцены в «Громобое» А. Н. Верстовского и большая французская опера .....	64
<i>Мирославова Д. С.</i> Арфа: путь оркестрового инструмента к сольному концерту .....	70
<b><i>Педагогика и психология искусства</i></b>	
<i>Гумерова А. Т., Смирнова Е. М.</i> О роли музыки в педагогике В. Ислентьева — автора учебно-методических трудов для нерусских народов Среднего Поволжья .....	77
<i>Сабитова Л. А., Фаттахова Л. Р.</i> Отечественные традиции хорового исполнительства: певческое дыхание .....	84
<b><i>Традиции Саратовской консерватории</i></b>	
<i>Королевская Н. В.</i> Из прошлого кафедры истории музыки Саратовской консерватории: школа М. Ф. Гейлиг — учёного и педагога .....	91



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-3-6

**Барабаш Оксана Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Barabash Oksana Sergeevna**, PhD (Arts), Associate Professor at the Conducting Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: barabashoksana@yandex.ru

### ПО ИТОГАМ X МЕЖДУНАРОДНОГО ФОРУМА «ДИАЛОГ ИСКУССТВ И АРТ-ПАРАДИГМ»

Статья представляет краткий обзор материалов одиннадцати томов, изданных Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова по итогам прошедшего 30 декабря 2022 года X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»), который был посвящён 100-летию образования великой державы: Союза Советских Социалистических республик и 30-летию его распада. Целью настоящей статьи является систематизация многотомного издания, в котором в целом слиты статьи ведущих учёных, преподавателей высших и средних специальных учебных заведений как нашей страны, так и ближнего и дальнего зарубежья, аспирантов, связанные с тематикой форума. В работе анализируется парадигма взглядов авторов статей на музыкальное искусство, литературное творчество, изобразительное искусство, архитектуру, театр, кино, фольклор, формирующую целостную художественную картину мира обозначенного исторического периода.

**Ключевые слова:** научный форум, художественно-исторический процесс, картина мира, философия музыки, междисциплинарный подход.

### BASED ON THE RESULTS OF THE X INTERNATIONAL FORUM «DIALOGUE OF ARTS AND ART PARADIGM»

The article presents a brief overview of materials of eleven volumes published by the International Center for Comprehensive Artistic Research of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov based on the results of the X International Scientific Forum «Dialogue of Arts and Art Paradigms» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX») held on December 30, 2022. The Forum was dedicated to the 100th anniversary of the USSR formation and the 30th anniversary of its collapse. The purpose of the article is to systematize a multi-volume publication that comprises articles by leading scientists, teachers of higher and secondary specialized educational institutions both from this country and abroad as well as graduate students. The work analyzes authors' views on music, literature, fine arts, architecture, theater, cinema, folklore, forming a holistic artistic picture of the world of the designated historical period.

**Key words:** scientific forum, artistic-historical process, picture of the world, philosophy of music, interdisciplinary approach.

Международный Центр комплексных художественных исследований, осуществляющий свою деятельность при Саратовской консерватории, с 2018 года начал систематически проводить международные научные форумы «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»), связанные с утверждением принципов всеобщего искусствоведения как нового научного направления, единой метанауки, которая, «используя возможности многомерных комплексных изысканий в области художественных явлений и процессов, могла бы стать основой системных исследований самой истории и человека» [8, с. 3]. Это подразумевает различного рода междисциплинарные подходы к изучению всеобъемлющего ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры и её интегративное осмысление.

Большинство этих акций нацелено на многостороннее коллективное воссоздание художественной картины мира, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствоведения — таковы форумы I (с изданием томов 1–10 одноимённого альманаха), III (т. 12), IV (т. 13–15), VI (т. 18–21), VIII (т. 26–35), XI (т. 54–56), XII (т. 63–67).

Ряд форумов был связан с крупными юбилейными датами — II (к 75-летию Победы, т. 11), V (к 250-летию Л. Бетховена, тома 16–17), VII (к 85-летию Е. Гохман,

т. 22–25), IX (к 60-летию «шестидесятничества», т. 36–45), XI (к 150-летию С. Рахманинова и Ф. Шаляпина, т. 57–62). Среди них особое место занял форум X (т. 46–55), отметивший 100-летие образования СССР — именно ему и посвящён предлагаемый ниже обзор.

Тематика форума и его масштабы поражают: «Грандиозный эксперимент XX века: (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада)». На первый взгляд, кажется, что невозможно объять необъятное. Но для руководителя, организатора и основателя форума А. И. Демченко решение подобных задач — дело чести. Более того, выход альманаха приурочен и к другому знаменательному событию: 80-летию его автора.

Многотомное издание, в которое вошли статьи российских и зарубежных участников форума — гигантская фреска, которая обладает эффектом, близким монументальной живописи, когда издали видится целое, но при приближении различимы становятся детали. А. И. Демченко удаётся невероятное: объединение глубоких по содержанию, различных по тематике работ единой идеей, идеально найденной формой, сопоставимой с романом-эпопеей. Большое количество действующих лиц, изображение людских судеб в связи с важнейшими историческими событиями, охват временного промежутка и создание широкой панорамы



жизни общества — отличительные черты жанра. Близость известным романам «Война и мир» Л. Н. Толстого и «Тихий Дон» М. А. Шолохова в главном принципе подхода к идее повествования: единство масштаба в изображении разных персонажей. Приёмы, которыми пользуется А. И. Демченко, объединяя в единое целое (11 томов) статьи, органично вытекают из его основной темы, продиктованы смыслом изображаемого и служат уяснению генеральной мысли и содержания. В этом «романе-эпопее» нет искусственного, придуманного заранее; авторы вступают в диалог и органично вписывают свои мысли в единое произведение о рождении, жизни и падении государства, имя которому — Союз Советских Социалистических республик.

Хронология повествования охватывает широкий временной промежуток от предыстории Октябрьской революции (т. 46), через послеоктябрьское пятидесятилетие (т. 47) и период 1930–1940-х годов (т. 48–49) до периода 1960–1980-х (т. 50–51) и постсоветского времени рубежа XXI века, начиная с 1990-х годов (т. 52–53). Итогом эпопеи (т. 54–55) становятся статьи, формирующие смысловое пространство, посвящённое изучению художественной культуры во всех её ипостасях. Целостная художественная картина мира образуется благодаря выстроенной парадигме взглядов авторов на литературное творчество, изобразительное искусство, архитектуру, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор. Временную арку, связанную с историей России, образуют завершающие материалы 54 тома, обозначенные как «Эпоха Петра Великого» и посвященные 350-летию со дня рождения выдающегося государственного деятеля, который начал «коренное реформирование всех сторон жизни России, включая её художественную культуру» [6, с. 302]. Преамбулами к каждому из периодов становятся статьи А. И. Демченко, в которых дан краткий обзор (на материале музыкального искусства) развёртывания историко-революционной тематики, поскольку именно она, по мнению автора, всегда находилась на переднем крае «идеологически выстроенной художественной культуры советского времени» [3, с. 4].

Органично в тематический контур форума вписывается последний, 56 том, посвящённый жизненной судьбе юбиляра. Творческий облик А. И. Демченко раскрывается через портретные зарисовки, интервью разных лет, рецензии на его книги и публикации, а также на материалы созданного им Центра. Многостороннее пространство научных исканий участников форума дополнено сводом краеведческих заметок «Саратовский меридиан».

Объединяющими задачами становятся следующие: создание целостной панорамы развития данного тематического русла; изучение эволюции трактовки темы с изменениями, которые происходили в её художественной интерпретации и выяснение закономерностей, обнаруживающихся в её трактовках. Анализ литературы позволяет автору сделать вывод, что развитие музыки протекало в неразрывном взаимодействии с общехудожественными и общественно-историческими

процессами.

А. И. Демченко отмечает, что основным методом исследования становится исторический, предполагающий разделение художественного процесса на отдельные этапы, отличные по тем или иным параметрам, определение ведущих тенденций и связанных с ними идейно-стилевых направлений. При более близком рассмотрении внимание концентрируется на признаках объявленных тенденций, а «через динамику взаимодействия и смены основных тенденций прослеживается общая эволюция рассматриваемой сферы творчества в её сопоставлении с развитием музыкально-художественного и общеисторического контекста» [4, с. 14].

Автор отмечает, что на современном этапе освещённая тема часто рассматривается с негативным оттенком. В негласном запрете на всё советское теряется внимание к шедеврам искусства. Риторический вопрос возникает сам собой: «Если семь с лишним десятилетий отечественной истории XX века считать сплошным недоразумением, значит, нужно вычеркнуть из неё и жизнь нескольких поколений, а с ней и огромные усилия целой плеяды мастеров художественного творчества. Не “большевизм” ли это новейшего образца и не пора судить о нашем наследии по мере его эвристической ценности?» [5, с. 19].

Ответом на поставленный вопрос становятся труды учёных, искусствоведов, философов, бережно собранные А. И. Демченко в глобальном научно-публицистическом труде по итогам форума.

Это беседа с доктором философских наук Н. А. Хреновым о смыслах и назначении культуры в мире [14, с. 30]; письма и диалоги А. И. Демченко с доктором богословия Иоанном Богомилом, которые затрагивают тему современного состояния мира [1, с. 86–91].

Своеобразным приношением мастерам музыкального искусства становится раздел «Из анналов историко-революционной музыки», в котором собраны аналитические статьи А. И. Демченко, посвящённые конкретным музыкальным сочинениям.

В серии вступительных очерков к 54 и 55 томам автором представлен большой обзор, посвящённый художественной картине мира XX века, который выполнен на материале отечественного музыкального искусства.

О богатстве и полноте обзора музыкальных произведений в вышедших томах альманаха можно судить по широте охвата жанров, стилей, которые дополняют замысел автора и талантливо осуществляют и достигают его.

«Искусство становится своеобразной формой философствования, когда его образы наполнены идейным содержанием, концептуальны и обретают символическое значение», — пишет доктор философских наук, кандидат филологических наук И. В. Кондаков [7, с. 56]. Константные образы музыки конца XX века (70-е годы XX века — 10-е годы XXI столетия), обусловленные событиями, которые наполняют её эстетическую и бытийную сущность, рассматриваются в статье доктора искусствоведения В. О. Петрова [11, с. 79].



Диалоги о философии музыки, откровения мыслителя XX века, философа, литературоведа, культуролога и искусствоведа М. М. Бахтина и пианистки М. В. Юдиной запечатлены в этюдах доктора философских наук Н. И. Ворониной [2, с. 174]. О традиции смыслового анализа музыки и его сути в российском музыковедении пишет доктор искусствоведения В. Н. Холопова [13, с. 198].

Проводя параллели с романом-эпопеей Л. Н. Толстого, вспомним о легенде, согласно которой писатель якобы использовал в названии слово «міръ», значение которого «Вселенная. Общество». Аналогично разным слоям общества, представленным в романе, в альманахе А. И. Демченко представлены самые различные виды искусства. «Именно оттого, что автор потратил много времени, труда и любви на изучение и изображение эпохи и ее представителей, именно поэтому созданные им образы живут своею собственной жизнью. <...> Это правда, бьющая ключом из самих фактов, особенно драгоценна по своей неотразимой убедительности» [12, с. 208].

Музыкальное искусство, кроме статей, напрямую связанных с историко-революционной тематикой, представлено различными жанрами. Целый ряд аналитических очерков посвящён театру, кино, живописи, графике, литературе.

Смещая фокус внимания на детали, отметим, что главным героем романа-эпопеи Л. Н. Толстого стал народ. В аспекте рассматриваемого многотомного издания логично к такой группе образов отнести ту многонациональную среду, в которой формировалось, жило и развивалось искусство XX столетия, и культура которого широко представлена в статьях участников форума. Героями раздела «Саратовский меридиан» стали простые люди из провинции, горячо любившие и прославившие родной край.

Искусство — это синтез традиций, которые составляют базовую каноническую основу обучения, и инновационных нововведений, которые её рационально трансформируют. Роль педагога в подобном процессе

сложно оценить. Целый ряд статей форума посвящён вопросу наставничества, традициям и инновациям в образовательном процессе.

Философским итогом данному блоку работ становится статья доктора искусствоведения В. В. Медушевского [9, с. 65], в которой учёный рассуждает о призвании человека, проблеме выбора бытия — фундаментальной педагогике человечества и категориях «вечность», «любовь», «красота», вписанных в синергию времени.

В завершение хочется отметить, что русская история — это история особой цивилизации Русского мира, создание которой стало ответом на многообразные исторические вызовы. «Любовь к своей земле, к своему Отечеству — также стала непреходящей ценностью, сформированной в русском сознании историей» [10, с. 41]. Разговор об образе будущего, по мнению доктора исторических наук С. В. Перевезенцева, — это разговор об идеалах, ценностях, важнейшими из которых являются нравственная чистота, социальная справедливость («правда»), духовно-политическое единство народа.

X Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» стал подтверждением сказанному. Итоговый том, собравший в себя статьи об организаторе и вдохновителе форума А. И. Демченко, и предыдущие сборники в совокупности продемонстрировали главную мысль «романа-эпопеи». Несмотря на сложность процесса, неоднозначность оценок, полемичность мнений, становится очевидным тот факт, что ядром и центром культуры, цивилизации является государство, которое объединяет как в себе, так и вокруг себя многие народы, принадлежащие к различным религиям и культурам. Об этом свидетельствует история, труды русских и отечественных философов, учёных, деятелей культуры и искусства, педагогов.

«Российская идентичность будущего — это ключ к решению задачи по формированию нового миропорядка многополярного мира в результате творческого трудового подъема у себя дома при взаимодействии со всеми заинтересованными государствами планеты» [10, с. 56].

## Литература

1. Богомил И. Земле вернётся образ райского сада вертограда // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 53 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК, 2023.
2. Воронина Н. И. Три этюда о дружбе М. М. Бахтина и М. В. Юдиной // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 48 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК, 2023.
3. Демченко А. И. От редактора-составителя // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 46 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК, 2023.
4. Демченко А. И. Преамбула I. Введение // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 46 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК, 2023.
5. Демченко А. И. Преамбула VII. Заключение // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 52 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК, 2023.
6. Демченко А. И. Эпоха Петра Великого // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 54 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК, 2023.
7. Кондаков И. В. О глубинах музыкального искусства // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 51 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК, 2023.
8. Королевская Н. В. Итоги Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 1 (7). С. 3–7.
9. Медушевский В. В. Триада раздумий // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 53 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК, 2023.
10. Перевезенцев С. В. России пора возвращаться домой. «К вопросу об идеологическом осмыслении будущего Русского



мира» // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 52 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: SGK, 2023.

11. *Петров В. О.* Константные образы музыки конца XX века // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 49 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: SGK, 2023.

12. *Писарев Д. И.* Литературная критика в трех томах. Т. 3. Статьи 1865–1868. Л.: «Художественная литература», 1981.

13. *Холопова В. Н.* Традиция смыслового анализа музыки в российском музыковедении // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 48 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: SGK, 2023.

14. *Хренов Н. А.* Культура в эпоху социальной турбулентности // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 53 / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: SGK, 2023.

## References

1. *Bogomil I.* Zemle vernyotsya obraz rajского сада vertograda [The image of the Garden of Eden will return to the Earth] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 53 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

2. *Voronina N. I.* Tri etyuda o družbe M. M. Bahtina i M. V. Yudinov [Three studies about friendship of M. M. Bakhtin and M. V. Yudin] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 48 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

3. *Demchenko A. I.* Ot redaktora-sostavitelya [From the editor-compiler] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 46 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

4. *Demchenko A. I.* Preambula I. Vvedenie [Preamble I. Introduction] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 46 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

5. *Demchenko A. I.* Preambula VII. Zaklyuchenie [Preamble VII. Conclusion] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 52 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

6. *Demchenko A. I.* Epoha Petra Velikogo [The era of Peter the Great] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 54 / Red.-sost. A. I. Demchenko Saratov: SGK, 2023.

7. *Kondakov I. V.* O glubinah muzykalnogo iskusstva [About the depths of musical art] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 51 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

8. *Korolevskaya N. V.* Itogi Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART» [Results of the International Scientific Forum «Dialogue of Arts

and Art Paradigms» «SCIENCEFORUM PAN-ART»] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovnaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 1 (7). P. 3–7.

9. *Medushevskij V. V.* Triada razdumij [Triad of Thoughts] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 53 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

10. *Perevezentsev S. V.* Rossii pora vozvrashhatsya domoj. «K voprosu ob ideologicheskom osmyslenii budushchego Russkogo mira» [It's time for Russia to return home. «On the issue of ideological understanding of the future of the Russian world»] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 52 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

11. *Petrov V. O.* Konstantnye obrazy muzyki kontsa XX veka [Constant images of music of the late 20th century] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 49 / Red.-sost. A. I. Demchenko Saratov: SGK, 2023.

12. *Pisarev D. I.* Literaturnaya kritika v treh toma. Т. 3. Stat'i 1865–1868 [Literary criticism in three volumes. Vol. 3. Articles 1865–1868]. L.: «Hudozhestvennaya literatura», 1981.

13. *Holopova V. N.* Traditsiya smyslovogo analiza muzyki v rossijskom muzykovedenii [The tradition of semantic analysis of music in Russian musicology] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 48 / Red.-sost. A. I. Demchenko. Saratov: SGK, 2023.

14. *Hrenov N. A.* Kul'tura v epohu socialnoj turbulentsii [Culture in an era of social turbulence] // Dialog iskusstv i art-paradigm [Dialogue of arts and art paradigms]. Т. 53 / Red.-sost. A. I. Demchenko Saratov: SGK, 2023.

## Информация об авторе

*Оксана Сергеевна Барабаш*

E-mail: barabashoksana@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» 410012, Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, д. 1

## Information about the author

*Oksana Sergeevna Barabash*

E-mail: barabashoksana@yandex.ru

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



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-7-14

**Севостьянов Дмитрий Анатольевич**, доктор философских наук, доцент кафедры педагогики и психологии Новосибирского государственного медицинского университета

**Sevostyanov Dmitry Anatolyevich**, Dr. Sci. (Philosophy), Associate Professor at the Pedagogy and Psychology Department of Novosibirsk State Medical University

E-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

## ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ БАЛЕТА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ

В статье рассматриваются изобразительные и выразительные средства, присущие живописи и графике на балетную тематику. В этих произведениях (как и во всех изобразительных искусствах) выделяется два канала передачи эмоциональной информации зрителю. Первый канал — это фабула, которая может быть выражена в словесной форме. Этот канал — неспецифический, общий и для живописи, и для графики, и для балета. Второй канал — специфический, он присущ в отдельности каждому виду искусства. Для живописи и графики это — изобразительная моторика, или почерк художника. Для балета это — телесная пластика, подчиненная музыкальному ритму. Следы движений художника способны непосредственно передавать эмоцию зрителю, минуя вербализацию. Тем самым именно в рассматриваемой изобразительной тематике формируется контакт между чисто пространственным искусством (живописью, графикой) и пространственно-временным искусством балета. В статье анализируются работы таких художников, как Эдгар Дега, Амедео Модильяни, а также наших ныне живущих соотечественников — Андрея Юрьевича Смирнова и Сергея Владимировича Бакина. На этих примерах показано, что в живописи и графике на балетную тематику происходит слияние двигательного акта художника и отображаемой балетной пластики.

**Ключевые слова:** балет, живопись, графика, моторика художника, фабула, Э. Дега, А. Модильяни, А. Ю. Смирнов, С. В. Бакин.

## FEATURES OF THE IMAGE OF BALLET IN PAINTING AND GRAPHICS

The article discusses the visual and expressive means inherent in painting and graphics, reflecting ballet themes. In painting and graphics on ballet themes (as well as in all fine arts), there are two channels for transmitting emotional information to the viewer. The first channel is a plot that can be expressed verbally. This channel is non-specific, it is common for painting, graphics, and ballet. The second channel is specific, it is inherent in each art form separately. For painting and graphics, this is fine motor skills, or the artist's handwriting. For ballet, it is a body plasticity subordinated to a musical rhythm. Traces of the artist's movements are able to directly convey emotion to the viewer, bypassing verbalization. Thus, it is in the considered visual subjects that a contact between purely spatial art (painting, graphics) and the spatial-temporal art of ballet is formed. The article analyzes works of such artists as Edgar Degas, Amedeo Modigliani, as well as our living compatriots Andrey Yuryevich Smirnov and Sergey Vladimirovich Bakin. These examples show that in painting and graphics on ballet themes, the artist's motor act and the displayed ballet plasticity merge.

**Key words:** ballet, painting, graphics, motor skills of the artist, plot, E. Degas, A. Modigliani, A. Y. Smirnov, S. V. Bakin.

Феерическое зрелище балета, по-видимому, с самого своего появления привлекало внимание художников. Изображения удостаивались не только и не столько сами балетные партии, сколько, так сказать, закулисы балета, весьма обширное и разнообразное: в частности, например, это балерины на репетиции, а также на отдыхе или за одеванием, или за проверкой сценических нарядов. Здесь они зачастую пребывают в относительном покое, который, однако, представляет собой только перерыв в движении; это приготовление к тому, чего не видит зритель на картине, к тому, что только подразумевается в ней; или же, напротив, это ближайшие, видимые последствия уже свершившегося двигательного акта.

Живописные и графические изображения на балетные темы представляют собой серьезный пласт художественной культуры, достойный быть обособленным объектом искусствоведческого исследования. Чтобы составить достаточно полное представление о значении данного тематического раздела изобразительного искусства, следует обратить внимание на то, каким об-

разом в этих сопряженных искусствах — балете, с одной стороны, в графике и живописи, с другой — реализуется присущая искусству в целом эстетическая функция.

Вопрос об особенностях изображения балета в живописи и графике на страницах этой статьи поднимается не впервые. К нему обращался уже целый ряд авторов. В связи с этим следует указать на работы Т. А. Ветошкиной [4], Е. Э. Сапоговой [10] и в особенности — Т. В. Портновой, которая посвятила данной проблематике диссертационное исследование [9]. Однако, как будет показано далее, для раскрытия данной темы следует более широко применять междисциплинарный подход, выходя таким образом там, где это необходимо, за пределы собственно искусствоведческого дискурса.

Коротко говоря, эстетическая функция произведения искусства состоит в том, чтобы вызвать задуманную, притом достаточно сильную эмоциональную реакцию у зрителя, пробудить в нем эстетическую эмоцию (вернее — целый комплекс таких эмоций). Но пути, которыми может быть достигнут (и достигается) такой



эффект отдельно в живописи или в графике и в балете, принципиально разные; как следствие, особый интерес представляет соприкосновение этих искусств, происходящее в рамках рассматриваемой изобразительной тематики. При этом следует отметить, что средства эмоционального воздействия в живописи и графике определенным образом различаются; однако у них есть и общие моменты, а кроме того, некоторые произведения живописи достигают эмоционального воздействия на зрителя средствами, в основном присущими графике (как это и будет показано на ряде представленных здесь примеров).

В живописи и графике на балетную тематику мы имеем дело, если угодно, с пограничным состоянием искусства; природа изображаемого объекта такова, что она заставляет в известном смысле преодолевать рубеж между пространственными и пространственно-временными искусствами. В картинах, посвященных балету и балеринам, приходится в статической форме изображать динамику, действие, движение, причем движение не просто составляет переход от одного стационарного состояния к другому. Это в своем роде воспроизведенная жизнь, которая по существу и есть движение (но жизнь особая, духовно наполненная и эстетически насыщенная, и сформированная специально в этом качестве). Конечно, движение изображается во многих живописных жанрах (например, в батальном), однако при изображении балета весьма важное место занимает и музыкально-ритмическая составляющая запечатленного или подразумеваемого движения.

Реализация эстетической функции в изобразительном искусстве зависит от применяемых в ней средств выразительности. Традиционно в искусствоведческом дискурсе представляется, что к таким средствам относятся цвет, свет, тень, контрасты, ритм, линия, силуэт, пятно и т. д. Однако анализ эстетической функции искусства не должен на этом останавливаться, ибо механизм воздействия этих выразительных средств, в свою очередь, требует изучения. Это заставляет обратиться к поиску тех путей, посредством которых может быть вызвана та или иная эмоциональная реакция воспринимающего субъекта (или, иначе говоря, тех каналов, которые передают эмоцию от художника к зрителю).

В каждом виде искусств существуют, как минимум, два основных канала передачи эмоциональной информации. Во-первых, это неспецифический канал, общий для всех видов изобразительных искусств (в широком смысле этого слова — сюда, кроме живописи и графики, несомненно, относится и балет, и другие виды сценического искусства, и скульптура, и художественная литература, и даже кинематограф). Во-вторых, в каждом из искусств существует и присущий именно ему специфический эмоциональный канал. Конечно, нельзя не отдавать себе отчет, что выделение только лишь этих двух каналов применительно к каждому виду искусств представляет собой известное упрощение, но в данном случае оно необходимо для понимания существа дела.

Неспецифический канал, единый для всех искусств —

это фабула. Все, что служит для передачи фабулы, может быть обозначено как изобразительные средства. Фабула любого художественного произведения доступна для передачи словами. Будучи даже изначально представлена в невербальной форме, она, однако, поддается (и подлежит) вербализации; в живописи, например, эта вербализация приобретает форму экфрасиса, в балетной постановке это — либретто, а в художественной литературе эту же роль может играть синопсис произведения. Но применительно и к живописи, и тем более к балету одного этого канала совершенно недостаточно. Ни словесное описание картины, сколь угодно грамотное и подробное, ни словесное же изложение событий, происходящих (и представляемых) на балетной сцене не может дать исчерпывающего представления ни о том, ни о другом. Непременно нужен еще и второй, специфический канал. В балете это собственно балетная (телесная) пластика (подчиненная, конечно, музыкальному ритму, но имеющая свое, самостоятельное, главенствующее значение).

Есть свой специфический канал передачи эмоциональной информации и у живописи; он же представлен и в графике, с определенной собственной спецификой, обусловленной несколько иной изобразительной техникой. Понять и оценить его суть возможно только в том случае, если рассматривать живопись (и графику) как совокупность двигательных актов художника, запечатленную, оставившую след на изобразительной поверхности (чем бы эта поверхность ни являлась). И вот оставленные на этой поверхности следы движений сами по себе способны пробуждать эмоции у зрителя, поскольку и ему не чужда двигательная активность и ее самостоятельное восприятие. Данные следы находят свое материальное выражение в протяженных изобразительных элементах, таких, например, как линии (преимущественно в графике) и мазки (в живописи). Таким образом, можно выделить то общее, что объединяет создание художественных изображений и балет: в конечном счете и там, и здесь мы имеем дело с впечатлением, которое производит движение. Речь здесь, конечно, не идет о тех изображениях, в создании которых используется фотографическая техника или компьютерная графика; это совершенно особый вид изображений, получивший широкое распространение в современном искусстве [3].

Если продолжить сопоставление этих видов искусств, приходящих в соприкосновение в рамках балетной изобразительной тематики, то нельзя не признать, что различия между ними весьма существенны. Дело не только и не столько в том, что здесь сталкиваются искусства пространственные, то есть располагающие лишь условным пространством изобразительной поверхности, а во времени неизменные и застывшие, и пространственно-временное искусство, связанное с перемещением по пространству сцены и протяженное во времени. Как уже говорилось выше, представить себе балет без основного его элемента — балетной пластики — невозможно. Однако в живописи, например, дело





обстоит несколько иначе. Вполне может существовать (и существует) живопись, построенная главным образом на зрительно воспринимаемой фабуле. Следы изобразительной моторики в вещественной, зримой форме представлены в ней не всегда. Такая моторика может проявляться по-разному и в количественном, и в качественном отношении: и как самостоятельный, весьма действенный фактор, придающий изображению динамичность и выразительность, и как лишь своего рода артистическая небрежность, отличающая рукотворное изображение от фотографического; может она и практически никак не проявляться. Есть немало художников, которые старательно избавляются от любых видимых следов того или иного конкретного движения на изобразительной поверхности; в их работах не найти ни выразительных линий, ни мазков, ничего такого, что могло бы послужить отпечатком, следом определенного двигательного акта. Все эти следы, если они первоначально и были в черновом варианте изображения, старательно затираются, нивелируются, уничтожаются в готовой работе. Движение (или итог свершившегося движения, или готовность к движению) в картинах таких художников может изображаться лишь опосредованно, как результат скрупулезного воспроизведения зрительного образа, наделенного проявлениями телесной динамики.

Если же в изображении присутствуют протяженные изобразительные элементы, представляющие собой следы конкретных выразительных движений, ситуация складывается принципиально иная. Однако в зависимости от того, насколько представлены такие элементы в контексте изображения, они могут сливаться, соединяться с изображаемым движением (что в изображениях на балетную тематику необыкновенно важно) с разной степенью условности. Если в изображении доминирует выразительная линия, то в ряде случаев действительно можно сказать, что экспрессивное движение художника непосредственно стыкуется с пластическим движением танца, передавая его зрителю. Примером здесь может служить известная «Танцовщица» Амедео Модильяни (1911) — рисунок черными чернилами на бумаге (рис. 1).

Данное изображение в первую очередь, конечно, впечатляет своей фривольностью, подчеркнутым бесстыдством; но замечать в нем только это — значит видеть одну лишь фабулу и не видеть всего остального. «Остальное» же заключается в выразительных свойствах линий, каковыми свойствами (в наибольшей степени) и интересно творчество данного художника в целом — а не только именно эта работа. Если обратиться к другим произведениям Модильяни, то там нетрудно обнаружить целое царство выразительных линий. Именно эта особенность позволяла отнести творчество Модильяни к направлению экспрессионизма, которому в целом свойственно использование данного ресурса эмоционального воздействия на зрителя. Но помимо формальной стороны, в творчестве Модильяни оценивается, конечно, и содержательная его сторона, и если исходить именно

Рисунок 1. Амедео Модильяни. Танцовщица



из ее оценок, то тут уже правомерно говорить о том, что Модильяни невозможно причислить к представителям какого-либо направления вообще — настолько велико своеобразие этой содержательной основы именно у этого художника. Еще раз отметим, что достоверно передать словами увиденное на таком изображении нельзя; чтобы оценить (а вернее — почувствовать, эмоционально воспринять) данное изображение, эти линии требуется увидеть собственными глазами. Тот факт, что эмоциональное воздействие протяженных элементов изображения, являющихся следами определенных двигательных актов, не только не оказывается вербализованным в каждом конкретном случае, но, в отличие от фабулы изображения, и в принципе не подлежит вербализации, на примере творчества Амедео Модильяни особенно заметен.

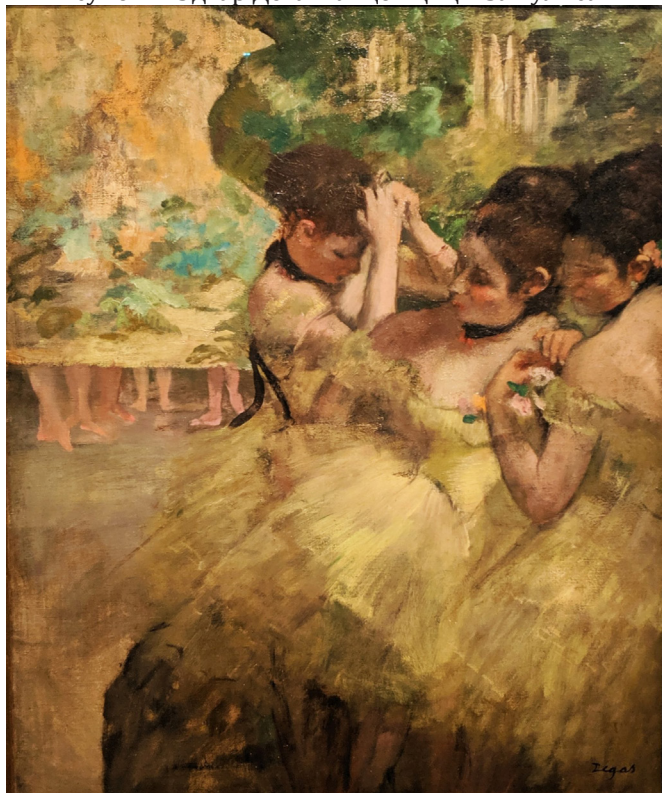
Это лишь один такой пример. Рассматривая другие подобные случаи, приходится обращаться к произведениям художников разных школ, стилей, направлений; однако в этом, быть может, достаточно произвольном выборе прослеживаются те общие закономерности передачи эмоциональной информации, о которых говорилось выше.

Едва ли не самым известным художником, который существенным образом отметился на стезе балетной тематики в живописи, является, безусловно, Эдгар Дега. Здесь он значительно отличается от многих других, не менее интересных авторов, для которых обращение



к балетной тематике было, в конечном счете, лишь эпизодом (как у упоминавшегося выше Амедео Модильяни). Будучи импрессионистом, Дега преимущественно отдавал предпочтение изображению видимых поверхностей, при этом, однако, достаточно вольно употребляя изобразительную моторику (рис. 2).

Рисунок 2. Эдгар Дега. Танцовщицы за кулисами



Эта моторика качественно отличается от той, которую можно видеть в работах Модильяни. Она находится на пределе того состояния, когда протяженные изобразительные элементы (в данном случае это мазки) приобретают значение самостоятельного фактора, отображающего и транслирующего эстетическую эмоцию, в то время как протяженные элементы в работах Модильяни, можно сказать, решительно переходят за этот предел (тут надо еще раз подчеркнуть разницу выразительных средств в живописи и графике, которую, впрочем, некоторые художники вполне успешно преодолевают; и среди этих художников Модильяни занимает весьма заметное место). Следовательно, если в работах Модильяни (главным образом в тех, которые относятся к зрелому периоду его творчества) движение художника сливается с движением изображенной фигуры, то Дега приходилось это движение воссоздавать под неусыпным зрительным контролем. Известно, что, дабы облегчить себе этот процесс, Эдгар Дега прибегал к помощи фотографии, модной тогда новинки, используя фотоотпечаток и запечатленное на нем «остановившееся мгновение» как вспомогательный, технический материал [5]. Если продолжить сопоставление творчества Модильяни и Дега, то нетрудно заметить их

существенно разное отношение к фабуле изображения. Фабула в работах Модильяни весьма лаконична и, по сути, поставлена на службу выразительному движению, для которого она лишь поставляет материал. Фабула в работах Дега, напротив, весьма важна и даже по-своему самодостаточна. Как уже сказано, переданная им в картинах грациозность движений базируется на постоянном контроле за своими двигательными актами в процессе творчества, а не на собственных свойствах этих изобразительных движений, хотя и эти свойства так или иначе проявляются в его работах, составляя своеобразное эмоциональное воздействие второго плана, которое несомненно является отличительной особенностью его работ.

Конечно, работы Дега вовсе не сводились только к изображению танцовщиц за отдыхом, во время репетиций или выступлений; он многократно обращался к жанру портрета, отметил и в качестве анималиста (здесь его внимание привлекали лошади); не чужда была ему и живопись бытового жанра. Но все-таки прославился он именно как «художник танцовщиц», то есть благодаря выбранной им тематике, которая и раскрывалась им в основном в данной категории фабул.

Всех художников, так или иначе причастных к созданию изображений на балетную тему, по-видимому, невозможно перечислить; их множество. Так, именно этому посвящена значительная часть творчества Анри де Тулуз-Лотрека. Большое внимание данной тематике уделила Зинаида Евгеньевна Серебрякова [4]. Балетная тема занимает весьма обширное место в творческом наследии известной юной художницы Нади Рушевой [8]. Существенный вклад в развитие этой темы внесла монгольская художница, галерист, преподаватель Университета искусств Зоригт Уянга [2]. Наконец, «Прыжок танцовщицы Палукки» представлен в качестве иллюстрации в известной теоретической работе Василия Кандинского «Точка и линия на плоскости» [6, с. 96].

К отображению балетной тематики обращались не только те деятели искусств, которые изначально выступали в качестве профессиональных художников. Так, например, выдающиеся хореографы и танцовщицы братья Сергей Густавович и Николай Густавович Легаты изобразили немало карикатур на балетную тему [1]; конечно, жанр карикатуры составляет отдельный культурный пласт, но разве между жанрами существуют какие-либо непреодолимые границы? Среди наших ныне живущих соотечественников весьма примечательные работы на балетную тему представляют такие художники, как Андрей Юрьевич Смирнов, а также Сергей Владимирович Бакин, которого в определенном смысле обозначают как наследника Эдгара Дега [7]; работы этих двух художников обладают настолько выраженным своеобразием, что заслуживают далее особого рассмотрения. «Русским Дега» (впрочем, не совсем обоснованно) называют и петербургского художника Василия Ивановича Братанюка [10]; хотя этот живописец, подобно вышеупомянутому французскому импрессионисту, многократно обращался к балетной теме,



манера его письма все-таки существенно иная. Однако чьи бы работы, какие бы изображения мы ни рассматривали, в них в первую очередь привлекает внимание наличие и выраженность изобразительной моторики, запечатленной в картине; в этом отношении балетная тематика, по-видимому, уникальна в своем своеобразии, поскольку, как уже сказано, отображает пограничное состояние совершенно разных искусств. Именно такой подход позволяет производить систематизацию ныне существующих и вновь появляющихся работ, что особенно важно при том избытии весьма непохожих друг на друга авторов, которые обращаются к изучаемой здесь изобразительной тематике.

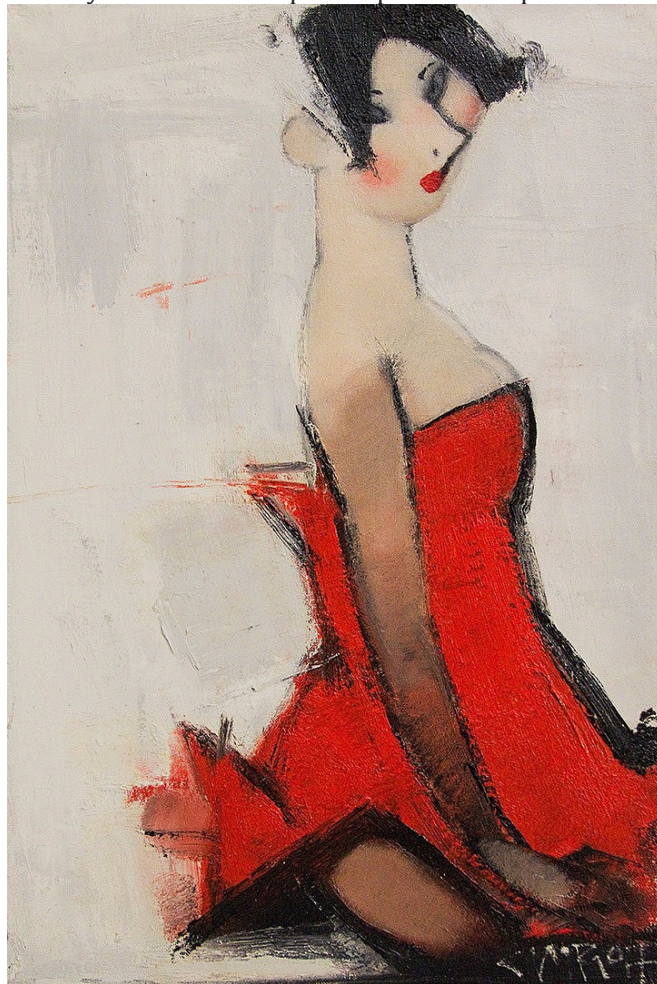
Помимо всего сказанного, большое значение имеет то, каким образом след выразительного движения художника встраивается, «вживляется» в изобразительную поверхность. У изобразительных элементов сочетаются две характеристики: во-первых, векторные свойства (именно — о вещественный результат протяженного двигательного акта, его опредмечивание), и во-вторых, кроющая способность, создающая визуальное впечатление сочетания окрашенных пятен, выстраивающих и заполняющих собой поверхность картины и даже создающих иллюзорный объем. Если кроющая способность элементов картины несет в себе в основном именно изобразительное начало, то векторные свойства — выразительное; в этом, можно сказать, отображается вечная дихотомия между душой и телом, и в балетной изобразительной тематике она особенно заметна: «тело» статично, но пластические движения ему придает именно «душа». У одних изобразительных элементов может преобладать одно, у других — другое, а бывает и так, что оба эти качества гармонично сочетаются в протяженных мазках художника (что блистательно демонстрируют, например, работы Николая Ивановича Фешина, также иногда обращавшегося к балетной теме). Из сочетания изобразительных элементов и их кроющих и векторных характеристик, а также из эмоциональной заряженности самих векторных свойств, собственно, и складывается то, что принято называть «почерком» художника, то, что придает его работам безусловную узнаваемость и присущее только ему своеобразие. Это не значит, конечно, что от такого устоявшегося «почерка» тот или иной автор не может порой отступать, например, уменьшая или увеличивая воздействие векторных свойств тех элементов, из которых составляется изображение.

Рассмотрим теперь, как планировалось ранее, некоторые работы двух российских художников: Андрея Юрьевича Смирнова и Сергея Владимировича Бакина. Хотя в произведениях обоих этих авторов весьма сильно представлена изобразительная моторика, применяется она все же по-разному.

А. Ю. Смирнов, подобно Амедео Модильяни, в своей работе в основном опирается на выразительные свойства контура. Именно контур, отображающий в себе конкретное движение художника, создает впечатление того, что изображенная фигура, хотя и застигнутая в относительно покое — фигура живая и движущаяся.

Пусть у нее отсутствует непосредственное портретное («фотографическое») сходство с реальным, живым прототипом, но выразительные свойства фигуры в данном случае важнее этого формального иллюзионизма. Фигура имеет гротескные черты, она почти карикатурна; однако в ней присутствует именно тот феномен, о котором говорилось выше: запечатленное движение художника сопрягается с движением изображенной фигуры и как будто переходит в него. В качестве примера можно привести его работы «Красная балерина» (рис. 3) и «Балерина на красном» (рис. 4). Что же касается кроющей способности, то она проявляется в относительно равномерном, плоскостном заполнении цветовых масс, разграниченных такими выразительными контурами; тем самым этот контур и встраивается, «вживляется» в изобразительную поверхность.

Рисунок 3. А. Ю. Смирнов. Красная балерина



Иные свойства обнаруживаются в работах С. В. Бакина. Как уже сказано, и его произведениям присуще сильное проявление моторики, запечатленных движений, что проявляется в элементах, наделенных хорошо видимыми векторными свойствами (рис. 5, 6). Однако запечатленные протяженные линии, несомненно отображающие двигательный акт художника, не выглядят здесь оторванными от кроющих элементов, не разобща-

Рисунок 4. А. Ю. Смирнов. Балерина на красном

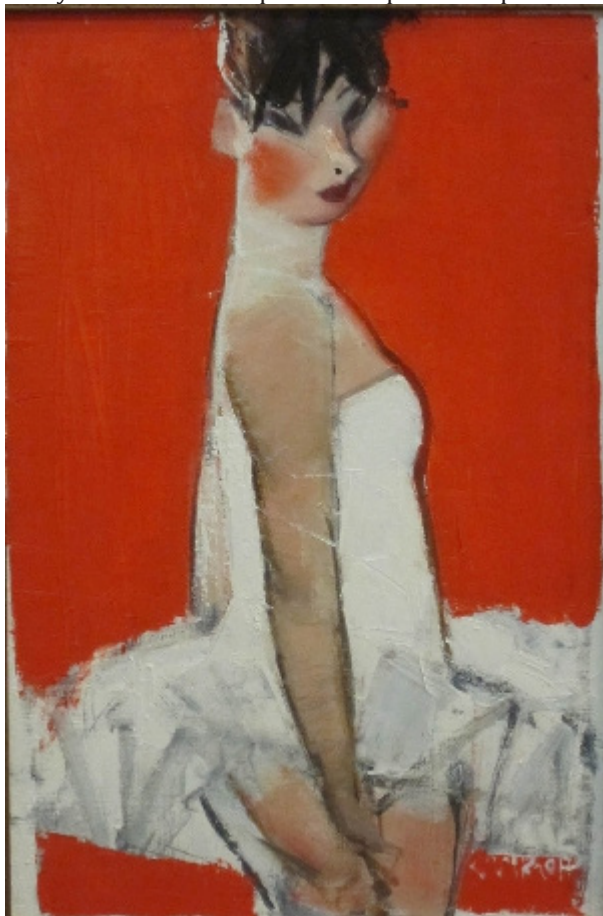


Рисунок 5. С. В. Бакин. После репетиции



ются с ними (если только, в соответствии с собственным замыслом, художник в некоторых местах умышленно не делает это).

Если в картинах А. Ю. Смирнова фигуры, хотя и вполне «живые», выглядят плоскими (будучи размещены на плоскости, они и воспринимаются как ее часть), то в работах С. В. Бакина заметен иллюзорный объем. Этот художник также, безусловно, не гонится за фотографическим сходством, явственно принося такое сходство в жертву выразительности. Но кроющиеся элементы в его

Рисунок 6. С. В. Бакин. Балет



изображениях не становятся, как в предыдущем примере, предельно упрощенными; они образуют поверхность объемного тела, которому векторные элементы придадут при этом явственное движение.

Разумеется, приведенными здесь примерами подобного рода взаимодействие живописи и балета (а также графики и балета) не исчерпывается. В этом контексте может быть упомянуто еще множество художников, посвятивших свое творчество, среди прочего, балетной тематике. Так, например, Т. В. Портнова перечисляет ряд русских (Б. Анисфельд, А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, М. Добужинский, К. Коровин, Н. Рерих, С. Судейкин), а также зарубежных художников (П. Пикассо, М. 30 Дени, Х. Миро, А. Дерен, Ж. Брак, Х. Гри, М. Утрилло), и при этом указывает на настоятельную необходимость исследований, отражающих взаимопроникновение и взаимообогащения функций пластических искусств [9]. Материал, приведенный в данной статье, направлен на дальнейшее развитие и разработку этой, поистине необъятной темы. Исходя из вышеизложенного, следует обратить особое внимание на описанную здесь особенность живописи и графики, посвященной изображению балета и всего, что связано с ним. С одной стороны, те свойства изобразительной деятельности, которые были описаны выше, обнаруживаются не только внутри данной тематики, но и далеко за ее пределами; однако именно здесь наиболее наглядным становится проявление изобразительной моторики, ее роль в «одушевлении» движущегося тела — или даже замершего на время, но с ясным свидетельством того, что это прерванное дви-



жение вот-вот сейчас будет продолжено. Иначе говоря, живопись и графика, посвященные балетной тематике, в ряде своих проявлений могут рассматриваться как, по-видимому, наиболее яркий пример, демонстрирующий то значение, которое может иметь и имеет изобразительная моторика в творчестве художника вообще и в изображении живого движения — в частности и

в особенности. С другой стороны, анализ запечатленной в изображении моторики художника представляет собой весьма важный инструмент искусствоведческого исследования, что и демонстрируют те немногие произведения, которые были приведены в рамках этой небольшой статьи.

### Литература

1. Байгузина Е. Н. Русский балет в карикатурах братьев Н. Г. и С. Г. Легат (альбом издательства «Прогресс», СПб. 1902–1905 гг.) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 65–76.
2. Белокурова С. М. Тема балета в искусстве современной монгольской художницы З. Уянги // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 36. С. 176–183.
3. Будагян Р. Р. Цифровизация в пространстве медиаискусства (на примере компьютерного искусства, нет-арта, цифровой фотографии и цифровой живописи) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 22–29.
4. Ветошкина Т. А. Балет в жанровой композиции и его роль в формировании эстетического воспитания учащихся // Концепт. 2015. № S18. С. 36–40.
5. Виноградова Е. Фотография и традиционные виды

6. изобразительных искусств // Вестник Московского государственного университета печати. 2013. № 7. С. 210–216.
7. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2003. 240 с.
8. Кошкина О. Ю. Наследие Э. Дега в творчестве С. В. Бакина // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 139–145.
9. Нан-Хоо Я. А., Бурбузеп Д. Д. Балетные фантазии Нади Русевой (из материалов Национального музея Республики Тыва имени Алдай-Маадыр) // Ермолаевские чтения. 2020. № IV. С. 118–126.
10. Портнова Т. В. Взаимодействие балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX — начала XX вв.: дис. ... док. искусствоведения. М., 2009. 538 с.
11. Сапогова Е. Э. Балетные образы в творчестве петербургского художника В. И. Братанюка // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 32–38.

### References

1. Bajguzina E. N. Russkij balet v karikaturah brat'ev N. G. i S. G. Legat (al'bom izdatel'stva «Progress», SPb. 1902–1905 gg.) [Russian Ballet in the caricatures of the brothers N. G. and S. G. Legat (album of the «Progress» publishing house, St. Petersburg, 1902–1905)] // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2015. № 2 (37). P. 65–76.
2. Belokurova S. M. Tema baleta v iskusstve sovremennoj mongol'skoj hudozhnitsy Z. Uyangi [The theme of ballet in the art of the modern Mongolian artist Z. Uyangi] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2016. № 36. P. 176–183.
3. Budagyan R. R. Tsifrovizatsiya v prostranstve mediaiskusstva (na primere komp'yuternogo iskusstva, net-arta, tsifrovoj fotografii i tsifrovoj zhivopisi) [Digitalization in the space of media art (on the example of computer art, net art, digital photography and digital painting)] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 1 (11). P. 22–29.
4. Vetoshkina T. A. Balet v zhanrovoj kompozitsii i ego rol' v formirovanii esteticheskogo vospitaniya uchashchihsya [Ballet in genre composition and its role in the formation of aesthetic education of students] // Koncept [Concept]. 2015. № S18. P. 36–40.
5. Vinogradova E. Fotografija i tradicionnye vidy izobrazitel'nyh iskusstv [Photography and traditional types of fine arts] // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pechati [Bulletin of the Moscow State University of Printing]. 2013. № 7. P. 210–216.
6. Kandinsky V. Tochka i liniya na ploskosti [Point and line on the plane]. SPb.: Azbuka, 2003. 240 p.
7. Koshkina O. Yu. Nasledie E. Dega v tvorchestve S. V. Bakina [The legacy of E. Degas in the work of S. V. Bakin] // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2016. № 2 (43). P. 139–145.
8. Nan-Hoo Ya. A., Burbuzhep D. D. Baletnye fantazii Nadi Rushevoj (iz materialov Natsional'nogo muzeya Respubliki Tyva imeni Aldai-Maadyr) [Ballet fantasies of Nadia Rusheva (from the materials of the National Museum of the Republic of Tyva named after Aldai-Maadyr)] // Ermolaevskie chteniya [Ermolaevsky Readings]. 2020. № IV. P. 118–126.
9. Portnova T. V. Vzaimodejstvie baleta i plasticheskikh iskusstv v russkoj hudozhestvennoj kul'ture kontsa XIX — nachala XX vv. [Interaction of ballet and plastic arts in Russian artistic culture of the late XIX — early XX centuries]: dis. ... dok. iskusstvovedeniya. M., 2009. 538 p.
10. Sapogova E. E. Baletnye obrazy v tvorchestve peterburgskogo hudozhnika V. I. Bratanyuka [Ballet images in the works of St. Petersburg artist V. I. Bratanyuk] // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2016. № 6 (47). P. 32–38.

11. Виноградова Е. Фотография и традиционные виды изобразительных искусств // Вестник Московского государственного университета печати [Bulletin of the Moscow State University of Printing]. 2013. № 7. P. 210–216.
12. Кандинский В. Точка и линия на плоскости [Point and line on the plane]. СПб.: Азбука, 2003. 240 п.
13. Кошкина О. Ю. Наследие Э. Дега в творчестве С. В. Бакина [The legacy of E. Degas in the work of S. V. Bakin] // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2016. № 2 (43). P. 139–145.
14. Нан-Хоо Я. А., Бурбузеп Д. Д. Балетные фантазии Нади Русевой (из материалов Национального музея Республики Тыва имени Алдай-Маадыр) [Ballet fantasies of Nadia Rusheva (from the materials of the National Museum of the Republic of Tyva named after Aldai-Maadyr)] // Ермолаевские чтения [Ermolaevsky Readings]. 2020. № IV. P. 118–126.
15. Портнова Т. В. Взаимодействие балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX — начала XX вв. [Interaction of ballet and plastic arts in Russian artistic culture of the late XIX — early XX centuries]: дис. ... док. искусствоведения. М., 2009. 538 п.
16. Сапогова Е. Е. Балетные образы в творчестве петербургского художника В. И. Братанюка [Ballet images in the works of St. Petersburg artist V. I. Bratanyuk] // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2016. № 6 (47). P. 32–38.



**Информация об авторе**

*Дмитрий Анатольевич Севостьянов*  
E-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования «Новосибирский государ-  
ственный медицинский университет»  
630091, Новосибирск, Красный проспект, дом 52

**Information about the author**

*Dmitry Anatolyevich Sevostyanov*  
E-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru  
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«Novosibirsk State Medical University»  
630091, Novosibirsk, 52 Krasny Av.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-15-21

**Зятюгина Мария Викторовна**, студентка магистратуры кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Zyatyugina Maria Victorovna**, Master Degree student at the Department of the Special Piano of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: mziatiugina@mail.ru

**Виноградова Елена Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Vinogradova Elena Sergeevna**, PhD (Art), Associate Professor at the Special Piano Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: elenavinolig@mail.ru

### ЭРИК САТИ И ПЕРИТЕКСТ: АВТОРСКИЕ РЕМАРКИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

Творчество французского композитора Эрика Сати представляет уникальное явление в истории музыкального искусства. Находясь на острие противоречий эпохи «fin de siècle» (с фр. «конец века»), Сати предвосхитил такие направления в музыкальном искусстве XX века, как импрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, минимализм. Авторские ремарки в нотном тексте являют собой специфический аспект творчества композитора. В данной статье осуществляется попытка рассмотрения специфики их функционирования в фортепианных сочинениях Сати в контексте феномена паратекста. Термин «паратекст» был введен французским литературоведом Жераром Женеттом для обозначения тех составляющих литературного текста, которые, не принадлежа основному тексту, находятся на границе последнего и составляют вместе с ним общую картину произведения. Несмотря на то что термин «паратекст» изначально был применен по отношению к литературному тексту, представляется справедливым использование его и при анализе музыкальных сочинений. Авторские ремарки, являющиеся, исходя из концепции Женетта, перитекстуальными элементами музыкального произведения, в фортепианном творчестве Сати приобретают автономное значение и задают метамузыкальный уровень сочинений. Исходя из этого, представляется необходимым применение комплексного подхода к анализу фортепианных пьес Сати, учитывающего роль перитекстуальных элементов в творчестве композитора, что позволит выявить новаторские черты его сочинений. В качестве примера в статье рассматриваются перитекстуальные элементы нескольких фортепианных пьес Сати раннего и зрелого периодов творчества.

**Ключевые слова:** Эрик Сати, модернизм, эпатаж, программность, паратекст, перитекст, Жерар Женетт, авторские ремарки, Гийом Аполлинер, каллиграммы.

### ERIK SATIE AND PERITEXT: AUTHORIAL REMARKS IN THE COMPOSER'S PIANO WORKS

The work of the French composer Erik Satie represents a unique phenomenon in the history of musical art. Being at the forefront of the contradictions of the «fin de siècle» era (from French «end of the century»), Satie anticipated such trends in the musical art of the 20th century as impressionism, surrealism, constructivism, and minimalism. The author's remarks in the musical text represent a specific aspect of the composer's work. This article attempts to consider the specifics of their functioning in Satie's piano works in the context of the phenomenon of paratext. The term «paratext» was introduced by the French literary critic Gerard Genette to designate those components of a literary text that, although not belonging to the main text, are located on the border of the latter and together with it constitute the overall picture of the work. Despite the fact that the term «paratext» was originally applied to a literary text, it seems fair to use it in the analysis of musical works. The author's remarks, which, based on Genette's concept, are peritextual elements of a musical work, in Satie's piano work acquire an autonomous meaning and set the metamusical level of the compositions. Based on this, it seems necessary to use an integrated approach to the analysis of Satie's piano pieces, taking into account the role of peritextual elements in the composer's work, which will allow us to identify the innovative features of his works. As an example, the article examines the peritextual elements of several of Satie's piano pieces from the early and mature periods of his work.

**Key words:** Erik Satie, modernism, épataje, program music, paratext, peritext, Gérard Genette, author's remarks, Guillaume Apollinaire, calligrammes.

Творчество французского композитора Эрика Сати занимает уникальное место в истории искусствознания. Несмотря на то, что на сегодняшний день факт влияния Сати на музыкальную культуру XX века не вызывает полемики среди историков и теоретиков музыки, отношение к творчеству композитора остается неоднозначным. В профессиональной музыкальной среде Сати до сих пор имеет репутацию скандального художника,

чьё имя упоминается как своеобразный штрих описываемой эпохи, представленной именами Клода Дебюсси, Мориса Равеля, композиторов «Шестерки». Оставаясь в тени более известных коллег-современников, в музыковедческой литературе Эрик Сати предстает как образец художника-модерниста, чья личность имеет значительно больший интерес для исследования, чем его музыкальное наследие.



Такой подход долгое время препятствовал процессу последовательного и глубокого изучения наследия композитора. В то же время, в современном искусствознании наблюдается тенденция к более серьезному и подробному анализу сочинений Сати по мере того, как растет понимание значения, которое оказало его творчество на музыкальное искусство XX века.

Важно отметить, что в отечественном и зарубежном музыкознании присутствует интерес к тем аспектам творчества Эрика Сати, которые затрагивают так называемый *макроуровень*: анализируются общие тенденции в наследии Сати, способствующие возникновению новых направлений в европейском музыкальном искусстве, исследуется взаимовлияние творчества композитора и деятельности его современников. К данному типу можно отнести работы М. Э. Дэвис, Г. Т. Филенко, Г. М. Шнеерсона, Ю. Ханона [1; 12–14]. Исследования же, где в центре внимания оказываются аспекты, характеризующие *микроуровень* творчества Сати, в частности — специфику функционирования составляющих музыкального текста, — представлены в гораздо меньшем объеме. За исключением работ Е. Э. Лобзаковой и М. В. Порубиной, изучающих программную структуру фортепианных и вокальных миниатюр Сати на предмет функционирования в них пародийного начала, в отечественном музыкознании анализ особенностей музыкального языка композитора не проводился [7; 10]. В то же время, и на этом уровне, при его более детальном изучении, можно выявить те специфические черты творчества композитора, которые и определили его особое место в истории развития музыкального искусства XX века.

Будучи полностью интегрированным в процесс развития европейской музыкальной культуры конца XIX — начала XX века, Эрик Сати синтезировал в своем творчестве противоречия, свойственные современной ему эпохе. Принцип отрицания, ставший, по выражению В. И. Мартынова, главной «движущей силой» искусства модернизма и авангардизма, приобрел в творчестве Сати значение основного художественного метода [4, с. 288; 9, с. 223; 10, с. 101]. Характерный для творчества Сати постоянный поиск актуального художественного языка позволил композитору войти в число реформаторов музыкального искусства XX века и стать предтечей многих направлений — начиная от импрессионизма и заканчивая минимализмом и фоновой музыкой [1, с. 9–10; 4, с. 285].

Свойственная творческому мышлению композитора риторика отрицающего жеста осуществляется за счет характерного для искусства авангарда приема эпатажа. Эпатаж проявляется в творчестве Сати в виде сознательного отказа от норм академического искусства, реализующегося как на макроуровне — в качестве критики господствующих тенденции в современном искусстве, так и на микроуровне — в виде модернизации стандартных форм функционирования составляющих музыкального текста [3, с. 326–327; 7, с. 63]. Именно последний аспект творчества композитора предлагается рассмотреть более подробно.

Сфера фортепианного творчества Сати ярко демонстрирует особенности художественного мышления композитора. При всем многообразии наблюдаемых здесь тенденций можно выделить несколько общих черт фортепианного наследия Сати: тяготение к цикличности и сюитности; упрощенный музыкальный язык; программность. Оригинальность творческого мышления композитора ярко проявилась в его трактовке феномена программности: в фортепианных сочинениях Сати она представляет многоуровневую структуру, включающую в себя названия произведений, частей, эпиграфов, авторские ремарки в музыкальном тексте [7, с. 65]. В данной статье предлагается остановить внимание на особенностях использования авторских словесных комментариев в фортепианном творчестве Сати.

Специфику функционирования авторских ремарок в фортепианных сочинениях Сати любопытно проследить, применив к ним концепцию *паратекста*, сформулированную французским литературоведом, представителем структурализма Жераром Женеттом в книге «Пороги» в 1976 году [2, с. 94]. Паратекст, по мнению Женетта, представляет собой те элементы литературного текста, которые, не являясь, на первый взгляд, самим текстом, находятся на его границе и составляют, таким образом, полную картину литературного произведения. Как пишет А. А. Колотов, «паратекст как раз и представляет собой те элементы, которые лежат на пороге текста и призваны определенным образом подготовить и направить читательское восприятие текста (а, следовательно, и его интерпретацию) в нужном направлении» [6, с. 37].

Женетт делит паратекстуальные элементы на две группы: *перитекст* и *эпитекст* [11, с. 34–35]. К первой группе относятся те элементы, которые находятся «внутри» литературного произведения: названия произведений, глав, предисловия и послесловия, эпиграфы и посвящения. Эпитекстом, в свою очередь, является любая «внешняя» по отношению к литературному тексту информация: критические статьи по поводу произведения, интервью с автором — всё то, что некоторым образом подготавливает читателя к восприятию сочинения, находясь за границами самого литературного текста. Говоря о значении паратекста при интерпретации произведения, С. Н. Зенкин отмечает, что даже такой перитекстуальный элемент, как имя автора, может нести дополнительный коннотативный смысл (особенно в случае использования автором псевдонима) [2, с. 149].

Представляется справедливым использование термина «паратекст» не только в отношении литературных текстов, но и в случае с другими видами искусства: визуальным (живопись, архитектура, скульптура) и музыкальным. Музыкальный текст, как и литературный, помимо собственно нотного текста, обладает дополнительными, напрямую не относящимися к самому произведению элементами. К ним можно отнести, как и в случае с литературным произведением, имя автора и название произведения (это относится и к программным, и к непрограммным названиям), подзаголовки,





посвящения, авторские ремарки, обозначения темпов, штрихов, а также статьи композиторов, интервью, документальные фильмы [5, с. 28–30].

Существует определенная трудность понимания значения паратекста — как его перитекстуальной, так и эпитекстуальной составляющей, — для исполнительской интерпретации и слушательского восприятия музыкального произведения<sup>1</sup>. В то время как для исполнителя паратекст является безусловно важным элементом в интерпретации музыкального сочинения, в случае со слушателем данный тезис не является столь же однозначным. Представляется дискуссионным вопрос о необходимости наличия у слушателя информации об истории создания музыкального произведения, биографических сведений об авторе и даже названия произведения.

Здесь и далее предлагается остановить внимание на перитекстуальных элементах нотного текста. Н. Б. Касьянова относит к перитексту музыкального произведения следующие элементы: программные заглавия; поясняющие подзаголовки; обозначение жанра произведения; развернутые авторские программы или предисловия к своим сочинениям; нотные ремарки [5, с. 27–29]. Последние, как уже указывалось, традиционно несут инструктивную функцию и предназначены для исполнителя с целью более точной интерпретации музыкального материала. В зависимости от эпохи и цели автора словесные ремарки могут представлять собой более или менее развитую систему, направленную на взаимодействие с исполнителем.

Если в случае с большинством авторов, чей нотный текст изобилует словесными ремарками — как, к примеру, произведения Н. К. Метнера, К. Дебюсси, О. Мессиаана, — мы можем говорить о стремлении более точно и подробно передать исполнителю авторский замысел, то в случае с Э. Сати роль перитекста не несет столь же очевидной цели. В своих фортепианных сочинениях Сати модернизирует традицию авторских ремарок в нотном тексте. В произведениях композитора ремарки теряют свою привычную функцию уточнения авторского замысла, приобретая самостоятельное и часто независимое от нотного текста смысловое значение. Как пишут Е. Э. Лобзакова и М. В. Порубина, та

многоуровневая структура, которую создает перитекст в произведениях Сати, определяет так называемый экстрамузыкальный уровень его сочинений<sup>2</sup> [7, с. 64].

Для Сати особое значение перитекст приобретает уже на раннем этапе творческого пути<sup>3</sup>. В цикле «Гноссиенны» («Gnossiennes») Сати использует перитекст в качестве более «интимной» коммуникации с исполнителем<sup>4</sup>. Так, в «Гноссиенне № 1» Сати использует указание «На кончике ваших мыслей»<sup>5</sup> («Du bout de la pensée») (прим. 1). В «Гноссиенне № 3» того же цикла присутствует другое любопытное указание — «Откройте голову» («Ouvrez la tête») (прим. 2). М. Э. Дэвис отмечает, что данный цикл явился важной вехой в творчестве Сати именно в связи с расширенным использованием словесных ремарок [1, с. 74].

Пример 1



Пример 2



Подробное рассмотрение перитекстуальных элементов в «Гноссиеннах» позволяет увидеть их двойственную природу. Во-первых, это наличие некоторой иронии за счет использования указаний, отрицающих саму природу словесных ремарок как единиц нотного текста, несущих дополнительную информацию для исполнителя [5, с. 28]. Такие рекомендации, как «Вооружитесь прозорливостью» («Munissez-vous de clairvoyance»), «Тщательно проконтролируйте себя» («Conseillez-vous soigneusement»), очевидно, не несут в себе конкретной информации относительно исполнительской интерпретации произведения.

Во-вторых, ремарки могут рассматриваться как часть системы выразительности, дополняющей образную сферу произведения. Дэвис указывает на «искаженный

<sup>1</sup> В данной связи интересен опыт Клода Дебюсси: в своем цикле «Прелюдии» («Préludes») (1913) композитор помещает программное название каждой пьесы в конец произведения, стремясь минимизировать таким образом влияние названия на интерпретацию исполнителя.

<sup>2</sup> Под термином «экстрамузыкальный» Е. Э. Лобзакова и М. В. Порубина имеют в виду тот дополнительный смысловой уровень, который осуществляется за счет перитекстуальных составляющих музыкальных сочинений Сати: наименования циклов и частей, эпиграфы, исполнительские ремарки, словесные реплики [7, с. 64]. Под «интрамузыкальным» уровнем авторы понимают использование таких приемов, как цитирование, аллюзия, жанрово-стилистический дисбаланс, гиперболизация [7, с. 66].

<sup>3</sup> Исключение составляют первые два опуса композитора, датируемых 1886–1888 годами — циклы «Своды» («Ogives»), «Три сарабанды» («Trois sarabandes») и «Гимнопедии» («Gymnopédies»). В «Сводах» и «Гимнопедиях» Сати ограничивается лишь указанием темпа в начале каждой пьесы цикла. В цикле «Три сарабанды» Сати дает дополнительные указания на протяжении произведения: чаще всего это традиционные для музыкальной терминологии обозначения ускорения, замедления, усиления или ослабления звука на французском и итальянском языках. Интересно, что, начиная с цикла «Своды», Сати отказывается от использования тактовых черт (за исключением позднего фортепианного цикла «Ноктюрны») (1919).

<sup>4</sup> Данный цикл Сати писал около десяти лет: если первые пьесы цикла написаны еще в 1889 году — через год после «Гимнопедий», — то последнюю, седьмую Гноссиенну Сати написал в 1897-м [1, с. 73].

<sup>5</sup> Другой вариант перевода — «На кончике языка».



язык» этих ремарок: «Прозаично расплывчатые, но поэтически точные указания являют собой значительные, однако часто упущенные из виду музыкальные инновации, которые восстанавливают связь между композитором и исполнителем, заставляя последнего бороться с внутренней многогранностью смыслов, а не заикливаться на решении чисто технических трудностей интерпретации» [1, с. 74]. Манера, с которой Сати обращается в этих комментариях к исполнителю, сама по себе настраивает пианиста на определенный лад, позволяя глубже погрузиться в сочинение. Кроме того, подобное отношение к словесным комментариям может быть вызвано попыткой автора дать сочинению «двойную» жизнь: нотный текст перестает быть лишь некой инструкцией для исполнителя и создает дополнительную, уже графическую реальность произведения.

Подобное отношение к перитекстуальным элементам нотного текста станет в дальнейшем одной из важнейших особенностей фортепианного творчества Сати. Ярким примером взаимодействия текста и музыки стал цикл «Засушенные эмбрионы» («Embryons desséchés») (1914). Здесь словесное оформление музыкального текста достигает такого уровня, когда вопрос — что именно в данном случае считать основным текстом, а что — его перитекстуальными элементами, становится дискуссионным. Цикл состоит из трех пьес — «Голотурия», «Эдриофтальма» и «Пододофтальма». Каждая из пьес сопровождается эпиграфом, где дается подробный комментарий, раскрывающий в своеобразной манере суть произведения. Приведем пример третьей пьесы «Пододофтальма» (прим. 3). Ей предпослан следующий авторский эпиграф: «Ракообразные с глазами, расположенными на подвижных стебельках, — умелые и неутомимые охотники. Они встречаются во всех морях. Мясо подофтальмы очень вкусное»<sup>6</sup>.

### Пример 3

#### III. de Podophthalma

Crustacés à yeux placés sur des tiges mobiles  
Ce sont d'adroits, d'infatigables chasseurs. On les rencontre dans toutes les mers. La chair du Podophthalma constitue une savoureuse nourriture.

Un peu vif

A la chasse

*p*

Montez

Помимо эпиграфа, нотный текст изобилует словесными комментариями, так или иначе описывающими жизнь подводного существа. Так, в первой пьесе

«Голотурия» того же цикла присутствуют следующие ремарки: «Какая красивая скала!» («Quel joli rocher!»), «У меня нет табака; к счастью, я не курю» («Je n'ai pas de tabac; heureusement que je ne fume pas»).

Несколько по-иному перитекст функционирует в другом известном фортепианном цикле Сати — «Подлинные дряблые прелюдии (для собаки)» («Veritables préludes flasques (pour un chien)») (1913). Словесные комментарии здесь написаны в манере, пародирующей латынь, и лишены не только инструктивной направленности, но и очевидной смысловой нагрузки. Так, в нотном тексте пьесы «Один дома» данного цикла присутствуют следующие ремарки: «Corpulentus», «Caeremoniosus», «Paedagogus», «Nocturnus», «Illusorius», «Substantialis» (прим. 4).

### Пример 4

Nocturnus

Illusorius

Substantialis

Другой интересный цикл с точки зрения использования в нем перитекстуальных элементов — «Спорт и развлечения» («Sports et divertissements») (1914). Созданный по заказу издателя «Газеты хорошего тона» («La Gazette du Bon Ton») Люсьена Фогеля, цикл представляет собой «мультимедийный проект» (по выражению Мэри Э. Дэвис), объединяющий моду, литературу, живопись и музыку. Сочинение издано в 1922 году в виде альбома, состоящего из двадцати четырех небольших пьес, каждое из которых посвящено одному из светских развлечений того времени: «Яхтинг», «Гольф», «Танго» и другие. Каждая пьеса оформлена следующим образом: титульный лист с названием пьесы и небольшим рисунком, на обратной стороне листа — нотный текст со словесными комментариями, на соседнем листе — цветная иллюстрация [1, с. 111]. Для примера приведем текст пьесы «Охота» (прим. 5). Авторские ремарки, сопровождающие нотный текст, выстраиваются здесь в своеобразный сюжет:

Слышите, как поет кролик?

Какой голос!

Соловей сидит в своей клетке.

Сова кормит своих детей.

<sup>6</sup> Оригинальный текст: «Crustacés à yeux placés sur des tiges mobiles se sont d'adroits, d'infatigables chasseurs. On les rencontre dans toutes les mers. La chair du Podophthalma constitue une savoureuse nourriture».



## Пример 5

*La Chasse*

2 Avril 1914  
Erik SATIE

Молодой кабан собирается жениться.

А я стреляю орехами из ружья<sup>7</sup>.

Интересна с точки зрения взаимодействия авторских ремарок и музыки другая пьеса цикла — «Рыбалка» (прим. 6). Первая и последняя фразы повторяются как в тексте, так и в музыкальном материале, создавая при этом подобие репризности:

Журчание воды в русле реки.

Подплывает рыбка,

и еще одна,

и две других.

— Кто это?

— Это рыбак, это бедный рыбак.

— Спасибо.

Все возвращаются домой, даже рыбак.

Журчание воды в русле реки<sup>8</sup>.

## Пример 6

*La Pêche*

14 Mars 1914  
Erik SATIE

В предисловии к циклу «Часы столетий и мгновений» («Heures séculaires et instantanées») (1914) Сати дает комментарий издателю по поводу словесных ремарок в нотном тексте: «К любому. Запрещаю читать текст

<sup>7</sup> Оригинальный текст: «Entendez-vous le lapin qui chante? Quelle voix! Le rossignol est dans son terrier. Le hibou allaite ses enfants. Le marcassin va se marier. Moi, j'abats des noix à coups de fusil».

<sup>8</sup> Оригинальный текст: «Murmures de l'eau dans un lit de rivière. Venue d'un poisson, d'un autre, de deux autres. "Qu'y a-t-il?". "C'est un pêcheur, un pauvre pêcheur". "Merci". Chacun retourne chez soi, même le pêcheur. Murmures de l'eau dans un lit de rivière».

вслух во время музыкального исполнения. Несоблюдение этого замечания повлечет за собой мое справедливое негодование против нахала. Никаких привилегий предоставлено не будет» [15, с. 284].

Таким образом, словесные подробности пьес остаются доступными лишь исполнителю, что не позволяет выйти им за рамки нотных ремарок. В этом заключается парадоксальность их наличия: с одной стороны, можно наблюдать явное отсутствие инструктивной направленности авторских ремарок и утрату их традиционной роли в исполнительской интерпретации, с другой — намеренное авторское утаивание их от слушателей. Развернутая система перитекстуальных элементов, в таком случае, оказывается скрытой в нотном тексте, не имея очевидной цели и не будучи обращенной ни к исполнителю, ни к слушателю.

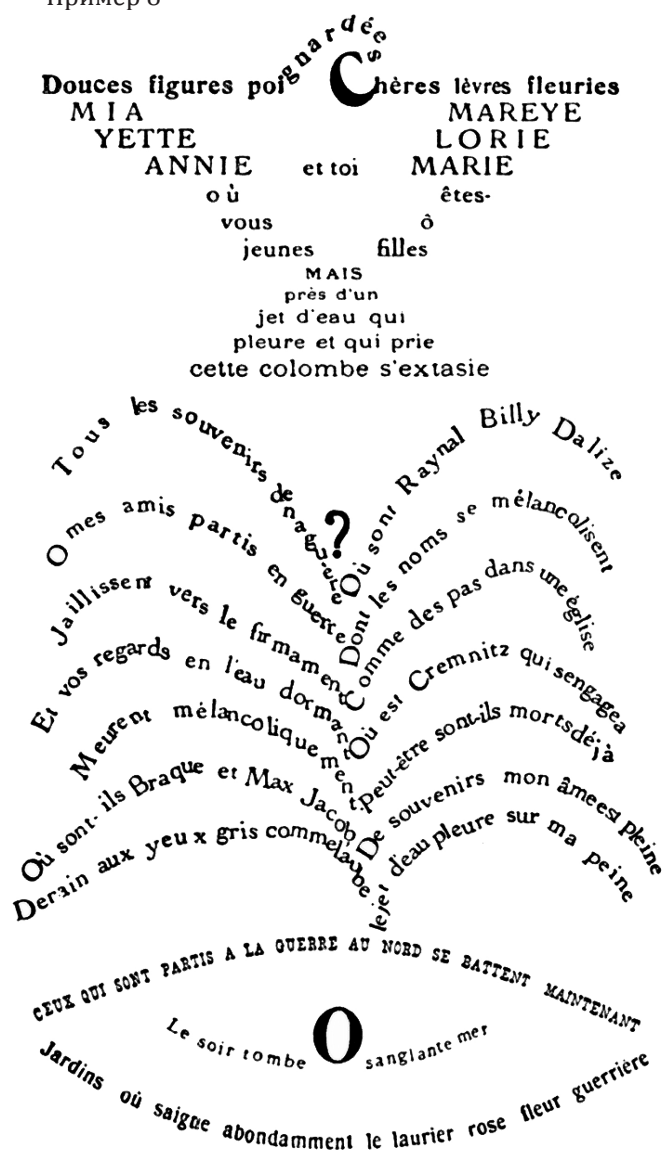
Парадокс можно разрешить, если допустить, что целью композитора было создание не только музыкального произведения: нотный текст интересует автора и как предмет визуального, графического искусства. Об этом говорит и использование Сати графики в самом нотном тексте. К примеру, в пьесе «В лодке» из цикла «Автоматические описания» нотные символы имитируют волны, что создает их дополнительную, метамузыкальную реальность (прим. 7). Как справедливо замечает Мэри Э. Дэвис, такая работа с нотным текстом связана, с одной стороны, с увлечённостью композитора живописью (не случайно именно Сати первым предложил использовать опыт импрессионистов в музыкальном искусстве), а с другой — с попыткой объединения искусств: в частности, визуального и звукового [1, с. 105–106].

## Пример 7

Au gré des flots  
Assez lent

Похожие тенденции можно наблюдать в творчестве французского поэта Гийома Аполлинера. В 1916 году Аполлинер издает сборник стихов «Каллиграммы» («Calligrammes»), где каждый стих оформлен в виде графического изображения. Одним из наиболее известных стихотворений из данного сборника является «Заколотая горлянка и фонтан» (прим. 8). Как пишет Н. Мальгина, каллиграммы Аполлинера стали одним из примеров тенденции в искусстве начала XX века, заключающейся в попытке освободить знак от его значения: «Материалом творчества оказывалось не смыслонаполненное слово, а слово, свободное от вложенного в него культурой смысла, семантически свободный знак, который, однако же, в новом контексте обретал коннотации адамической первозданности» [8, с. 36].

Пример 8



Вдохновленный опытом кубистов, начавших вводить в свои картины буквы и слова, Аполлинер увидел в подобном синтезе графики и литературы тот «l'esprit nouveau», который охарактеризует искусство будущего [8, с. 36]. Отказ Аполлинера от знаков пунктуации в своих сочинениях — первый шаг в этой области. Внешний вид стихов на странице без запятых и точек казался поэту визуально более выигранным [8, с. 37]. Опыт Аполлинера позволяет по-новому взглянуть на нотный текст Сати: отказ композитора от тактовых черт в таком случае может быть продиктован теми же мотивами.

Аналогичные процессы можно наблюдать и в творчестве Сати. Работа с перитекстуальными элементами нотного текста, наряду с использованием графики в нотах, стала примером объединения различных видов искусств и, как и в случае с каллиграммами Аполлинера, явилась попыткой освободить нотный знак от его семантики.

Таким образом, при рассмотрении авторских ремарок в фортепианном творчестве Сати становится очевидной необходимость применения такого подхода к анализу сочинений композитора, который учитывал бы роль их перитекстуальной составляющей. В случае с Сати изучение музыкального материала в отрыве от анализа его перитекстуальных элементов не позволяет адекватным образом воспринять авторский замысел и лишает доступа к дополнительным, метамузыкальным смыслам произведения. Тот способ, которым Сати обращается с перитекстом, представляет собой специфический случай в музыкальном искусстве, когда музыкальный текст, помимо своей традиционной функции — фиксации музыкального материала, — наделяется самостоятельной ролью, порой превышающей роль своего звукового воплощения. Именно комплексный подход к фортепианному творчеству Сати, включающий и подробный анализ перитекстуальных элементов — в частности, авторских словесных ремарок, — позволяет выявить новаторские черты наследия композитора.

## Литература

1. Дэвис М. Э. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 184 с.
2. Зенкин С. Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое лит. обозрение, 2018. 368 с.
3. Зятюгина М. В. Девиантность в искусстве авангарда: феномен Эрика Сати // Мир человека: нормативное измерение — 8.0. Анормальное: сб. статей. Саратов: Саратовская государственная юридическая академия, 2023. С. 324–333.
4. Зятюгина М. В. Эрик Сати и эстетика модернизма // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания: сб. материалов конференции (17–21 апреля 2023 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2023. С. 281–289.
5. Касьянова Н. Б. Прагматика авторского метатекста в музыкальном произведении: дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. 173 с.
6. Колотов А. А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении // I Международная заочная науч-

но-практическая конференция «Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования»: сб. материалов конференции (30 сентября 2011 г.). Краснодар, 2011. С. 37–41.

7. Лобзакова Е. Э., Порубина М. В. Фортепианные циклы Эрика Сати 1912–1915 годов: музыкальные опусы или критические памфлеты? // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 63–69.

8. Мальгина Н. «Каллиграммы». Живопись и слово // Гийом Аполлинер: каллиграммы и сюрреализм. Книга 1. СПб.: Школа Дизайна НИУ ВШЭ, 2022. С. 33–49.

9. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Издательский дом «Классика XXI», 2019. 288 с.

10. Порубина М. В. Вокальная миниатюра Эрика Сати: между пародией и абсурдом // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 99–105.

11. Титова Е. В. Драматургический паратекст: к поста-

новке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 30–40.

12. *Филенко Г. Т.* Французская музыка первой половины XX века: очерки. Л.: Музыка, 1983. 231 с.

13. *Ханон Ю.* Эрик Сати, Юрий Ханон. Воспоминания за-

дним числом. СПб.: ЦСМ & Лики России, 2009. 682 с.

14. *Шнеерсон Г. М.* Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. 576 с.

15. *Lajoinie V.* Erik Satie. Paris: L'Âge d'homme, 1985. 443 p.

## References

1. *Devis M. E.* Erik Sati [Erik Satie]. M.: Ad Marginem Press, 2017. 184 p.

2. *Zenkin S. N.* Teoriya literatury: problemy i rezul'taty [Theory of literature. Problems and results]. M.: Novoe lit. obozrenie, 2018. 368 p.

3. *Zyatyugina M. V.* Deviantnost' v iskusstve avangarda: fenomen Erika Sati [Deviance in avant-garde Art: the phenomenon of Erik Satie] // Mir cheloveka: normativnoe izmerenie — 8.0. Anormalnoe: sb. statej [The human world: normative dimension — 8.0. Abnormal: Sat. articles]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya yuridicheskaya akademiya, 2023. P. 324–333.

4. *Zyatyugina M. V.* Erik Sati i estetika modernizma [Erik Satie and the aesthetics of modernism] // Slovo molodyh uchenykh: aktual'nye voprosy iskusstvovedeniya: sb. materialov konferencii (17–21 aprelya 2023 g.) [Word of young scientists: topical issues of art history: collection. Conference Proceedings (April 17–21, 2023)]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2023. P. 281–289.

5. *Kas'yanova N. B.* Pragmatika avtorskogo metateksta v muzykal'nom proizvedenii [Pragmatics of the author's metatext in a musical work]: dis. ... kand. filol. nauk. M., 2018. 173 p.

6. *Kolotov A. A.* Paratekstual'nyy podhod v sovremennom literaturovedenii [The paratextual approach in modern literary studies] // I Mezhdunarodnaya zaochnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya «Filologiya i lingvistika: sovremennye trendy i perspektivy issledovaniya»: sb. materialov konferencii [I International Correspondence Scientific and Practical Conference «Philology and Linguistics: Modern Trends and Research Prospects»: collection of conference materials]. Krasnodar, 2011. P. 37–41.

7. *Lobzakova E. E., Porubina M. V.* Fortepiannye tsikly Erika Sati 1912–1915 godov: muzykalnye opusy ili kriticheskie pam-

flety? [Eric Satie's piano cycles of 1912–1915: musical opuses or critical pamphlets?] // Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2021. № 1. P. 63–69.

8. *Mal'gina N.* «Kalligrammy». Zhivopis' i slovo [«Calligrammes». Painting and word] // Gijom Apolliner: kalligrammy i syurrealizm. Kniga 1 [Guillaume Apollinaire: calligrammes and surrealism. Book 1]. Spb.: Shkola Dizajna NIU VSHE, 2022. P. 33–49.

9. *Martynov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoy real'nosti [Opus Posth zone, or the Birth of New Reality]. M.: Izdatel'skiy dom «Klassika XXI», 2019. 288 p.

10. *Porubina M. V.* Vokal'naya miniatyura Erika Sati: mezhdunarodnyy i absurdnyy [Erik Satie's vocal miniature: between parody and absurdity] // Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2022. № 1. P. 99–105.

11. *Titova E. V.* Dramaturgicheskij paratekst: k postanovke problemy [The dramaturgic paratext: towards the definition of an issue] // Vestnik RGGU. Seriya «Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya» [RSUH/RGGU bulletin. «Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies» series]. 2019. № 2. P. 30–40.

12. *Filenko G. T.* Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XX veka [French music of the first half of the XX century]: ocherki. L.: Muzyka, 1983. 231 p.

13. *Hanon Yu.* Erik Sati, Yuri Hanon. Vospominaniya zadnim chislom [Erik Satie, Yuri Hanon. Antedate memories]. SPb.: CSM & Liki Rossii, 2009. 682 p.

14. *Shneerson G. M.* Frantsuzskaya muzyka XX veka [French music in the 20th century]. M.: Muzyka, 1970. 576 p.

15. *Lajoinie V.* Erik Satie [Erik Satie]. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1985. 284 p.

## Информация об авторах

*Мария Викторовна Зятюгина*

E-mail: mziatiugina@mail.ru

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

410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, д. № 1

*Елена Сергеевна Виноградова*

E-mail: elenavinolig@mail.ru

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

410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, д. № 1

## Information about the authors

*Maria Victorovna Zyatyugina*

E-mail: mziatiugina@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.

*Elena Sergeevna Vinogradova*

E-mail: elenavinolig@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-22-27

**Воронина Наталья Ивановна**, доктор философских наук, директор Центра М. М. Бахтина, профессор кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева

**Voronina Natalia Ivanovna**, Dr. Sci. (Philosophy), Director of the M. M. Bakhtin Center, Professor at the Department of Cultural Studies and Library and Information Resources of the Institute of National Culture of National Research Moravian State University named after N. P. Ogaryov

E-mail: kafkmg@mail.ru

### ВАСИЛИЙ ПЕТРОВИЧ БОТКИН — «ВЫРАЖЕНИЕ ДУХА ВРЕМЕНИ» В МУЗЫКЕ

В статье рассматривается и актуализируется информация о музыке в жизни и литературно-эстетических изысканиях Василия Петровича Боткина. Богатство мировосприятия и интеллектуальное мышление писателя и художественного критика позволили ему сквозь призму музыки передать дух своего времени, а междисциплинарный подход — более широко взглянуть на взаимовлияние музыкальных и литературных форм, сфокусировать анализ на проблеме слушания и слышания музыки, а в целом — на ее восприятии, то есть «проживании» (К. Г. Исупов) в музыке. Автор выстраивает контекст размышлений Боткина как ценителя искусства и музыки, акцентируя внимание на определенных категориях (исполнительство, интерпретация, тембровая природа музыкальных инструментов и др.), рассматривая музыку как способ мышления и как формообразующий элемент, конкретный композиционный ход. Опыт Боткина как уникальная практика одного человека (заметим, дилетанта в данной области), к сожалению, был мало изучен в его время, но представляет интерес сегодня как «сгусток культурно-исторического воздуха» (Г. С. Кнабе). Научная новизна исследования состоит в представлении и анализе комплекса материалов по осмыслению вчувствования в музыку писателя и публициста Боткина, сумевшего в своих поисках переводить литературные образы в музыкальные структуры, в звучащий мир, который дополнял его эмоционально и красочно.

**Ключевые слова:** В. П. Боткин, Россия, дух времени, наука, культура, искусство, литература, музыка, личность, жизнесмыслы.

### VASILY PETROVICH BOTKIN — «EXPRESSION OF THE SPIRIT OF TIME» IN MUSIC

The article examines and updates information about music in life, literary and aesthetic research of Vasily Petrovich Botkin. The richness of the worldview of the writer and art critic allowed him to convey the spirit of his time through the prism of music; interdisciplinary approach allowed him to take a broader look at the mutual influence of musical and literary forms, focus analysis on the problem of listening and hearing music, and in general — on its perception, that is, «living» (according to K. G. Isupov) in music. The author builds the context of Botkin's reflections as a connoisseur of art and music, focusing on certain categories (performance, interpretation, timbre of musical instruments, etc.), considering music as a way of thinking and as a formative element, a specific compositional means. Botkin's experience as a unique practice of a layman in the field of music, unfortunately, was little studied in his time, but is of interest today as an example «of cultural and historical air» (G. S. Knabe). The scientific novelty of the research consists in the presentation and analysis of materials demonstrating understanding of music of the writer and publicist Botkin, who managed in his search to translate literary images into musical structures, into a sounding world that complemented it emotionally and colorfully.

**Key word:** V. P. Botkin, Russia, zeitgeist, science, culture, art, literature, music, personality, life meanings.

**Василий Петрович Боткин** (1811/12 – 1869) (рис. 1) — российский деятель культуры, человек энциклопедических знаний, искусствовед, писатель и публицист, художественный критик, поднявший в своих работах широкий круг вопросов музыкальной теории и практики, рассматривая их в русле становления мысли о музыке в общественном сознании России середины XIX в. Он пытался утверждать и свою независимость во взглядах на музыку, искал новые пути в объяснении новаторских тенденций в инструментальной и оперной музыке, исполнительском искусстве, размышлял об общеэстетических задачах музыкального искусства, представляя феномен музыки как богатство, благотворность, как вольную струю, как самое дорогое, что есть в духовной жизни человека.

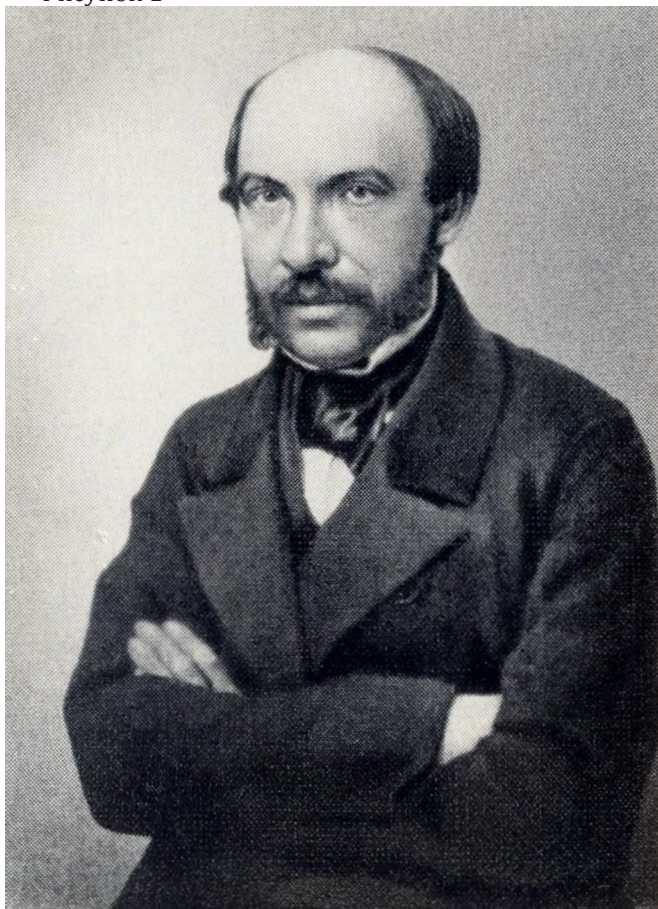
Боткин, кроме того, что создал ряд серьезных му-

зыкально-критических работ, оставил большое число высказываний о музыке в письмах, особенно к В. Г. Белинскому, И. С. Тургеневу, Н. П. Огареву, в публицистических произведениях. В совокупности они дают широкое представление о взглядах Боткина на музыку, его оценках творчества отдельных композиторов, различных направлениях музыкального движения.

В 30-е г. он сотрудничал в «Телескопе», «Молве», «Московском наблюдателе», где помещал статьи о концертах, а также переводы произведений Гофмана «Дон Жуан», «Капельмейстер Крейслер» и т. д. В «Отечественных записках» (начало 40-х гг.) особенно примечательны его обзоры немецкой литературы с критикой лекций Шеллинга о «философии откровения», абстрактно-идеалистической эстетики Г. Т. Ретшера, примиренчески филистерских «Писем из Парижа» К. Гуцкова. «Совре-



Рисунок 1



менник» (40–50-е гг.) поместил его «Письма об Испании» — впечатления о путешествии, воссоздающие картину быта, нравов, экономики страны и об услышанной музыке (см. [5; 8]).

Не все равноценно в его творчестве, многое ныне представляет лишь познавательный интерес. Тем не менее, важным является сам факт обращения Боткина к музыкальному искусству, потребность фиксировать увиденное в печати и на сцене. В этот момент развития музыкальной культуры России (30–50-е гг.), когда профессиональная музыкальная критика делала первые шаги и, безусловно, нуждалась в подобных материалах, которые создавали серьезные основы для развития самобытной искусствоведческой мысли. И, несмотря на сложность и противоречивость музыкально-эстетических взглядов Боткина, мы находим у него интересные выводы, суждения, которые не потеряли актуальность и сегодня. Можно констатировать, что музыкально-критическая деятельность Боткина — значительная страница в истории русской мысли о музыке середины XIX в. (возрождение интереса к которой началось в начале XX в., благодаря Б. В. Асафьеву, который первый и по праву оценил музыкальное наследие Боткина).

Особую роль Боткина мы видим и в активной подвигнической деятельности среди целого поколения русской интеллигенции, представителей науки и культуры, которые благодаря ему вольно или невольно втягивались в атмосферу музыкальных дискуссий. Достаточно

назвать В. Г. Белинского, М. А. Бакунина, А. И. Герцена, Т. Н. Грановского, Н. А. Некрасова, Н. П. Огарева, И. С. Тургенева, А. А. Фета.

В очерченном кругу русских мыслителей он долгое время был своеобразным музыкальным барометром. С его мнением считались, он слыл «тонким знатоком и просвещенным любителем, человеком, одаренным глубоким пониманием искусства» [2, с. 88]. Авторитет его как музыкального критика был высок.

На этой почве зарождались и получали творческое развитие многие философские идеи относительно природы и происхождения музыки, эмоциональных образов, самих эмоций, восприятия музыки, разных сторон ее функционирования, природы голосов и тембров музыкальных инструментов и др. Это был особый тип философствования, который незримо, неофициально, но весьма плодотворно влиял на становление проблематики философии музыки. А это значило, что в музыкальной сфере накапливался «материал будущих больших принципиальных, ожесточенных идейных споров», складывался «круг вопросов, подлежащих обсуждению», — утверждает Ю. А. Кремлев [11, с. 280–281].

В круг его интересов входило оперное искусство, и он давал оценки итальянским и «германским» сочинениям, позднее начал размышлять о русской опере, причем очень своеобразно о творчестве М. И. Глинки. От «Жизни за царя» до «Ивана Сусанина» был нелегкий мыслительный путь, в котором преобладала сначала социальная сторона (первое название), лишь потом появилось услышанное «очарование» русского мелодизма.

Ранняя работа Боткина о Моцарте (1838) также социально обострена. Критик раскрывает своеобразие личности и судьбы великого композитора, специально избирая для этого, как отмечает О. Ч. Хегай, жанр «музыкально-критического этюда», приближающегося по значению «к литературному портрету» [14, с. 4]. Боткин противопоставляет «светлую сферу гения» и «трудную, стесненную жизнь человека» [4, с. 20]. Моцарт-гений, Моцарт-композитор, Моцарт-человек сливаются в одно нерасторжимое — *Моцарт-личность*.

Трагические условия жизни — тормоз для осуществления творческих планов композитора и в то же время позор для аристократического общества. Критик пишет о доле художника, «у которого нет ничего, кроме его гения» [4, с. 10]. Не случайно автор рассматривает его биографию, подчеркивая черты индивидуальности: доброту, гуманность, готовность к самопожертвованию во имя дружбы, уникальные творческие способности. Он прибегает к биографическому пересказу как к ключу, непосредственно открывающему вниманию читателя дверь в творческую лабораторию.

«Биографии романтических поэтов (и композиторов. — Н. В.) помогают нам понять сущность социальных причин их творчества», — отмечает А. В. Луначарский [12, с. 250]. Важность исследования жизни и творчества каждого композитора Боткин доказывал тем, что ни в какой иной деятельности личность и все связанные с ней проблемы общечеловеческого и инди-

видуального порядка не находят столь яркого воплощения, как в художественной, и особенно музыкальной. Прогрессивность убеждений Боткина подтверждается и авторским осмыслением гибели А. С. Пушкина, где подчеркивает вновь и вновь, что социальные корни трагической судьбы гения — «в несправедливостях существующего общества».

Поражает и другой факт. В этой статье Боткин осмысливает зависимость творческой личности от эстетических задач эпохи и на примере музыкальных сочинений Моцарта раскрывает особенности творчества, передающего мысли, переживания и чувства своего времени. Так высоко в понимании социальной направленности музыкального творчества и критики общественного порядка в связи с деятельностью композитора Боткин больше не поднимался.

Он философствует о музыке, ее взаимодействии, обсуждая творческий процесс: «Философия есть осадка <...> электрического духа, потребность философии, стремящаяся все основать на едином начале, указывается музыкой. Хотя дух и не владеет тем, что он творит через нее, однако ж он блаженствует в этом творчестве, и всякое истинное произведение искусства самостоятельно и независимо, оно могущественнее самого художника, через свое проявление возвращается оно к божественному и только тем зависит от человека, что свидетельствует о свершившемся в человеке сознании» [3, с. 38].

Это смелые догадки Боткина о диалектическом единстве общего и единичного, объективного и субъективного в результате художественной деятельности, то есть в самом произведении искусства. Мировоззрение музыканта («оно могущественнее самого художника») творит художественные образы, преобразуя внутренние богатства человека. Творчество композитора, всегда являясь отражением окружающей его жизни (причем, по Боткину, как сознательным, так и бессознательным), возвращается вновь к человеку в лице слушателя, чтобы обрести новую жизнь и выстраивает концепцию личности музыканта: «*гений, художник, человек*». Он неоднократно подчеркивает, что каждый художник неразрывным образом связан с общественной жизнью своей эпохи и среды. Его творчество всегда есть отражение окружающей действительности, даже в том случае, когда является ее отрицанием. Проблема «художник и общество» многоаспектна, так как между двумя этими компонентами возникают разные соотношения. Время от времени Боткин к ней обращался, гневно выступал против угнетения музыкантов, принижения их достоинства. В своих музыкально-критических статьях он бросал обвинения обществу, одновременно высказывая мысли о высоком предназначении художника.

Он отходит от этой концепции в 50-е и особенно в 60-е гг., вставая на путь теории «чистого искусства». В основу своих размышлений он теперь кладет мысли о специфической деятельности художника, посредством которой преодолевалась эстетическая неподатливость некоторого материала для искусства. Все более привлекают Боткина внеисторические идеальные фор-

мы. Высказывания носят уже резко противоположный характер, в том числе о таких категориях, как талант, труд, художественный процесс. Боткин «идет в ногу» с либеральной «эстетической» критикой П. В. Анненкова, А. А. Григорьева, А. В. Дружинина, вызывая осуждение Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. Наступила та пора в развитии России, когда искусство призвано было менять свой социальный статус. Боткин же уходит в сторону от социальных проблем, предаваясь слушанию музыки в качестве «успокаивающего» средства.

Появляются новые его статьи, в которых Боткин начинает рассматривать особенности музыкального языка, выразительную палитру фортепиано и скрипки, полифоническое мышление в камерной музыке, рассуждает об эстетических задачах исполнительского искусства и т. д.

В 1850 г. написана самая значительная работа Боткина в этой области — «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы», впервые напечатанная в том же году в журнале «Отечественные записки». Обилие идей, исходящих из собственных музыкально-эстетических представлений, показывает, сколь богато воображение Боткина и как глубоки и многосторонни его познания и интересы в музыке. Широкая панорама реально-практических представлений, интонационный багаж критика сочетаются с пониманием духовно-практических и духовно-теоретических задач инструментальной музыки. Он рассматривает ее не просто как определенный жанр искусства, но и с точки зрения воспитательного и познавательного потенциала в жизни общества в целом и художественной культуры. Следует сказать сразу о самых различных уровнях его эстетических оценок значения инструментальной музыки.

Существенный материал по данному вопросу дают эпистолярные циклы Боткина, особенно переписка с Белинским, Огаревым и Тургеневым, так как музыка была в ряду источников общения, которые связывали этих людей. С принципиальностью Боткин отстаивал свои убеждения, выступая против формализма и механического подхода к инструментальной музыке: «Ни в одном искусстве к техническому знанию не питают такого слепого уважения, как в музыке: как будто искусство музыки или понимание музыкальных произведений заключается в одном только техническом знании» [7, с. 150]. Он осуждает период «бравурности» у пианистов, «гамм и всякого рода гаммообразных фигураций», носивших «на себе отпечаток какой-то натянутой болтливости и тяжелого прозаизма» [6, с. 138]. Те же тенденции он отмечает и у струнных мастеров, заботившихся о блестящих «фейерверках» в своем репертуаре. Он отталкивается от художественно-образного начала в инструментальной музыке, в которой техника служит лишь средством воплощения (заметим, что актуальность этой проблемы очевидна и в наше время, в век распространения электронных инструментов).

Боткин рассматривает концепцию «мелодического потока», связывая интонирование с «музыкальной организацией» и свойствами инструмента, которые





технологической основой не должны перекрывать главное — мелодию. Поэтому он одним из первых в России подчеркивает красоту мелодизма Шопена: «Фортепьяно заговорило у него языком поэзии» [7, с. 139], он «оторвался от рутины современников-пианистов, отбросив избитые пассажи и фигурации» [7, с. 139].

В обзорах фортепианной музыки Боткин обращается к пианистическим средствам, фактуре и гармонии, выявляет тембры и акустику самого инструмента, его звучность и «оркестральность», с учетом реальных возможностей и предугадывания качества будущих инструментов («домашние фортепиано» и концертные). Любопытно его высказывание, связанное с творчеством Бетховена: «Для этого бедного инструмента Бетховен написал столько своих дивных великих сонат. Конечно, всякий инструмент имеет свои недостатки: фортепиано больше, нежели скрипка и виолончель: они не могут долго выдерживать тона, не имеют плавного легато и, наконец, — главное — слабы для выражения. Но зато они имеют важное преимущество перед струнными и всякими инструментами — гармонию, и это вознаграждает отчасти недостатки их» [4, с. 23–24].

Еще одним пристрастием критика была квартетная музыка, о чем он признается в письмах к И. С. Тургеневу: «До какой степени сильно я люблю камерную музыку и симфонический стиль вообще. <...> Хорошо сделанный квартет я променяю только на превосходно спетую оперу» [13, с. 43–44]. Далее идет оживленный обмен мнениями о трио и квартетах Мендельсона, сонатах и трио, 9-й симфонии, 10-м и 16-м квартетах Бетховена, квартетах Моцарта, фортепианных пьесах Шумана, квинтете Шуберта. Боткин удивительно тонко улавливает тембровые краски инструментов, и существо инструментовки, и полифоничность мышления, «столь привлекательную» в камерной музыке. В этих случаях он противопоставляет фортепиано смычковому составу квартета, подчеркивая «проигрышные» позиции одного инструмента. Такую же точку зрения выскажет чуть позже П. И. Чайковский.

Главное, что Боткин никому не подражал в оценке инструментальной и камерной музыки, искал и находил свои оригинальные подходы к истолкованию разнообразных процессов в динамике музыкального творчества. Многие его догадки и утверждения были смелыми для своего времени (новаторство нового фортепианного стиля, гениальность мелодического интонирования Шопена).

«Скоро ли, наконец, придет время, когда музыкальные произведения будут разбирать не с точки зрения музыкальной грамматики и риторики; когда музыкальная критика будет стараться определять эстетическое значение музыкальной пьесы, говорить о характере ее действия на чувство» [7, с. 151]. С таким вопросом выступил Боткин в 1850 г. в преддверии появления профессиональной музыкальной критики в России. Сам же он по отношению к музыке применял основные принципы романтической философии, сформулированные в его работах и письмах. Весьма существенно

влияние идеалистической философии, в русле которой на ранней стадии творчества Боткин ведет исследование в области не только литературы, но и музыкальной критики. Именно в музыкальной критике и публицистике раскрылись его взгляды на сущность искусства, эстетические оценки музыки.

Он анализирует западноевропейскую музыку, прежде всего произведения Бетховена и Шопена. Необходимо отметить, что существовавшие противоречия в мировоззрении Боткина заключались в сложном сочетании реалистических тенденций с романтическими идеалами. Как верно замечает Б. Ф. Егоров, «романтизм для Боткина — не исторически определенный этап в развитии мирового искусства, а типологическая характеристика возвышенной поэзии чувства, причем чувства свободного и в то же время неясного, зыбкого, туманного; всякая ясность — уже порядок, норма, “классицизм”, следовательно, разрушение романтизма» [10, с. 10]. Так или иначе, Боткин в своих статьях отразил специфику творчества музыкантов-романтиков — это лирика, фантастика; национально-самобытное, натуральное, характерное.

Прежде всего, утверждение лирического начала в музыке становилось важным этапом в его публицистике. Он изучает фортепианное творчество Листа, Тальберга, Гензельта, Л. и Ф. Лангерова, Шопена и в работе «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы» рассматривает подробно: начинает от жанра, подчеркивая склонность композиторов-романтиков к фортепианной миниатюре; анализирует характер мелодики, ее лирические откровения, зарисовки настроений («сила одушевления», «необыкновенное драматическое воодушевление», «мрачная энергия», «сумрачный и грандиозный характер», «величаво движущаяся мелодия» и т. д.); выделяет специфику выразительных средств, которые позволили «благодаря Шопену спасти фортепиано» от какой-то музыкальной «трещетки» и «одушевить» его «дыханием поэзии». «Оставалось одно средство — дополнить этот недостаток богатством гармонической обстановки, но обстановки не натянутой, не искусственной, которая подавляла бы собою рельеф мелодии и полет лирического чувства, <...> и так окружить ее дружным хором гармонических аксессуаров, чтоб безыскусственная прелесть мелодии являлась в новом, высшем очаровании» [7, с. 140].

Стремление осмыслить язык романтической музыки приводит к выявлению «новой школы», как он ее называет. Эта школа в его понимании выступает с целым комплексом эстетических задач, утверждая следующие ее достоинства: расширение возможностей фортепиано, показ его оркестровости; внимание к программной музыке, эстетическому обобщению музыкальной идеи; отрицание духа ремесленничества в искусстве; выдвижение художественности как главного критерия музыкального сочинения; понимание технического совершенства как сути выражения содержания, а не самоцели; утверждение исторической роли Шопена как реформатора фортепианного искусства.



В то же время в этой работе мы встречаем целый ряд заблуждений и противоречий. Боткин с сожалением отмечает, что, «стремясь иногда к какой-то ложной и изысканной оригинальности, он (Шопен. — Н. В.) впадает из романтической туманности своей в совершенно непроницаемый мрак безвыходного хаоса. Странное расположение к излишней хроматичности увлекает его иногда в хаос, а именно эта излишняя хроматичность составляет темную сторону его гениального дарования» [7, с. 139]. Боткин в данном случае не сумел оценить драматизм в творчестве композитора. Трагические мотивы вызывали осуждение критика. Пафос жизнеутверждения, проявившийся в контрастной образности, оказался чуждым Боткину, пребывающему в «романтической туманности».

Более того, Боткин ставит под сомнение необходимость произведений крупной формы в романтической инструментальной музыке, утверждая, что «особенно превосходны небольшие пьесы <...> — истинно лирические вдохновения!» [7, с. 139]. Он критикует за это и Листа, называя «важными погрешностями» его стиля «несчастную страсть удивлять трудностями» [7, с. 141]. Хотя взгляды Боткина отличались от трафаретного истолкования музыки как простой «выразительницы эмоций» и способствовали более глубокому ее пониманию, данные его суждения оказались иногда заблуждением.

Несмотря на некоторую односторонность музыкальных воззрений Боткина, роль его в истории русской музыкально-критической мысли существенна. Не случайно Б. В. Асафьев, оценив деятельность Боткина, назвал его замечательным русским художественным критиком и считал по праву «одним из первых представителей русской мысли о музыке романтико-идеалистического периода» [1, с. 324]. Деятельность Боткина-критика была плодотворной. Им написано более 70 статей по вопросам

литературы, живописи, музыки, театра, содержащих богатый материал для музыкально-эстетических исследований. Многие суждения и мысли Боткина представляют несомненный интерес до настоящего времени и сегодня способны поражать своей глубиной, так как основаны на разносторонних знаниях. Они современны, потому что учат ценить культуру мысли и чувства, культуру общения.

Совершенно ясно, что без постоянного расширения «смыслового поля» музыки за счет привносимых, причем из самых разных, иногда довольно неожиданных источников, без поиска новых философских смысловых координат в звуковом пространстве, невозможна динамика науки (так же как, например, ни один из стилей в музыке никогда не смог бы существовать долго в нашем «слуховом употреблении»). На этом феномене, собственно, и зиждется музыкальное мышление, сложившееся внутри традиционной динамичной российской культуры. ««Многообразная музыкальная реальность» — эта фраза-постулат наилучшим образом очерчивает суть коренного реформирования музыкального языка», — констатирует А. И. Демченко [9, с. 38]. Иными словами, рассматривая музыкальную культуру как текст в работах Боткина, как некую организацию музыкального материала, заметим, что в ее восприятии *всегда* немалую роль играют разного рода внемузыкальные аспекты, в том числе эмоциональные, социальные, биографические, политические и т. п., которые способствовали рождению нового смыслового пространства музыки.

Тем не менее, отметим, что некоторые работы Боткина последний раз были изданы лишь в 80-е гг. XX в., как и написанное о нем в России, поэтому так актуально обращение в XXI в. к его мировосприятию и способам мышления, к его разносторонним и порой уникальным взглядам на разные виды искусства и их взаимовлияния.

## Литература

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1979. 341 с.
2. Бернандт Гр. В. П. Боткин. Материалы к творческой биографии // Советская музыка. 1968. № 3. С. 87–99.
3. Боткин В. П. Итальянская и германская музыка // Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М.: Сов. Россия, 1984. С. 30–39.
4. Боткин В. П. Моцарт // Боткин В. П. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. СПб., 1890–1893. С. 5–23.
5. Боткин В. П. Музыкальный вечер из классической музыки гг. Оноре и Грасси в зале Благородного Собрания // Московские ведомости. 1851. № 46.
6. Боткин В. П. О романтизме // Боткин В. П. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. С. 134–158.
7. Боткин В. П. Об эстетическом значении новой фортепьянной школы // Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М.: Сов. Россия, 1984. С. 128–152.
8. Боткин В. П. Санкт-петербургская итальянская опера в течение декабря 1848 и января 1849 года // Отечественные записки. 1849. Т. 62, отд. 8. С. 246–247.
9. Демченко А. И. «Многообразная музыкальная реальность». К 85-летию со дня рождения А. Г. Шнитке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4 (6). С. 36–47.
10. Егоров Б. Ф. Боткин — критик и публицист // Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М.: Сов. Россия, 1984. С. 3–22.
11. Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке: в 3 т. Т. 1. Л.: Музгиз, 1954. 300 с.
12. Луначарский А. В. Романтическая литература // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 4. М., 1964. С. 250.
13. Неизвестная переписка В. П. Боткина и И. С. Тургенева (1851–1869). М.: Академия. 1930. С. 43–44.
14. Хегай О. Ч. Своеобразие мировоззрения и творчества В. П. Боткина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1983. 15 с.



## References

1. *Asaf'ev B. V.* Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian music. XIX and the beginning of the XX century]. L.: Muzyka. Leningr. otd., 1979. 341 p.
2. *Bernandt Gr. V. P.* Botkin. Materialy k tvorcheskoy biografii [V. P. Botkin. Materials for a creative biography] // Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1968. № 3. P. 87–99.
3. *Botkin V. P.* Ital'yanskaya i germanskaya muzyka [Italian and German music] // *Botkin V. P.* Literaturnaya kritika. Publitsistika. Pis'ma [Literary criticism. Journalism. Letters]. M.: Sov. Russia, 1984. P. 30–39.
4. *Botkin V. P.* Mocart [Mozart] // *Botkin V. P.* Sobr. soch.: v 3 t. T. 3 [Collected Works: in 3 volumes. Vol. 3]. SPb., 1890–1893. P. 5–23.
5. *Botkin V. P.* Muzykal'nyj vecher iz klassicheskoy muzyki gg. Onore i Grassi v zale Blagorodnogo Sobraniya [Musical evening from classical music of the years. Honore and Grassi in the Hall of the Noble Assembly] // *Moskovskie vedomosti* [Moscow Vedomosti]. 1851. № 46.
6. *Botkin V. P.* O romantizme [On Romanticism] // *Botkin V. P.* Sobr. soch.: v 3 t. T. 3 [Collected Works: in 3 volumes. Vol. 3]. P. 134–158.
7. *Botkin V. P.* Ob ehsteticheskom znachenii novoy fortepyannoj shkoly [On the aesthetic significance of the new piano school] // *Botkin V. P.* Literaturnaya kritika. Publicistika. Pis'ma [Literary criticism. Journalism. Letters]. M.: Sov. Rossiya, 1984. P. 128–152.
8. *Botkin V. P.* Sankt-peterburgskaya ital'yanskaya opera v techenie dekabrya 1848 i yanvarya 1849 goda [The St. Petersburg Italian Opera in December 1848 and January 1849] // *Otechestvennye zapiski* [Otechestvennye zapiski]. 1849. Vol. 62, ed. 8. P. 246–247.
9. *Demchenko A. I.* «Mnogoobraznaya muzykal'naya real'nost'». K 85-letiyu so dnya rozhdeniya A. G. Shnitke [«A diverse musical reality». On the 85th anniversary of A. G. Schnittke] // *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 4 (6). P. 36–47.
10. *Egorov B. F.* Botkin — kritik i publitsist [Botkin as a critic and publicist] // *Botkin V. P.* Literaturnaya kritika. Publicistika. Pis'ma [Literary criticism. Journalism. Letters]. M.: Sov. Rossiya, 1984. P. 3–22.
11. *Kremlev Yu. A.* Russkaya mysl' o muzyke: v 3 t. T. 1 [Russian thought about music: in 3 volumes. Vol. 1]. L.: Muzgiz, 1954. 300 p.
12. *Lunacharskij A. V.* Romanticheskaya literatura [Romantic literature] // *Lunacharskij A. V.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 4 [Collected works: In 8 volumes. Vol. 4]. M., 1964. P. 250.
13. *Neizvestnaya perepiska V. P. Botkina i I. S. Turgeneva (1851–1869)* [The unknown correspondence of V. P. Botkin and I. S. Turgenev (1851–1869)]. M.: Akademiya. 1930. P. 43–44.
14. *Khegaj O. Ch.* Svoeobrazie mirovozzreniya i tvorchestva V. P. Botkina [The originality of V. P. Botkin's worldview and creativity]: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 1983. 15 p.

## Информация об авторе

*Наталья Ивановна Воронина*  
E-mail: kafkmgu@mail.ru  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева»  
430005, г. Саранск, ул. Большевикская, 68

## Information about the author

*Natalia Ivanovna Voronina*  
E-mail: kafkmgu@mail.ru  
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «National Research Mordovian State University named after N. P. Ogarev»  
430005, Saransk, 68 Bolshevistskaya Str.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-28-34

**Бочкова Татьяна Рудольфовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

**Bochkova Tatyana Rudolfovna**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department of Nizhniy Novgorod State Conservatoire named after M. I. Glinka

E-mail: tatyana31@yandex.ru

### АНГЛИЙСКАЯ СОЛЬНАЯ СОНАТА ДЛЯ ОРГАНА XIX В.: ОТ «PORTFOLIO-ВЕРСИИ» ДО СОНАТЫ-СИМФОНИИ

Сольная соната для органа стала одним из популярных жанров в европейской романтической музыке. Она получила индивидуальное претворение в каждой из крупных национальных органных школ — немецкой, франко-бельгийской, итальянской. Статья обращена к исследованию процессов формирования английской версии сольной сонаты для органа. Здесь рассматривается начальный этап ее становления, представленный трехчастными циклами английских композиторов и исполнителей-виртуозов — У. Беста, У. Спарка и других. Подчеркивается педагогико-дидактическая направленность первых образцов жанра, его определенный схематизм, связанный с эстетическими принципами органной музыки Британии викторианской эпохи. Эта модель среди английских исследователей получила наименование «portfolio-sonata». Особое внимание акцентируется на «эксклюзивном» претворении единственного образца сольной сонаты для органа в творчестве одного из крупнейших британских композиторов рубежа XIX–XX в. Эдварда Элгара. Появление этого шедевра рассматривается в широком историко-национальном контексте развития романтической органной музыки.

**Ключевые слова:** сольная соната для органа, «portfolio-sonata», Эдвард Элгар, английская музыка.

### THE 19TH CENTURY ENGLISH SOLO ORGAN SONATA: FROM THE «PORTFOLIO VERSION» TO THE SONATA-SYMPHONY

The solo organ sonata became one of the most popular genres in European Romantic art. It received individual implementation in each of the major national organ schools — German, French-Belgian, Italian. The article turns to the study of the processes of formation of the English version of the solo sonata for organ. Here we examine the initial stage of its formation, represented by three-part cycles of English composers and virtuoso performers W. Best, W. Spark and others. The pedagogical and instructive character of the earliest examples of the genre, as well as scholastic structure associated with the aesthetic principles of organ music in Victorian Britain are emphasized. This model was called «portfolio-sonata» among English researchers. Particular attention is focused on the only example of a solo organ sonata in the work of one of the greatest British composers at the turn of the 19–20th centuries, Edward Elgar. The creation of this masterpiece is considered in the broad historical and national context of the development of romantic organ music.

**Key words:** solo organ sonata, «portfolio-sonata», Edward Elgar, English music.

Развитие в Англии романтической сонаты для органа связано с викторианской эпохой<sup>1</sup> — одной из самых ярких страниц в истории и культуре Британии. Атмосфера музыкального интернационализма, столь свойственная Соединенному Королевству, в органной культуре XIX в. трансформировалась в развивающуюся английскую сонатную традицию. Впитав в себя многие влияния, тенденции, индивидуальные авторские «росчерки», сольная органная соната оказалась плодотворным, востребованным жанром, ярко представленным на британской территории.

Сам термин был известен английским музыкантам и использовался в их композиторской практике с XVIII в. Понятие «соната» в британской музыке теснейшим образом соединилось с термином «Lesson» (с англ. «урок»). Если в XVII столетии он применялся исключительно к сочинениям инструктивно-прикладной направленности, которые могли быть ориентированы на домашнее музицирование, то в XVIII в. название «Lesson» подразу-

мевало под собой уже циклическую камерную сонату.

В то же время практика подобного использования термина распространилась и на клавирные опусы английских композиторов. В числе таких сборников «A Collection of Lessons for the Harpsichord» М. Грина (1750), «Eight Sonatas or Lessons for the Harpsichord» Т. Арна (1756) и других авторов. Таким образом, в английской клавишной музыке конца XVIII в. термин «урок» приравнивался к «сонате».

Подобная дидактическая концепция сонаты как средства педагогического прогресса оказалась укоренена в Британии и сохранила этот статус до начала XX столетия. Ярко эта тенденция проявила себя и в области органной музыки, чему немало способствовал буржуазно-консервативный дух викторианской эпохи, который диктовал поиск совершенства, красоты, уравновешенности, связанный с образцами континентального, главным образом, немецкого и австрийского искусства. Они небезосновательно воплощались для англичан

<sup>1</sup> Викторианская эпоха — период правления королевы Виктории (1837–1901), который характеризуется расцветом во многих областях науки и культуры, определенным мировоззрением, стилем поведения, особым повседневным укладом британской жизни.



в лучших произведениях барокко и классицизма — И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена.

На формирование сонаты для органа оказали воздействие два решающих момента. Во-первых, техническое совершенствование самого английского инструмента в рамках романтической эстетики, во-вторых, влияние Ф. Мендельсона благодаря его многочисленным британским гастроям и, конечно, создание Шести сонат для органа ор. 65, осуществленное по заказу английского издательства «Coventry & Hollier» («Ковентри и Холлиер»). Этот опус был ориентирован, в первую очередь, на запросы британских органистов.

До появления педальной клавиатуры на английских инструментах, которая как самостоятельный *Werk*<sup>2</sup> и обязательный элемент органной диспозиции начала строиться в 30-е гг. XIX в.<sup>3</sup>, в Британии не существовало сонат для органа соло. Связь между развитием возможностей инструмента и появлением композиторов, которые начали работать в жанре сонаты, становится очевидной по количеству произведений, написанных для органа после середины столетия. До этого музыканты, у которых был свободный доступ к инструменту в ходе их обычной церковной работы, писали для сольного органа чаще всего в жанре *voluntary*<sup>4</sup>, *fancy*, фуги.

Не только английские композиторы, но и исполнители значительно отставали от своих континентальных коллег, что было особенно заметно в освоении педального опыта. Такое положение дел продолжалось до появления крупномасштабных инструментов. Необходимость совершенствования, в том числе и педальной клавиатуры органа, связана с активным усвоением английским музыкальным миром органного репертуара И. С. Баха. Воодушевленные примером Мендельсона, британские музыканты ощутили момент необходимости формирования новой композиторской и исполнительской традиции, которая бы соответствовала континентальному уровню.

Согласно позиции А. Квина [6] — автора монографии об английской сонате викторианской эпохи — развитие сонаты для органа в Британии произошло благодаря «конвергенции эстетики и прагматики» [6, р. 1] в момент изменения восприятия английским органистом своей роли в викторианском обществе, которая долгое время воспринималась исключительно с прикладных позиций.

Соната стала для английских музыкантов тем жанром, который соединил в себе эстетические и педагогические задачи. С середины века британские композиторы приступили к формированию национальной модели жанра. Они действовали осторожно и ориентировались на те образцы, которые представлялись им наиболее художественно совершенными и целесообразными. «Оценивая этот репертуар, мы обнаруживаем не со-

временное понимание “консерватизма” как такового, а скорее всеобщую озабоченность уместностью, достоинством и ценностью» [6, р. 6], что вполне соответствовало «духу и букве» викторианских устремлений.

Процесс интеграции эстетического и прагматического в органном искусстве Англии, а также ощутимый импульс к переоценке роли органиста в музыкальном пространстве Британии связан с деятельностью Мендельсона. При создании Шести сонат для органа соло ор. 65 он, как опытный исполнитель, учитывал скромные технические возможности английских инструментов и самих органистов. Именно поэтому некоторые фрагменты своих сочинений композитор структурировал таким образом, чтобы виртуозное педальное соло исполнялось в моменты мануальной статики.

Учебная направленность циклов подчеркивалась самим композитором, поскольку Мендельсон определял свои будущие сонаты для органа как «*Studien*». В письме к издательству «Breitkopf & Härtel» он недвусмысленно предлагал называть их «этюдами». А в газете «*Musical World*», ориентируясь, в первую очередь, на интересы подписчиков, новый органной опус был прорекламирован как «Школа органной игры Ф. Мендельсона» («*Mendelssohn's School of Organ-Playing*») [5, р. 277]. Влияние традиции *lesson*-сонаты и визитов Мендельсона в Великобританию обеспечили основу зарождающейся традиции.

Объединяющим фактором, характеризующим первые английские сонаты для органа, стала их невысокая техническая сложность и создание по определенному стандарту, которую А. Квин определяет как «*portfolio*-соната». Под этим термином английский исследователь подразумевает композицию из трех частей, ориентированную на классико-барочно-романтические органные образцы.

Поскольку при создании сонат для английских композиторов определяющее значение имел принцип исполнительской и педагогической целесообразности, «*portfolio*-соната» негласно должна была удовлетворять определенным требованиям. Среди этих параметров в качестве основных можно назвать следующие: — предпочтительная трехчастность и стилистическая независимость частей, где первая часть использует сонатную конструкцию, демонстрирующую мастерство композитора в умении работать с этой классической структурой; вторая часть предлагала технически менее сложную интерлюдия, чаще лирического, созерцательного наклонения, а также обращение к более простой композиционной модели; третья акцентировала полифонические умения автора в создании академической фуги, отражая владение «благородным церковным стилем» [6, с. 8];

<sup>2</sup> *Werk* — отдел органа, с индивидуальным систематизированным набором труб, который имеет строго регламентированное расположение в проспекте инструмента. *Werk* обладал своим набором регистров, управлялся отдельной клавиатурой.

<sup>3</sup> Примером может служить орган известного английского мастера Уильяма Хилла в Great George Street Chapel в Ливерпуле, построенный в 1841 г. (см. подробнее: [2, с. 550]).

<sup>4</sup> Одним из наиболее ярких мастеров жанра волюнтары середины XVIII в. был известный и авторитетный в свое время композитор и органист Джон Стэнли (1712–1786).



— техническая доступность, ориентированная как на профессионалов (для ускорения процесса выучивания при использовании материала сонат в церковной службе), так и на ценителей музыки (для домашнего музицирования). А потому получалась достаточно простая педальная партия, ограниченная несложными фактурными решениями — органными пунктами или создающими гармоническую основу выдержанными нотами;

— ограниченная продолжительность частей, где самая короткая — вторая;

— востребованность частей как в светской, так и в церковной практике;

— возможность их автономного использования;

— принцип уравнивания технически сложных частей более легкими;

— использование «консервативных» тональностей, включающих не более четырех ключевых знаков;

— педагогико-дидактическая направленность сонаты.

В диапазоне этой традиции работало довольно большое число английских композиторов второй половины XIX в. Первыми произведениями такого рода стали Соната G-dur op. 38 У. Т. Беста<sup>5</sup> и Соната d-moll У. Спарка<sup>6</sup> op. 21, обе написаны 1858 г. И Бест, и Спарк известность приобрели своей концертной деятельностью: Бест — в Ливерпуле, Спарк — в Лидсе. Бест стал по-настоящему влиятельной фигурой в британских музыкальных кругах и приобрел известность своим виртуозным техническим мастерством, хотя, по сути, был автодидактом.

Среди наиболее впечатляющих его выступлений — концерт по случаю открытия Королевского Альберт-Холла и установки там огромного органа английской фирмы «Henry Willis & Sons», а также инаугурация первого большого инструмента в австралийском Сиднее. Однако композиторская репутация Беста оказалась не столь впечатляющей. В основном она была связана с симфоническими переложениями, которые не только он, но многие английские органисты охотно играли в своих концертных программах, и изданием сочинений других авторов.

К середине века, имея в своем арсенале достаточно широкий диапазон технических возможностей, к сонатным опусам композиторы, тем не менее, подошли с определенной осторожностью, создавая их, по преимуществу, в негласном соответствии с трехчастным стандартом «portfolio-сонаты». В стиливой «атмосфере» сочинения Беста угадываются классические и барочные черты. Особенно элегантно выглядит финальная шутивная fuga в размере 6/8, скорее, удовлетворяющая вкусам лондонской буржуазной аристократии, чем пристальному взгляду педантичного европейского «бахинца».

Не выходят за пределы этой традиции и сонатные

сочинения признанных в Британии музыкантов — «выдающегося композитора своего времени», как называют его английские исследователи, профессора Королевской Академии музыки, профессора музыки Кембриджского университета, последовательного «бетховенианца», автора девяти симфоний сэра Джорджа Макфаррена (1813–1887) и баронета, представителя английской аристократии, сэра Фредерика Артура Гора Узли (1825–1889).

Макфаррен написал свою единственную сонату для органа C-dur в 1869 г. Она отражает его увлеченность бетховенским идеалом, вплоть до интонационного родства тем. Две сонаты Узли (1877, 1883) также имеют в качестве узнаваемых ассоциаций классические бетховенские образцы. В сочинениях заметен оттенок не явной стилизации, что, впрочем, несколько не умаляло для современников художественных достоинств этих произведений. «Орган стал настоящим бастионом музейной культуры, хотя и с постоянно расширяющейся вторичной галереей, заполненной копиями» [6, р. 71]. Такая ситуация продолжалась примерно в течение двадцати пяти лет.

Демаркационной линией в развитии английской сонаты для органа становится творчество Уолтера Хейнса (1859–1900)<sup>7</sup> и Бэзила Харвуда (1859–1949)<sup>8</sup> — воспитанников Лейпцигской консерватории (см. подробнее: [7]). В 1883 и 1886 гг. появились два новых сочинения, которые изменили отношение английских авторов к жанру сонаты для органа и определили иной путь его развития. Это было связано и с лейпцигскими впечатлениями композиторов, и знакомством с новыми немецкими органными сонатами, представленными в творчестве профессора Мюнхенской Королевской академии музыки Йозефа Райнбергера (1839–1901), органиста и композитора из Дрездена Густава Меркеля (1827–1885). К 1883 г. Й. Райнбергер был автором уже восьми сонат<sup>9</sup>, а Меркель — семи. Сочинения обоих были хорошо знакомы в Великобритании. Сочинения Г. Меркеля и Ф. Мендельсона, например, входили в репертуар обучения органистов в Тринити-колледже в Кембридже.

Соната d-moll Хейнса стала своего рода открытием, разрушившим «монополию» на трехчастную модель «portfolio-сонаты». В Лейпциге в 1883 г. был опубликован его четырехчастный цикл — первый среди созданных до этого времени английскими авторами, что подтвердило незаурядность появившегося сочинения.

Новая для британской трактовки цикла соната не избежала влияния Ф. Мендельсона и Й. Райнбергера. Первая часть — сонатное *allegro risoluto* со вступлением и кодой, в котором побочная партия тонально, фактурно (проведение взволнованной лирической темы на фоне беспокойного триольного движения) и

<sup>5</sup> Уильям Томас Бест (1826–1897) — английский композитор и органист. Им написаны две сонаты для органа — G-dur и d-moll.

<sup>6</sup> Уильям Спарк (1823–1897) — британский органист, музыкальный писатель, композитор.

<sup>7</sup> Учеба Уолтера Хейнса продолжалась в Лейпциге в течение пяти лет (1878–1883). Его учителями были С. Ядассон и К. Рейнеке.

<sup>8</sup> Бэзил Харвуд учился в Лейпциге в 1882 г. у С. Ядассона и Р. Папперитца (орган).

<sup>9</sup> Йозеф Габриэль Райнбергер является автором двадцати сонат для органа.



образно довольно явно напоминает Прелюдию d-moll из ор. 37 Мендельсона<sup>10</sup>, вторая часть — интермеццо — написана в простодушно-лирической манере того же немецкого автора, скерцо — третья часть, а финальная fuga — почти типовое решение для органной сонаты как сложившегося к этому времени жанра в немецкой традиции.

В такой трактовке цикла принципиальна не только симфоническая четырехчастность, но и выстраивание крупной виртуозной композиции с полномасштабным использованием диапазона педальной клавиатуры, с лирико-драматическим тоном первой части, отсутствием схематизированности и скованности тематического высказывания. Однако отсутствие прагматической «ноты» не позволило сочинению получить адекватное признание у публики. «Для поколения, привыкшего к более коротким произведениям с небольшими техническими требованиями, возможно, работа У. Хейнса рассматривалась как диковинка» [6, p. 100].

В творческом «багаже» Б. Харвуда — две органнне сонаты: № 1 — cis-moll op. 5 (1886), № 2 — fis-moll op. 26 (1912). Более примечательна первая из них, драматургически напоминающая Шестую сонату Г. Меркеля. Драматическое сонатное allegro первой части в разрабочном разделе обогащается хоральной темой, которая звучит в педали. Она же станет кодовым Maestoso финальной fugи. Композитор сам указал на источник этого материала. Им стал гимн «Beata nobis gaudia», процитированный композитором из Константской псалтыри (Constance Psalter), отпечатанной в Майнце около 1500 г.<sup>11</sup>

Безусловно, именно сочинения Б. Харвуда и У. Хейнса стали тем фундаментом, на котором в 1895 г. в творчестве тридцативосьмилетнего, достигшего зрелости Эдварда Элгара появилось прекрасное сонатное творение для органа, которое определило кульминационную зону в британской версии развития романтической органной сонаты.

К этому моменту органнй опыт Элгара насчитывал, как минимум, пару десятков лет. Его отец — Уильям Генри — был не только отличным настройщиком фортепиано, прекрасным импровизатором на клавишных инструментах, владельцем музыкального магазина, но и органистом. В период с 1846 по 1885 гг. он играл службы в католической церкви св. Георгия (St. George's Catholic Church) в небольшом городке Вустер, где жила семья Элгара.

В возрасте пятнадцати лет юный музыкант стал помощником отца. Его владение инструментом было достаточно профессиональным, чтобы в 1885 г. он смог занять должность органиста и сменить на этом посту Уильяма Элгара. На протяжении творческого пути Э. Элгар сотрудничал со многими представителями британского органного мира конца XIX — первой трети XX в. Среди

них Хью Блэр (1864–1932) — титулярный органист Вустерского собора. Элгар был дружен с Гербертом Брюэром, многие годы служившим в Глостерском соборе (1865–1928), Джорджем Синклером (1863–1917), представлявшем Херефордский собор и Чарльзом Суиннертоном Хипом (1947–1900) — известным дирижером и органистом из Бирмингема.

История появления из-под пера Элгара сочинения для органа, написанного в жанре сонаты, заключала эффект неожиданности. В особенности это касалось заказчика сочинения. В 1895 г. органист Вустерского собора Хью Блэр попросил композитора написать voluntary (см. подробно: [1]) — традиционный жанр англиканской церкви — для исполнения на утренней службе во время запланированного визита американских коллег, приехавших для знакомства с богослужебной музыкальной традицией Великобритании. Однако верный своим устремлениям Элгар нашел способ и в этой ситуации опробовать симфонический подход к жанру, как это уже было ранее в его кантате «Черный рыцарь», которую он назвал «симфонией для хора и оркестра». В результате соната стала значительно масштабнее и виртуознее, чем предполагал заказчик.

Хью Блэра постигло сильнейшее недоумение, когда за четыре дня до ожидаемого визита гостей он получил партитуру. Органист рассчитывал на достаточно привычное и технически быстро воспроизводимое сочинение, но ошибся. Выучить громадный четырехчастный цикл за четыре дня непросто любому исполнителю. Этот факт объясняет неудачу премьерного исполнения. Критика прохладно отнеслась к новому творению. Сочинение Элгара опередило свое время и оказалось непривычным с позиций традиционной, прошедшей почти сорокалетний путь «portfolio-сонаты», к которой привыкла английская викторианская аристократия. Настоящее понимание художественного значения этого произведения пришло уже в следующем веке.

Сонату Элгар посвятил не Х. Блэру, по просьбе которого она была сочинена, а известному бирмингемскому музыканту Ч. С. Хипу. Благодаря этому почтительному «реверансу» Элгар уже на первоначальном этапе расширил аудиторию Сонаты до Бирмингема, где Хип исполнил две части цикла на концерте в 1896 г. Предполагают, что именно Хип, обучавшийся в Лейпциге и хорошо осведомленный о континентальных тенденциях органной музыки, предсказал, что Соната, в отличие от Англии, будет хорошо принята в Германии. Именно он инициировал идею немецкой публикации сочинения, что, в итоге, и произошло. Соната была издана в Лейпциге в 1896 г.<sup>12</sup>, в городе, где Элгар мечтал учиться. Но у семьи не было достаточно средств, чтобы он мог профессионально совершенствоваться в Германии.

Англоязычные исследователи усиленно акцентируют симфонические притязания Элгара в этом сочинении [8;

<sup>10</sup> Op. 37 Ф. Мендельсона включает три малых барочных диптиха — прелюдии и fugи c-moll, G-dur, d-moll.

<sup>11</sup> Basil Harwood, Sonata No. 1 in C sharp minor. London: Schott & Co, 1886. URL: [https://imslp.org/wiki/Organ\\_Sonata\\_No.1%2C\\_Op.5\\_\(Harwood%2C\\_Basil\)](https://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.1%2C_Op.5_(Harwood%2C_Basil)). Дата обращения 10.02.2022.

<sup>12</sup> Edward Elgar, Sonata for Organ, G major, op. 28. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1896.



9]<sup>13</sup>. Музыковед А. Фармер в журнале «The Musical Times» спустя почти сорок лет после создания опуса писал: «Сэр Эдвард Элгар в припадке юношеского безумия, в котором он, кажется, раскаялся, написал замечательную Сонату для органа. Это, скорее оркестровый набросок, чем настоящее произведение для органа» (цит. по: [6, p. 109]).

Не опровергая эту точку зрения, дополним жанровую «картину» сочинения несколькими соображениями. Безусловно, Элгар знал о существовании континентальной органной сонаты, отличной от английской «portfolio»-версии, в частности по гастролям в Великобритании знаменитого французского органиста и композитора Александра Гильмана (1837–1911). Стоит вспомнить и о поездках Элгара во Францию и его знакомство с музыкой Камиля Сен-Санса и Александра Гильмана. Помимо этого, к 1895 г. Шарль-Мари Видор (1844–1937) — еще один корифей французского романтического органа — написал и издал, по крайней мере, восемь из десяти своих органных симфоний. Поэтому подобная трактовка крупного жанра для органа уже была известна и введена в репертуарный обиход.

Неслучайно некоторые исследователи пытаются найти «корни» Сонаты Элгара в симфониях Видора. Но получают «отповедь» от своих англоязычных коллег: «Из отсутствия французской токкаты в его композициях ясно, что Элгар не находился под влиянием французских “симфоний для органа”. Вместо этого Элгар искал вдохновения в симфоническом каноне» [9, p. 26].

Не согласимся, французский «акцент» в Сонате ощущается. И отсутствие токкаты — дискуссионный момент. Кодовый раздел финала по использованным техническим клавирным фактурным формулам, возросшей виртуозности трактовки педали, неостановимой моторной динамике как раз «движется» в сторону концертной токкаты.

Во французской манере, с «ароматом» салонного *santabile*, свойственного многим медленным частям органных циклов французских современников Э. Элгара, написана третья часть Сонаты английского композитора. Она в значительной степени напоминает аналогичные медленные части из ранних симфоний Ш.-М. Видора. Побочная тема начального сонатного аллегро вызывает ассоциации с пасторалью А. Гильмана из его Первой сонаты. Это выражается в схожести характера — нежнейшее умиротворение, размера — 12/8 у французского автора, 9/8 у Элгара, выдержанных тонических квинтовых бурдонах.

Однако Соната Э. Элгара тяготеет не к французскому осмыслению жанра, ориентированного не в последнюю очередь «на эмоционально-приятное слуховое впечатление в лучшем смысле этого слова» [4, S. 147].

Это внутренне цельное, пронизанное мощным энергетическим током сочинение, подчиняющееся законам симфонического развития, имеющее спаянную четырехчастную структуру сонатно-симфонического цикла (что усиливает прием *attacca* от второй части интермеццо к третьей — *Andante espressivo*), с устойчивой функциональностью частей.

Опус Э. Элгара — это высшая точка в развитии английской романтической органной сонаты, масштабный по размерам и идее четырехчастный цикл, включающий яркое плакатное сонатное аллегро первой части; прекрасное «виолончельное» интермеццо<sup>14</sup> со скерцозным средним разделом; необыкновенной красоты и безмятежности *Andante espressivo* и очень самобытный «английский» радостный финал, тяготеющий к рондо-сонате. В четвертой части особенно «по-детски счастливо» звучит побочная тема со взлетающими октавами, «отталкивающимися» от форшлагов, пунктирным ритмом, синкопами. Она «предлагает откровенный, беззаботный тон, необычный для симфонической темы девятнадцатого века» [9, p. 71] (прим. 1).

Отметим, что Соната для органа в полной мере отражает ту эмоциональную картину и представляет тот характерный круг тем, который в полной мере определяет творчество Э. Элгара. Л. Ковнацкая обозначает их следующим образом: «Его музыке свойственны лиризм, поэтичность, красочность, оттенок мистицизма. Ей также присуще праздничное начало, помпезное (церемониальные марши, оды, гимны), пышное как выражение патриотических настроений, характерных для искусства Англии данной эпохи» [3, с. 63].

При всем мощнейшем контрасте ярко очерченных настроений — от маршевой трехдольной церемониальности главной темы первой части, лирически-выпуклой с преобладанием секстовости темы интермеццо, игровой побочной финала — все они создают атмосферу позитивной уравновешенности и светлой энергии, лишенной претензий на излишнюю утонченность, надломленность, скорбность. Даже оттенки грусти мимолетны в сонате, их едва заметная тень «пролетает» лишь в среднем разделе третьей части.

Почти все темы Элгара насыщены внутренней энергией, что выражается в «широкоформатной» интервальной организации материала; в преобладании активных восходящих интонаций в самых разных темах — рефрена финала, лирических — главной в интермеццо, побочной из первой части; активной ритмической организации. «В симфонических сочинениях Элгара ощутима энергия, жизненный тонус, роднящий его с Рихардом Штраусом; сходным представляется и тип их тематизма — яркий, динамичный, пластически рельефный, с широко разбросанными интервальными ходами» [3, с. 66]. Эта характер-

<sup>13</sup> Это неудивительно, поскольку в английской исполнительской традиции в течение всего XIX в. широко культивировалась тенденция исполнения транскрипций симфонических произведений на органе, чему способствовал новый тип романтического оркестрового инструмента.

<sup>14</sup> «Элгар начал работу над этой частью в апреле 1895 года, возможно, не в связи с Сонатой, поскольку работа, по-видимому, предназначалась для виолончели и сопровождения — брамсовское интермеццо. Позже в июне Элгар переделал интермеццо в аллегретто соль минор» [9, p. 39].





Пример 1. Эльгар Э. Соната G-Dur. IV часть, побочная партия

ристика, как нельзя более точно отражает специфику тематизма Сонаты для органа (прим. 2).

Всему циклу свойственна высокая степень симфонизации. Своим сочинением Элгар оправдывает все ожидания от симфонической формы, как определяют ее английские исследователи. Но они хорошо известны, в первую очередь, немецким композиторам. Это и разнообразные полифонические приемы (контрапункт начала разработки первой части в виде короткого канона на основе начальной квартовой интонации главной партии); использование принципа образной трансформации тем (превращение безоблачно-прекрасной главной темы *Andante espressivo* в хорально-ликующую в коде финала); многоуровневые интонационно-ритмические связи между темами цикла; широчайший диапазон используемых органых тембров и почти оркестровой динамики с волнообразными крещендо и диминуэндо; «публичный» экстравертный тон высказывания; яркие

Пример 2. Элгар Э. Соната G-Dur. I часть, главная партия

«плакатные» темы.

В Сонате улавливаются черты оптимистического, гедонистического мировоззрения Генделя. Для того чтобы признать по-настоящему симфоническое «дыхание» цикла, Элгару не хватает настоящего конфликтного, взрывного драматизма, при всей мастеровитости, фантазии, приподнятости эмоционального тона, нестандартности мышления этого замечательного автора. Наверное, в этой концентрации энергии, уравновешенности и взвешенного оптимизма сохраняется дух органной сонаты викторианской эпохи, прошедшей значительный путь развития от «portfolio-сонаты» до «сонаты-симфонии».

Современники настойчиво наделяли Сонату Э. Элгара симфоническим пафосом, что привело в 1940-е гг. к созданию Гордоном Джейкобом (1895–1984) по согласованию с дочерью Э. Элгара симфонической версии сочинения. В этой интерпретации Соната впервые была исполнена после Второй мировой войны в 1946 г.

Заметим, что Соната G-dur сэра Эдварда Элгара стоит особняком. К сожалению, английские современники в своем большинстве не поддержали его органную эстафету. Это сочинение осталось индивидуальным решением Элгара. Родившиеся в викторианскую эпоху композиторы Алан Грей (1855–1935), Уильям Фолкес (1863–1933) Уильям Вольштенхольм (1865–1931) — авторы органых сонат, которые в основном были написаны уже в «эдвардианский» период, так и остались «в плену» стереотипов органной сонаты XIX в. и не смогли предложить принципиально новых идей.

### Литература

1. Дулат-Алеев В. Джон Стэнли и английская музыка середины XVIII века (к 300-летию со дня рождения) // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2012. Серия 15, вып. 1. С. 233–237.
2. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков:

учебное пособие. М.: изд-во ООО «Музиздат», 2008. 839 с.

3. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.

4. Kalipp W. Alexandre Guilmant — ein französischer Orgelklassiker der Romantik // Ars Organi. 2011. 59 Jhg., Heft 3, Sep-

tember. S. 147–156.

5. *Little Wm.* A. Mendelssohn and Organ. Oxford: University Press, 2010. 504 p.

6. *Quinn I.* The genesis and development of an English organ sonata. New York: Routledge, 2017. 124 p.

7. *Quinn I.* The pilgrimage to Leipzig and its effects on the English organ sonata // Journal of the Royal College of Organists.

2012. Vol. 6. P. 66–92.

8. *Reed W. H.* Elgar as I knew Him. New York: Oxford University Press, 1989. 224 p.

9. *Whitmore R.* Edward Elgar: Sonata in G major for Organ, op. 28 and Symphonic Idealism. Diss. ... D. of Mus. Arts. University of Washington, 2013. 144 p.

### References

1. *Dulat-Aleev V.* Dzhon Stenli i anglijskaya muzyka serediny XVIII veka [John Stanley and English music of the middle of the XVIII century] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta [Bulletin of St. Petersburg University]. 2012. Seriya 15, vypusk 1. P. 233–237.

2. Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI–XX vekov [From the history of the world organ culture of the XVI–XX centuries]: uchebnoe posobie. M.: Musisdat, 2008. 839 p.

3. *Kovnackaya L.* Anglijskaya muzyka XX veka [English music of the XX century]. M.: Sovetskij kompozitor, 1986. 216 p.

4. *Kalipp W.* Alexandre Guilmant — ein französischer Orgelklassiker der Romantik // Ars Organi. 2011. 59 Jhg., Heft 3, September. S. 147–156.

5. *Little Wm.* A. Mendelssohn and Organ. Oxford: University Press, 2010. 504 p.

6. *Quinn I.* The genesis and development of an English organ sonata. New York: Routledge, 2017. 124 p.

7. *Quinn I.* The pilgrimage to Leipzig and its effects on the English organ sonata // Journal of the Royal College of Organists. 2012. Vol. 6. P. 66–92.

8. *Reed W. H.* Elgar as I knew Him. New York: Oxford University Press, 1989. 224 p.

9. *Whitmore R.* Edward Elgar: Sonata in G major for Organ, op. 28 and Symphonic Idealism. Diss. ... D. of Mus. Arts. University of Washington, 2013. 144 p.

### Информация об авторе

*Татьяна Рудольфовна Бочкова*

E-mail: tatyana31@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»  
603950, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40

### Information about the author

*Tatyana Rudolfovna Bochkova*

E-mail: tatyana31@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Nizhniy Novgorod State Conservatoire named after M. I. Glinka»  
603950, Nizhniy Novgorod, 40 Piskunova Str.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-35-44

**Воробьев Игорь Станиславович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

**Vorobyov Igor Stanislavovich**, Dr. Sci. (Arts.), Professor at the Theory of Music Department of the Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

E-mail: izspbignorv@mail.ru

### ИГОРЬ ЕФИМОВИЧ РОГАЛЕВ — ОПЫТ РАННЕЙ БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

И. Е. Рогалев (р. 1948) — один из ведущих композиторов и музыкальных педагогов России, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории, заслуженный деятель искусств РФ. Автор опер «У начала твоей судьбы», «Соль», «Финист Ясный Сокол», мюзикла «Маскарад», балета «Питер Пэн», вокальных циклов «Звонкие песни», «Ожидание», «Подорожник», множества симфонических и камерно-инструментальных опусов, музыки для театра. Несмотря на широкую известность его произведений и масштаба общественной деятельности (в течение 25 лет он являлся художественным руководителем и генеральным директором Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней»), личность композитора и его творчество редко становились объектом изучения. В настоящих материалах представляется первый опыт обобщения и анализа ряда фактов ранней биографии композитора (до окончания им Ленинградской консерватории) на основе интервью, взятого у него накануне 75-летнего юбилея, и архивных материалов. Историко-культурный контекст, личности музыкантов, с которыми пришлось общаться композитору в юности, становятся ярким фоном событий личной биографии.

**Ключевые слова:** И. Е. Рогалев, В. А. Гаврилин, Г. И. Уствольская, Б. А. Арапов, Е. А. Ручьевская, П. А. Серебряков, К. В. Изотова, Ю. М. Крамаров, Ленинградская консерватория, теоретико-композиторский факультет, Ленинградский Союз композиторов.

### IGOR YEFIMOVICH ROGALEV — FIRST ATTEMPT OF THE COMPOSER'S EARLY BIOGRAPHY

I. E. Rogalev (b. 1948) is one of the leading composers and music teachers of Russia, PhD (Arts), Professor at the Music Theory Department of the St. Petersburg Conservatory, Honored Artist of the Russian Federation. He is the author of operas «At the beginning of Your Destiny», «Salt», «Finist the Bright Falcon», musical «Masquerade», ballet «Peter Pan», vocal cycles «Ringing Songs», «Waiting», «Plantain», many symphonic and chamber instrumental opuses, music for the theater. Despite the wide popularity of his works and the range of his public activities (for 25 years he has been an artistic and general director of the International Arts Festival «From the Avant-garde to the Present Day»), the composer's personality and his work have rarely been the object of study. These materials present the first attempt of generalization and analysis of some facts of the composer's early biography (before his graduation from the Leningrad Conservatory) on the basis of an interview taken on the eve of his 75th anniversary and archival materials. The historical and cultural context, personalities of the musicians with whom the composer communicated in his youth, provide a vivid background of the events of his personal biography.

**Key words:** I. E. Rogalev, V. A. Gavrillin, G. I. Ustvol'skaya, B. A. Arapov, E. A. Ruchevskaya, P. A. Serebryakov, K. V. Izotova, Yu. M. Kramarov, Leningrad Conservatory, Faculty of Theoretical Composition, Leningrad Union of Composers.

История отечественной современной музыки, несмотря на обилие учебных пособий, еще не написана. Точнее говоря, в музыковедческих трудах, а также учебниках музыка конца XX — начала XXI вв., понимаемая как современная, редко анализируется в качестве явления, включенного в исторический процесс. Значительно чаще — как сумма прецедентов, не складывающихся пока в общую картину. Видимых причин тому несколько. 1. Отсутствие единого критерия оценки исторической и художественной значимости произведений современного искусства. 2. Интерес многих ученых к технической, а не к содержательной стороне творчества. 3. Высокая степень избирательности объектов анализа, обусловленная личными пристрастиями музыковедов, корпоративными интересами той или иной региональной или национальной школ, доминирующим стилевым мейнстримом, снижающим внимание к альтернативным эстетическим концептам. 4. В целом, низкий социальный статус современной академической музыки,

исключающий возможность объективно оценивать ее реальную историческую роль в жизни общества. Для доказательства обозначенных тезисов достаточно взять учебник «Истории отечественной музыки второй половины XX века» [2], чтобы убедиться в том, что его структура представляет собой скорее сборник очерков, а содержание нуждается в значительном расширении (заметим, что среди монографических разделов в нем отсутствует, например, имя В. А. Гаврилина). Аналогичные вопросы вызывает наполнение двух выпусков в целом чрезвычайно информативных сборников «Музыка из бывшего СССР» [4; 5], в которых мы не встретим, например, фамилии Г. И. Банщикова.

Автор настоящих материалов, разумеется, не стремится решить сложную задачу выстраивания методологических оснований для создания нового учебника по истории современной отечественной музыки. Равно как и решить общую проблему восстановления исторической справедливости в отношении многих имен



композиторов, незаслуженно обделенных вниманием критиков и ученых. Наша задача более скромна, но не менее актуальна. И заключается она в начальном опыте реконструкции творческой биографии выдающегося петербургского композитора, педагога, общественно-го деятеля, музыкального просветителя, чья жизнь и музыка редко становились объектом научных исследований, — Игоря Ефимовича Рогалёва (фото 1). В свою очередь, этот начальный опыт в дальнейшем может стать импульсом для интеграции творчества блестящего петербургского музыканта в анналы отечественной истории. Причем материалом этого опыта является живая речь самого музыканта, его взгляд на историю самоопределения в искусстве и на различные аспекты развития отечественной музыки 1960–1970-х гг. [6].

Фото 1. Игорь Ефимович Рогалёв (фото Даниила Рабовского)



Как известно, все начинается с детства. И именно ранние, включая ученические, годы будущих художников позволяют не только разобраться в истоках творчества, но и обнаружить общие закономерности последующего развития стиля, эстетики, мировоззрения. Игорь Рогалев — композитор, рожденный сложной эпохой

перехода от «золотого века» советской культуры к ее постепенному угасанию. Воспитанный в атмосфере 60-х и впитавший в себя дух свободы и надежд «хрущевской оттепели», он в полной мере испытал на себе трагическое безвременье брежневской стагнации. Годы его студенчества как раз пришлись на рубеж 1960–70-х. И во многом драматические обстоятельства биографии, которые Игорь Ефимович описывает в своем повествовании, обусловлены изменением культурно-политического вектора, хотя, казалось бы, и опосредованно. Собственно, и музыка Рогалева этих лет несет в себе дыхание своего времени, что обнаруживается и в очевидном претворении эстетических принципов «новой волны», и в попытке включения в современный художественный контекст «запретных» тем и забытых авторов, и интерес к актуальной тематике, и широкое использование новых композиторских техник и методов, включая алеаторику, серийность, полистилистику. При этом метод освоения современного языка полностью интегрирован у него в русло отечественной композиторской традиции, основанной на первенстве содержательно-смыслового начала в музыке по отношению к экспериментально-техническому (Рогалев — ученик В. А. Гаврилина и Е. А. Ручьевской, а в консерватории — студент Б. А. Арапова, воспитанника В. В. Щербачева, яркого продолжателя корсаковской школы). Заметим попутно, что данный ракурс метода, равно как и стиля в целом, будет присущ Игорю Ефимовичу и в дальнейшем (например, сквозь призму так называемых «стилевых альтернатив»<sup>1</sup>).

В воспоминаниях композитора обращает на себя внимание целый ряд эпизодов его ранней биографии. Во-первых, «непреднамеренность» выбора композиторского пути, что было обусловлено альтернативой, культивируемой семьей. Музыка или спорт! Чаша весов в результате стечения обстоятельств качнулась в сторону музыки, так что свой подготовительный этап в профессии Игорь Рогалев прошел, казалось бы, традиционным образом: музыкальная школа, училище. Но случайных эпизодов в жизни не бывает. И все приносит свои плоды. Спорт, как известно, служит укреплению бойцовского характера, кристаллизации темперамента человека, для которого игра как ритм жизнедеятельности превращается в абсолютную необходимость. Не эти ли качества, с одной стороны, воспитали самостоятельность мышления и лидерские качества (в будущем Игорь Рогалев — комсорг группы в консерватории, руководитель творческой секции Ленинградского союза композиторов, деятельный член Совета трудового коллектива консерватории, художественный руководитель и генеральный директор Международного фестиваля «От авангарда до наших дней», проректор консерватории и т. п.)? С другой — придали игровой, непредсказуемый характер драматургии собственных сочинений. Наконец, обусловили специфику метода педагогической работы с детьми и студентами как игрового соревнова-

<sup>1</sup> О «стилевых альтернативах» см.: [1].



ния, рождающего творческие идеи в рамках совместной музыкальной импровизации (почти 40 лет Рогалев вел класс композиции в Хоровом училище им. М. И. Глинки, на сегодняшний день он — один из постоянных мастеров творческих лабораторий центра «Сириус»).

Во-вторых, сам путь к композиторской стезе у Рогалева не был столь уж проторенным. Фактически с музыкальной школы юный музыкант столкнулся с более серьезной альтернативой. Сочинение или фортепиано? И в училище, и в консерватории успехи Игоря Ефимовича в обеих областях шли на равных, заставляя смотреть на него как на универсального музыканта (достаточно вспомнить классические образцы этой универсальности в XX в.: Прокофьев, Шостакович, Тищенко). Более того, воспоминания композитора и архивные документы [3] свидетельствуют о беспрецедентном случае в истории консерватории, когда абитуриент зачисляется сразу на два факультета: теоретико-композиторский и фортепианный. Любопытно, что на экзамене по фортепиано Игорь Рогалев получает «пять», по сочинению — «четыре» (нюанс примечательный, свидетельствующий в определенном смысле о большей оформленности на тот момент исполнительских качеств). Вместе с тем, решение руководства вуза говорит о вариативности трактовки в те годы нормативных правил. Решающее значение в определении судьбы таланта тогда имело мнение профессионалов. Инструкции и формальности могли нивелироваться под воздействием субъективного фактора. Впрочем, в консерватории успехи на уровне композиторского творчества уже к четвертому курсу стали настолько очевидными, что дальнейший путь в музыке альтернатив уже не имел. Как минимум, одно из сочинений — вокальный цикл «Звонкие песни», — а также фрагменты оперы «Соль», альтовая соната и оратория «Обращение» стали свидетельствами творческой зрелости и определения стилистических ориентиров, синтезирующих в себе два вектора ленинградской школы: «новой фольклорной волны» и шостаковичевского. В первом случае — это был результат обучения еще в стенах училища у Валерия Гаврилина, во втором — общение также в училище с Галиной Уствольской. Взаимопроникновение этих векторов, несомненно, регулировалось другим выдающимся педагогом, которому Игорь Рогалев в консерватории постоянно показывал свою музыку, — Екатериной Александровной Ручьевской (ей же композитор обязан формированием у него круга научных интересов<sup>2</sup>).

Третий эпизод в ранней творческой биографии — непредсказуемый поворот в счастливо складывающейся судьбе накануне окончания консерватории. Студент, которого фактически готовили для дальнейшей преподавательской работы и вступления в Союз композиторов, фактически «провалил» выпускной экзамен и был направлен по распределению (словно в ссылку) в Вологду. Комментарии самого композитора красноречиво повествуют о сложных отношениях педагогов и

школ внутри вуза, о невидимых интригах, являвшихся и, наверное, являющимися и сегодня фоном художественной жизни. Этот фон не есть что-то экстраординарное, в особенности в отношении наиболее талантливых людей. Нужно, как известно, пройти и огонь, и воду, и медные трубы. Экстраординарным в этой истории является обстоятельство возвращения композитора в стены консерватории благодаря выдающимся музыкантам: Кире Владимировне Изотовой и ректору Павлу Алексеевичу Серебрякову. Правда, импульсом этого «чудесного» возвращения была все-таки музыка самого «ссылного».

Воспоминания Игоря Ефимовича — живой документ не только собственной биографии, но и своего времени. Это яркие портретные зарисовки и психологические характеристики выдающихся деятелей российской музыкальной культуры. Это иллюстрация той неповторимой атмосферы, в которой пребывала поздняя советская культура и в контексте которой творили великие художники. В этом ракурсе приводимое ниже интервью может иметь не только значение публицистического документа, но и источника для детализации истории отечественной музыки этого времени. Одновременно это путь к формированию источниковой базы для биографии композитора, которая не может быть не написана в будущем. Ведь Игорь Ефимович Рогалев — знаковая фигура для петербургской музыкальной культуры. Его вклад в ее развитие переоценить невозможно. При этом недооцененность мастера в музыковедческой среде — обстоятельство вполне очевидное. Сложности творческого самоопределения и становления, свидетельствами которых являются представленные материалы, говорят, возможно, о двух главных причинах этой недооцененности. Во-первых, о неспособности героя нашего повествования к компромиссам. И как следствие — к следованию проторенными путями. Во-вторых, о крайней щепетильности в отношении к собственному творчеству. Если произведение жизнеспособно, то оно, по мнению композитора, само пробивает себе дорогу. В современных реалиях, базирующихся на саморекламе, это очевидный недостаток. Во вневременном контексте это нравственная позиция, которая одухотворяет искусство и делает музыку музыкой.

#### Интервью с Игорем Ефимовичем Рогалевым 16.07.2023

**Игорь Ефимович, расскажите, пожалуйста, об истории своей семьи, о детских годах. В личном деле студента Рогалева при поступлении фигурирует двойная фамилия Рогалев-Каневский. При окончании — только Рогалев. Кроме того, указано место рождения — город Николаев Украинской ССР. Это не ошибка?**

В 1933 году задолго до 37-го моего деда Ивана Ва-

<sup>2</sup> Игорь Ефимович Рогалев свою кандидатскую диссертацию защитил на тему «Лад и гармония в творчестве С. М. Слонимского» [7].



сильевича расстреляли. Только за то, что, как говорили в ту пору, был «из бывших». Не из пожалованных, а из наследственных. И бабка моя осталась с четырьмя детьми без всяких средств к существованию. От отчаяния она написала Крупской. Каким-то невероятным образом Крупская ей ответила (она очень редко отвечала). И бабке разрешили поселиться в Колпино. Это было уже в 39-м году. В 41-м моя мать Людмила Ивановна Рогалева (1918–1978), когда подоспел указ Сталина о том, что дети за отцов не отвечают, поступила в Ленинградский университет.

Но началась война. И она пошла добровольцем на фронт. Там она провела месяц-полтора (добровольцы долго не жили). Когда их перевозили на новое место, рядом с их грузовиком разорвалась бомба. Уцелело несколько человек, а мать получила два ранения, несовместимые с жизнью. После того, как санитары туда прибыли, они решили, что она уже неживая. И оставили. Лишь в похоронной команде увидели, что она еще дышит. Перевезли в Ленинград, и в Эрисманке она пришла в себя. Всю блокаду пробыла в Ленинграде. Когда блокада была прорвана, она умудрилась поступить во ВГИК. В 1944 году. По-моему, ВГИК был в Казахстане. Она туда поехала. Потом перевелась в Москву.

Очень смешно она познакомилась с отцом. Отец, Ефим Яковлевич Каневский (1919–1996), закончил «корабелку» (Ленинградский кораблестроительный институт. — *И. В.*) и после войны умудрился поиграть за «дубль» «Зенита». Так получилось, что мать после окончания ВГИКа была в Киеве на съемках. И там же был «Зенит». Каким-то образом они познакомились с отцом, и в одну ночь было решено, что они поженятся. Вернулись в Ленинград, расписались. Беременной она вновь поехала на Украину (а отец с Украины, из-под Николаева, деревня Матвеевка). И в дороге поняла, что рождает. Ее перевезли в Николаев. Там она и родила. Кстати, поэтому запись о моем рождении — город Николаев.

В киевском «Динамо» были два великих футболиста: Валерий Лобановский, впоследствии легендарный тренер киевского «Динамо» и сборной СССР, и Виктор Каневский. И отца всегда спрашивали: «Не родственник ли?». Он говорил: «Даже не однофамилец». И очень надеялся, что его сын будет настоящим Каневским. Потом, когда они развелись (я был уже в училище), мы с сестрой остались с матерью. У нас с ней были сложные отношения. Но она вызывала чувство не просто любви, а восхищения. Во-первых, она была фантастически красива. Во-вторых: талантлива. Когда они разошлись, я взял фамилию матери.

Детство у нас прошло сложно: родители нуждались отчаянно. Мать бросила сниматься. Успела сыграть в кинофильме «Шевченко» у Рошала и в каком-то югославском фильме. Но когда забеременела, решила, что ее будущее — это ее сын.

**Когда Вы начали заниматься музыкой? Что послужило импульсом для выбора будущей специальности?**

Мать не работала. Занималась только мной. Отец получал инженерскую зарплату. Работал на судостроительном заводе. Сначала, на Балтийском, а потом, по-моему, на Ждановском. Сестры еще не было. Все деньги тратились только на меня. Жили мы на улице Красной конницы (угол Красной конницы и Суворовского). Этот дом уцелел во время войны. После фронта мать туда и вернулась. Где-то в четыре с половиной года — я не представляю, как это возможно было — мне наняли учительницу. Во дворе жила старушка, которая меня учила играть на рояле. Они платили ей ни больше ни меньше как 250 рублей. А у отца зарплата была 800. Потом, когда мне исполнилось 6 лет, мать меня отвела в десятилетку.

После экзамена — я не помню, кто тогда был директором — он подошел к матери и сказал: «Людмила Ивановна, я Вас поздравляю, у Вас мальчик очень талантливый. Ему поставили пять с плюсом» (то есть она не зря бросила работу). Целый год я занимался в десятилетке. Но когда я заканчивал нулевку, при переходе в 1 класс, мне поставили «пять». И тогда моя мать сказала: «Ах, вот так! Значит, не гений! Не черта ему в десятилетке делать». И отдала меня на педпрактику в училище Мусоргского (в училище Мусоргского была у пианистов педпрактика). Помню, была у меня Людмила Львина. И несколько лет я у нее образовывался на педпрактике. Потом я поступил в музыкальную школу Ленинского района. А отец очень надеялся, что сын дальше отца пойдет (как я говорил, он очень прилично играл в футбол, хотя дальше дубля не пошло). И родители никак не могли решить, куда дальше меня деть. Но поскольку за школу нужно было платить, а за футбол — не нужно, был достигнут компромисс, что я буду учиться в музыкальной школе и одновременно играть в футбол. Помню очень хорошо, как вплоть до 5-го класса я брал папку для нот, туда складывал резиновые тапочки (тогда бутс, кед не было). Мы тренировались в клубе команды завода «Красная Заря» на Карла Маркса. На гаревом поле. Кончилось все это очень печально, потому что я дома говорил, что иду на музыку, а сам шел тренироваться. И однажды я заигрался, уже стемнело. Помыться было некогда. Прибежал домой. На вопрос «Ты где был?». «На музыке!». (А меня пороли в детстве. И всегда был такой вопрос: «Тебя выпороть или не разговаривать?». Я говорил: «Выпороть»). Мама меня подвела к зеркалу. Физиономия вся черная. Поле-то гаревое! Естественно, был порот. И при этом сказано, что с футболом покончено. Я, правда, еще надеялся на смягчение. И надо же было так случиться, что через несколько дней мою мать вызвала в музыкальную школу мой педагог по сольфеджио Лариса Ивановна. Разговор был следующий. «Людмила Ивановна, — сказала Лариса Ивановна, — Вы бы забрали своего мальчика из школы. Во-первых, у него нет слуха, а во-вторых, он какой-то бестолковенький». Отсутствие слуха мать еще могла пережить. Но слово «бестолковенький» ее просто убило. Поэтому я был порот повторно, и с футболом было закончено навсегда. В 7 классе выяснилось, что я могу остаться на 8-й год



и идти в училище. В 8 классе я узнал, что в Союзе композиторов существовал семинар самодеятельных авторов. И вот я туда ходил. В отличие от большинства сверстников я узнавал тогда музыку Стравинского, Хиндемита, Шенберга... Этот курс у нас вела Лидия Григорьевна Раппопорт. Она эту музыку нам показывала. А сочинением занимался я в классе Адмони. Был такой композитор греческого происхождения. Он был заместителем Соловьева-Седого. Иоганн Григорьевич Адмони (Красный). После семинара самодеятельных композиторов было решено, что я иду в музыкальное училище. Причем в школе никак не могли определить, поступать мне на ТКО (теоретико-композиторское отделение. — И. В.) или на фортепианный. На фортепианный меня не тянуло. На ТКО тоже особенно не тянуло, но все шло как-то по накатанной, было предопределено, куда идти (кстати сказать, это очень плохо на мне отразилось в дальнейшем). Короче говоря, после окончания 8 класса в общеобразовательной школе и в музыкальной школе я вместе с пацанами из нашего двора пошел и подал документы в Ремесленное училище № 22 Василеостровского района на отделение автослесарей. Явился домой и объявил, что я подал документы в ремесленное училище. Сказать, что это было «цунами», значит ничего не сказать. Пороть уже было нельзя: все-таки 8 класс закончил. Но скандал был жуткий. В общем вместо ремесленного училища я подал документы в училище имени Римского-Корсакова на теоретико-композиторское отделение. Его и окончил.

**Расскажите, пожалуйста, о Ваших педагогах в училище. Какова роль Галины Уствольской в Вашем творческом становлении?**

Педагогом по роялю у меня была Тамара Александровна Чапурская, выпускница Нейгауза. Фанатичная, очень преданная инструменту. Обожала Нейгауза. Много играла, показывала. И она рассчитывала, что я пойду на фортепианный в консерваторию. Но и на композиторском у меня все шло. Педагогом по специальности у меня сначала был Владлен Павлович Чистяков. Ему в ту пору везло. Он писал много для кино. И училищем манкировал. И когда дело дошло до 4 курса, директор училища понял, что нужно спасать положение. И я, Володя Сапожников и Стас Важов были определены к Валерию Александровичу Гаврилину. С той поры началось мое обожание Гаврилина, мое знакомство с ним. Но надо сказать, что до этого события я любил иногда захаживать в класс к Уствольской. Галину Ивановну все боялись. Я тоже. Но мне было страшно интересно. Я уже тогда был знаком с ее музыкой. Не могу сказать, что она была мне очень близка. Но что-то в ней было такое, что меня привораживало. И когда я заглядывал к ней в класс и сидел рядом с ней, я еще не понимал, что это гений. Но внутри меня что-то начинало подпирать. А авторитетом она пользовалась огромным. Саша Белоненко, который учился на два курса старше меня, ходил на концерты класса композиции, где она тоже присутствовала. Потом рассказывал: «Уствольская делала так: [цокает и дергает головой]. Это значит, ей

не нравилось. На твоей музыке она так не делала».

Недавно московский исследователь Андрей Бахмин затеял очень серьезную книжку про Уствольскую. Провел невероятную работу с архивами. Я ему рассказывал: мне просто повезло тогда. В училище было два гения: Уствольская и Гаврилин. У Гаврилина я официально занимался, а к Уствольской просто ходил (и говорил об этом Гаврилину). Как-то получилось, целых два раза, что на концертах, где играли меня, была Уствольская. К моему изумлению, она поздравляла меня. Я ей говорил (дословно: потому что от изумления запомнил!): «Спасибо большое, Галина Ивановна. Вот уж не ожидал Вас здесь увидеть! Спасибо большое, но это же совсем Вам не близко!». А она в ответ: «Потому и поздравляю».

И вот Андрей присылает мне стенограмму педсоветов, где выступала Уствольская: «Я ожидала, что будет слабее. Особенно мне понравился квартет Рогалева. Вообще это профессиональный кадр, собственно консерваторский кадр». Я пишу Андрею: «А можно мне прислать копию этой стенограммы? Для меня это как орден. Даже еще больше, чем орден».

**В консерваторию Вы поступали сразу на два факультета, хотя официально в те времена это было запрещено. И поступили! В чем секрет?**

Пришел я в консерваторию подавать документы. А я не знал, что нельзя на два факультета. Секретарем приемной комиссии был тогда всемогущий Петр Иванович Говорушко. «Правая рука» Серебрякова. Он потом стал проректором. И когда Серебряков отсутствовал, исполнял его обязанности. Я пишу заявление на композиторский и говорю: «Я хочу и на фортепианный». А он говорит: «У нас нельзя на два факультета». Я говорю: «Как нельзя?». И вдруг он говорит: «А Вы хотите на два факультета?». «Да!». Он говорит: «Пишите заявление». Я пишу заявление и на фортепианный. Первым у меня был экзамен по композиции. Там было все нормально. Я показывал вариации для фортепиано, струнный квартет, который я уже не помню. И еще какая-то вокальная штука была, по-моему, очень плохая. Все ноты я выбросил. Квартет игрался под эгидой Юрия Крамарова. Помню, когда я заканчивал 1 курс училища, Чистяков попросил Юрия Марковича сыграть мой октет. Этот октет исполнили в том числе Сережа Чернядьев, Миша Кушнер, в общем, те, кто потом сидели в Первом Заслуженном коллективе. А дирижировал Юрий Симонов. Так я узнал, кто такой Юрий Крамаров. И вот мой дипломный квартет играли его ребята. Вообще все это было очень плохо. Не знаю, почему Уствольская хвалила. Одним словом, я сыграл вариации, показал в записи часть квартета, провёл номер из вокального цикла.

А потом была специальность по фортепиано. Специальность принимали две комиссии: профессора Хальфина, у которого заканчивал Гриша Соколов, и профессора Перельмана. Так вот хитрый Петр Иванович Говорушко направил меня к Перельману, чтобы проучить выскочку. Дело в том, что у Хальфина все получали пятерки. У Перельмана — одна пятерка, пара четверок, а остальные — двойки. Кстати говоря, в моей судьбе Петр Ива-



нович сыграл очень важную роль. Когда меня выкинули из консерватории, а Серебряков потом вернул, Петр Иванович лично следил, чтобы у меня была нагрузка. А когда меня сократили на кафедре инструментовки, Говорушко по распоряжению Серебрякова лично проследил, чтобы меня приняли в аспирантуру. И после аспирантуры, когда было распределение, Говорушко лично отправил запрос в министерство на меня. Причем мне он сказал, что запрос на полставки: а из министерства пришла ставка на кафедре теории.

Но вернусь к экзамену по фортепиано. Я окээфник<sup>3</sup> махровый: «Аппассионата», «Метель» Листа, этюды Шопена. Страшная программа! На Париж! Я ее отыграл. Меня подзывает Перельман: «Почему Вы решили идти к нам на специальное фортепиано? У Вас высокие баллы на композиции. У нас очень сильная кафедра общего курса». (Это правда! Мощнейшая кафедра ОКФ была, включая учеников, между прочим, Калантаровой и Есиповой). И я с каким-то даже вызовом отвечаю: «Я хочу на специальное фортепиано!». Он улыбнулся и сказал: «Ну хорошо, идите. Следующего позовем». Я выхожу. И тут-то узнаю, что Перельман — это, в основном, двойки. Думаю: «Ну, ладно! У меня композиция есть». А народ ходит нервно. Я примерно в конце играл. Жду, что он скажет: «Два». И будь здоров! Перельман объявляет: «Рогалев — отлично-минус». Я поворачиваюсь к нему: «Отлично с минусом?!». Он смотрит на меня, смеется: «А Вы что, с плюсом хотели?». «Я ожидал два». «Дорогой мой, Вы чудовищно, точнее, никак не научены. Но талантливы».

Вступительный экзамен по гармонии принимал Тер-Мартirosян. Суровый был старик. Захожу в класс: сидит «князь», улыбается. «Проходите. Что Вы нам покажете?». Я говорю: «Что скажете». Он посмотрел на меня: «Модуляцию можете сыграть?». Я совершенно опешил: «Конечно, могу». «Ну, сыграйте». Сыграл. «А так можете?». Сыграл. «Иди!». Весь экзамен! Честное слово! «Иди!». А когда я пришел к нему на урок в консерватории уже студентом и сыграл ему задание, которое он дал, он сказал: «Придете на экзамен». Вот она училищная база!

**Борис Александрович Арапов, Валерий Александрович Гаврилин — Ваши учителя. Расскажите, пожалуйста, подробнее об их роли в Вашей судьбе.**

Заявление мы со Стасом Важовым писали к Борису Александровичу Арапову (тогда он был заведующим кафедрой инструментовки, потом — композиции). У него я закончил консерваторию, а позднее — ассистентуру-стажировку. Класс у Арапова был пестрый. Были «традиционалисты», «почвенники» и — как тогда говорили — «формалисты», то есть, те, кто кинулся осваивать хлынувшую в шестидесятые годы из-за приподнявшегося «железного занавеса» музыкальную информацию Европы и мира: додекафонию, атональность, алеаторику, сонористику и пр. И всем было комфортно, потому что «Боб» (как его, любя, звали коллеги и студенты) никогда особо в сочинения не вмешивался. Надо

сказать, соратники по кафедре, его сверстники, Арапова все время травили, отыгрываясь на учениках. Помню, я уже давно был в Вологде, а на открытом партсобрании Евлахов «клеимил» Бориса Александровича за воспитание «формалистов». В качестве примера приводил Кнайфеля и меня. По сути, это был донос! Оказаться в компании с самим Кнайфелем было, конечно, лестно. Но не в контексте доноительства блеклого и бездарного профессора кафедры композиции. Михаил Семенович Друскин рассказывал мне, как Салманов, который также не любил Арапова, в разговоре вдруг решил «лягнуть» коллегу. Понятно, поводом избрал меня. «Вот возьмите, к примеру, Рогалева. Способный человек, но что с ним сделал Арапов?!». Что со мной сделал Арапов, не знаю. А вот что сделал Гаврилин, знаю. Если у меня что-то вышло потом в профессии, то этим я во многом обязан В. А. Гаврилину. Я к тому времени был влюблен в его музыку. Уже была «Русская тетрадь». На премьере «Русской тетради» в Малом зале что-то невероятное творилось. Юренева и Головнева закончили. И в зале — тишина. Такого успеха не помню! В зале — сумасшедший дом. Аплодисменты невероятные. Крики «Браво!». У Надежды Юреновой слезы на глазах. Выходит мой любимый Валерий Александрович. Внешность школьного учителя. И, размахивая руками, начинает аплодировать, глядя куда-то в пространство. Кому он хлопает, я никогда не мог понять. Эта его манера аплодировать то ли исполнителям, то ли залу, то ли самому себе... Его уроки в училище — это было что-то. Я помню самый первый урок. Он пришел. Я ему что-то показывал. Он все выслушал. Потом: «Еще раз можете?». Я сыграл еще раз. И дальше, помню: «Игоречек, это отлично! А помните у Шостаковича?». Играет антракт из «Леди Макбет». «Вот видите, что он делает?». И весь урок он говорит вроде по моему поводу, а занимается тем, что анализирует Шостаковича. Это была его манера. Он учил музыку наизусть. Сидел дома и учил. Это мог быть Бах, Шуман, Шостакович, Мусоргский. Не важно. Малер, кстати. И когда он с нами занимался, в нас уже была эта инъекция чужой музыки. Не просто — здесь уберите, здесь прибавьте...

**А во время обучения в консерватории Вы показывали свою музыку Гаврилину?**

В консерваторские годы я к нему не ходил. Еще в училище у меня уже появилась Екатерина Александровна Ручьевская. С 3-го курса. И ей я регулярно носил музыку (в училище она преподавала историю русской музыки). В консерватории, когда учился. Носил музыку в аспирантуре. Все время ей показывал. Потому что уроки у Бориса Александровича проходили так. Борис Александрович слушал. Говорил: «Отлично. А что будет дальше? Ну, работай». Потом я приходил к Ручьевской. Получал там molto «клизматом!» И вот это был урок по специальности.

**На основании документов из личного дела ясно, что на последнем курсе консерватории произошел какой-то конфликт между Вами и руководством. Все**

<sup>3</sup> ОКФ — общий курс фортепиано.





**характеристики до этого были не просто положительные, а отличные. И вдруг: отсутствует протокол государственного экзамена, четверки по специальности и коллоквиуму, и, наконец, направление на работу в Вологду. Фактически — ссылка одного из лучших и перспективных студентов. Каковы нюансы этой драматичной истории?**

Как я оканчивал консерваторию... На 4-м курсе я показывал в клавире ораторию «Обращение» по «Репортажу с петлей на шее» Фучика. Потрясающая книжка! Оратория не сохранилась. Все было потом выброшено. Председательствует на экзамене 4-го курса Сергей Михайлович Слонимский. От его речи у меня просто крылья чешутся: мол, это великолепно, замечательно, зрело... По поводу музыки четверокурсника это вообще невозможно представить. «Поэтому будем играть, исполнять». Я все лето сижу, делаю партитуру. Думаю, что партитура была плохая, так как это был мой первый опыт. Хор. 40-минутная пьеса. 1 сентября кладу на стол ректору. Там уже принято решение, что эта оратория будет то ли открывать, то ли закрывать Всесоюзный фестиваль композиторов-студентов в Ленинграде. Я расписал голоса (тогда все сами делали) и на этом успокоился. Где-то в декабре меня и других студентов вызывают к ректору. И ректор интересуется, какого черта не ведется подготовка к фестивалю. Павел Алексеевич был человек старой закалки. Не то что раз-раз! Надо было готовить, репетировать. Кстати, хор на общественных началах уже выучил сложнейшую, неудобную работу. Миша Орехов — с ребятами во внеурочное время. Совершенно невероятно! И я говорю: «Я в сентябре положил партитуру». И помню диалог. «Я не знаю, уместно ли об этом говорить?». Павел Алексеевич обрывает: «Здесь все уместно, товарищ Рогалев. Здесь все уместно!». Какая-то начинается работа, подготовка. Но с музыкой по-прежнему все тихо. А дирижировал Толя Энгельбрехт, замечательный парень. Он потом уехал в Минск. Учился у Рабиновича. Он партитуру блестяще знал. Все было у него готово. И вот накануне, за два дня до фестиваля мы выясняем, что нам на эту 40-минутную работу дали 40 минут репетиции с медной духовой группой. Все! Все остальное репетиционное время в течение почти месяца было отдано ученикам Слонимского, Салманова, Евлахова и т. д. А Борис Александрович (у него была такая особенность, когда возникали проблемы с учениками — видимо, сердце было слабое) хворал. Накануне генеральной я прихожу на репетицию с медью. Они там что-то помяукали. Но что за 40 минут можно сделать? И — генеральная репетиция. Хор приходит в полном порядке. А оркестр сыпется. И я понимаю, что это катастрофа. И тут в зал заходит Павел Алексеевич Серебряков. Он слышит всю эту историю. Дергает Толю за брючину: «Остановитесь!». А Толя, не видя, что это ректор, говорит: «Подожди, не мешай!». Серебряков тут же сатанеет. Толя останавливает оркестр. Я понимаю, что это катастрофа уже воочию. Выскакиваю в фойе под лестницу, где можно было курить. Я курю. Ко мне подходит помощница Павла Алексеевича и говорит:

«Игорь, Павел Алексеевич предлагает сыграть две-три части из этой оратории». У меня иногда бывает, когда мой язык говорит отдельно от меня. И я слышу, как мой язык говорит: «Или все, или ничего». И это передают Серебрякову. Можно себе представить: Серебряков — ректор, абсолютный бог! «Снять!!!». Это был знак для комиссии. Сыграли нынешних моих коллег (кого-то уже нет). Оратория не была сыграна. И мой государственный экзамен проходил в кабинете звукозаписи. Я там на рояле что-то 40 минут играл. Это было чудовищно! Дипломная работа! Тогда коллоквиум был вместе с экзаменом по специальности. А председателем комиссии приехал Николай Пейко, которого, естественно, посвятили в мою историю. Борис Александрович заболел. А у меня был анализ «Ромео и Джульетты» Чайковского. Я проанализировал. И помню вопрос Пейко. Так вальяжно развалился в кресле: «Ну, хорошо. Скажите мне, какая в экспозиции этого сочинения бомба замедленного действия?». А я уже понимаю, что происходит. Довольно резко отвечаю: «Если Вы перешли на милитаристскую лексику, я не могу здесь найти бомбы замедленного действия». Тут он обозлился и сказал: «В какой тональности здесь побочная». «В ре бемоль мажоре, а потом она в ре мажоре». Причем довольно нахально отвечаю. И они мне поставили «четыре». Формально экзамен состоялся. Борис Александрович, начиная со 2-го курса, говорил мне (был рефрен), что такого ученика у него в жизни не было, что Союз композиторов — организация, которая мечтает видеть меня в своих объятиях, а аспирантура просто у меня в кармане. После экзаменов 4-го курса стало ясно, что все меня просто ждут!.. И когда подписывали предварительные распределения, я подписал Челябинск, чтобы те, у кого аспирантура не предвидится, были поближе. Когда же весь этот скандал произошел, я сказал, что Челябинск я подписывать не буду. А на этом распределении сидел директор Вологодского училища Леденев (помню фамилию): «Приезжайте ко мне в Вологду. Вы не пожалеете». Вот история с моим окончанием.

**И как же Вы вернулись из Вологды? Или вернули?**

Я вернулся через год. Это абсолютная сказка была. В Вологде у меня нагрузка была почти три ставки. Поэтому я ездил в Ленинград каждый уикенд. Привозил домой деньги, потому что семья нуждалась. А в Вологде у меня соседи были по общежитию — пара с ребенком из Петрозаводска. Я им из Ленинграда привозил продукты. Первые полгода я работал, как черт. Пытался чем-то заниматься. Понял, что я мало что умею и еще меньше — знаю. Потом где-то во втором полугодии я стал доказывать, что 2-я и 3-я симфонии Чайковского такие же гениальные, как и 4-я. Доказывал, доказывал и не доказал. В начале весны в общежитие мне позвонила мать и сказала, что звонила Изотова. «Людмила Ивановна, это Кира Владимировна Изотова. А скажите, где Ваш сын?». Моя мать с металлом в голосе: «Он в Вологде, по распределению». «А как он оказался по распределению?». Мать еще с большим металлом: «Стараниями консерватории!». Кира, человек благородный и



воспитанный, говорит: «Если Вас не затруднит, дайте ему мой телефон, когда он приедет, чтобы позвонил». Я совершенно обалдел. Приезжаю в Ленинград, звоню: «Здрассте. Это Рогалев». «Да, Игорь, здравствуйте. Вы не могли бы подъехать ко мне?». Причем домой! Я приезжаю. И она мне рассказала совершенно невероятную сагу. На 2-м курсе педагог по камерному пению Вали Гирдюк, чудной сопрано, ни больше ни меньше как для конкурса Глинки, предложила мне написать для Валечки цикл. После этого она без конца гоняла «Мы с подружкой вдвоем». И Кира услышала этот цикл и решила его спеть вместе с Серебряковым. Надо было видеть ноты, по каким играл народный артист Советского Союза, лауреат и т. д., ректор консерватории. Замасленные! Я потом спросил: «Вы по этим нотам играли???». А других нет. Ксероксов не было. И она поехала с Серебряковым на гастроли, по-моему, в Венгрию. И она мне говорит: «Мы заканчивали Вашим циклом, и венгры страшно возбудились. Устроили оvation. Пели на бис последнюю. А в артистической Павел Алексеевич спрашивает: “А скажите, Кира Владимировна, Рогалев — это кто?”. Я отвечаю: “Ну, композитор, видимо, молодой”. “А он жив или умер?”. “По-моему, жив”. “Вы не могли бы узнать, где он?”. Так Кира позвонила матери. Видимо, он забыл про скандал. Потому и спрашивал: «А почему он в Вологде?».

А в Ленинграде Михаил Семенович Друскин и Мила Ковнацкая тоже хлопотали, чтобы меня вернуть. Еще когда меня вышибли, «Доктор» написал письмо в Петрозаводск Кону, чтобы мне дали нагрузку. Меня встретила Мила и сказала: «“Доктор” написал письмо. Вот это предъявите Юзефу Геймановичу. Он Вас ждет». Я слышу, как мой язык говорит: «А нельзя такое же письмо Володе Сапожникову?». У нее совершенно квадратные глаза. Но, опять же — воспитание! «Хорошо. Я спрошу у Михаила Семеновича». Михаил Семенович, видимо, мое нахальство оценил и написал второе письмо. Мы с Володей поехали в Петрозаводск, где нам сказали: «Боливар не вынесет двоих». И я поехал в Вологду, а он — в Череповец. А в Ленинграде они пытались меня в Институт культуры определить.

Но вернули меня в консерваторию Кира и Павел Алексеевич, где я получил полставки на кафедре инструментовки. Правда, потом сократили благополучно. Мне Цытович, заикаясь: «Видишь ли, в чем дело? Твою ставку...». Я договариваю: «Сократили?». «Н-нет! Сократили». И вот я иду по четвертому этажу. Почему-то по четвертому этажу навстречу Серебряков. Что он там делал, непонятно. Я: «Здравствуйте, Павел Алексеевич». Он вместо «здрассте»: «А Вы что себе думаете? Вы собираетесь поступать в аспирантуру?». Я говорю: «Нет». «Завтра подаете документы». А зав. аспирантурой была его ученица. И назавтра все было подписано, все было готово. Два года. И аспирантуру я заканчивал «Солью». Это было распоряжение Говорушко: в Оперной студии сочинение Г. Белова, балет на песни А. Петрова и моя «Соль». Начал я писать ее в студенчестве, раньше. Глав-

ный хормейстер Малого оперного театра присутствовал при ее набросках.

**А что еще было создано в студенческие годы? Впоследствии Вы стали композитором, очень много писавшем для драматического театра. Увлечение театром началось тоже в консерватории?**

Во-первых, — вокальный цикл, о котором я говорил, вначале назывался «Весна и осень», а потом «Звонкие песни». 1-й курс я закончил альтовой сонатой. Играл Юрий Крамаров. Гениально играл! На 2-м курсе меня встречает Мартынов и говорит: «Вас разыскивает ВААП — Всесоюзное авторское общество». «Зачем?». «Вам там гонорар. Вы писали для Петрозаводского драматического театра?». Я говорю: «Никогда». «Вы зайдите туда. Они Вам выдадут деньги». ВААП был тогда на Владимирском проспекте. Я туда захожу. Думаю, так встречают только саудовского принца. Студент — 2-й курс! «Игорь Ефимович, проходите, пожалуйста. Вот заполните здесь». А я до сих пор не могу в ведомость смотреть. Серьезно! Я что-то заполняю. «Проходите в кассу». Я подхожу к окошку. А у меня два факультета, три места работы и активная личная жизнь. Причем активная личная жизнь с пианистами, не с композиторами. Там были гениальный Сережа Ореус, Миша Агранат, Игорь Семенов, еще кто-то. Короче говоря, я им объявил, что у меня гонорар. Ребята говорят: «Старик, мы тебя ждем». Я уже в предвкушении. А у нас была чебуречная на Майорова. Это было место всех консерваторцев. Между прочим, туда ходил Василий Павлович<sup>4</sup> принять коньячку... И так, подхожу к окошку. Из окошка — рука, униженная перстнями золотыми, выдвигает мне ведомость. Предлагает расписаться. Потом та же рука — сумму: 3 рубля 60 копеек. Я смотрю на эти 3.60 и жду гонорар. И мне говорят: «А Вы чего-то ждете?». Я говорю: «Да. Гонорар». А мне безо всякой издевки: «Так это вот и есть». (А бутылка водки стоила тогда 3.62). Там же я выяснил, откуда этот «гонорар». Юрий Маркович Крамаров в Петрозаводске записал мою альтовую сонату. На записи присутствовал главный режиссер Русского драматического театра. Ставил он пьесу на производственную тематику «Человек со стороны». Соната у меня 8 минут. Он сделал из нее, как было написано в рапортчике, 29 номеров! Это был мой первый театральный опус.

Крамаров меня очень опекал. Он был гением. Он меня все время заставлял полюбить Шнитке. Заставил выучить фортепианную партию в фортепианном Квинтете. Я ее выучил. По-моему, мы даже его сыграли. Но полюбить у меня не получилось.

В консерватории, как я говорил, написал ораторию. Судьбы у нее не было. Какое-то время она лежала. В те годы за макулатуру давали талоны на подписные издания. Вот я эту толстую ораторию на мелованной бумаге отнес в макулатуру. Я также потом поступил с альтовой симфонией, которую для Юрия Марковича писал. Нам ее рекомендовали к исполнению. Крамаров все выучил.

<sup>4</sup> Соловьев-Седой.



Я пришел домой после секции. Почему-то сел ее играть. И понял: такое баракло! И на следующий день отнес ее. Мне, помню, дали два талона на Мориса Дрюона, на «Волчицу» и еще на что-то. Я о Дрюоне много позднее при встрече рассказал Крамарову. Он рассмеялся и говорит: «Это того стоило?». «Конечно, стоило». А до этого он полгода со мной вообще не разговаривал, не смотрел в мою сторону. Обзывался: «Ты — сволочь самоедская!»... Потом простил.

### Расскажите о своих сокурсниках. Кто с Вами учился, кого Вы особенно запомнили?

Учились со мной Володя Сапожников, Стас Важов, Тимур Мынбаев (на композиторском и дирижерском), потом Гена Шумилов. Точно не помню, на нашем курсе или моложе — будущий директор Музфонда, который погиб? Еще были колоритные Юра Штуко и Миша Герцман. Миша, по-моему, уехал в Коми. И там до сих пор живет. У них в консерваторском капустнике был номер «Художественное курение». Юра играл «Лунную сонату», а Мишка пускал кольца. Мишка был такой уменьшенный д'Артаньян, с усиками, с бородкой, очень артистичный. На фортепианном — гением был Сережа Ореус, который, как и я, учился у Позняковской. У него были усы «а ля Скрябин». «Старик, правда, они не (!) как у Скрябина?». Сам себя загубил. Уехал в Мурманск. Уехал с женой работать. Не стал в аспирантуру поступать. Феноменальный пианист. Играл потрясающе. На него профессора ходили, слушали, когда он играл в Малом зале. А он был студентом. Был такой рефлексующий. Он в гараже закрыл дверь и включил выхлоп. Его не стало. У Натальи Николаевны учился Вадик Биберган как пианист. Но он

был существенно старше. Потом у Шостаковича — уже в аспирантуре.

### А Вы помните Шостаковича? Встречали Вы его в консерваторских коридорах?

Шостаковича я помню не по консерваторским годам. А по семинару самодеятельных композиторов. Как-то Адмони мне говорит: «Приезжайте в Репино. Мы там позанимаемся». А в Репино приехать вовремя невозможно. Потому что электричка, потом — автобус, и все нужно ждать. Поэтому приезжаешь либо раньше, либо позже. Приехал раньше. Доезжаю до 50-го километра. Вхожу в калитку. Иду по плитам. И вижу — человек. А была то ли весна, то ли осень. Человек в длинном пальто и шляпе. С отсутствующим взглядом. Я посторонился. Он прошел. Я делаю несколько шагов вперед и соображаю, что это Шостакович. Я замираю и начинаю размышлять. Дескать, обогнать и сказать: «Здравствуйте!». Совсем идиот! Потом мне сказали, что это очень странно. Поскольку Шостакович всегда первый здоровался. Кто бы ему ни шел навстречу в Репино, хоть истопник, хоть коллега: «Здрсте». Это мне сказал Адмони. «Да, Митя здесь». А Митя выходил за территорию к Финскому заливу. Ходил, сочинял, потом возвращался в свой коттедж и бухгалтерским почерком все это записывал. Нет, в консерватории я Шостаковича не встречал. Я Шостаковича видел на премьерах в Малом зале и в Большом. А остальных великих я всех застал: и Серебрякова, и Позняковскую, и Кудрявцеву, и Рабиновича, и Ковалеву, и Ваймана, и Перельмана, и Гутникова, и Браудо, и Друскина, и Бершадскую, и, разумеется, Ручьевскую...

## Литература

1. Воробьев И. С. Игорь Роголев: на пути стиливых альтернатив // Проблемы современного композиторского творчества: сб. трудов науч.-практич. конф. (г. Ростов-на-Дону, 18–21 ноября 2019 г.) / ред.-сост. А. М. Цукер, В. Н. Демина. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019.
2. История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник / Отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005.
3. Личное дело И. Е. Роголева. Архив СПбГК. Личные дела студентов за 1972 год. Д. б/н. Л. 282–314.

4. Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. М.: Композитор, 1994.
5. Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 2. М.: Композитор, 1996.
6. Роголев И. Е. Интервью 16 июля 2023 года / Интервьюер И. С. Воробьев. Рукопись. 8 л. (Личный архив И. С. Воробьева).
7. Роголев И. Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л.: ЛОЛГК, 1986.

## References

1. Vorobyev I. S. Igor Rogalev: na puti stilevykh alternativ [Igor Rogalev: on the way of stylistic alternatives] // Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva [Problems of modern compositional creativity]: sb. Trudov nauch.-praktich. konf. (Rostov-na-Donu, 18–21 noyabrya 2019) / red.-sost. A. M. Tcuker, V. N. Demina. Rostov-na-Donu: Izd-vo RGK im. S. V. Rahmaninova, 2019.
2. Istoriya otechestvennoy muzyky vtoroy poloviny XX veka [The history of Russian music of the second half of the 20th century]. Uchebnik / Otv. red. T. N. Levaya. SPb.: Kompozitor, 2005.
3. Lichnoye delo I. E. Rogaleva [I. E. Rogalev's personal file]. Arhiv SPbGK. Lichnye dela studentov za 1972 god. D. b/n. P. 282–314.

4. Muzyka iz byvshego SSSR. Sbornik statey. Vyp. 1 [Music from the former USSR. Collection of articles. Issue 1]. M.: Kompozitor, 1994.
5. Muzyka iz bywshego SSSR. Sbornik statey. Vyp. 2. [Music from the former USSR. Collection of articles. Issue 2]. M.: Kompozitor, 1996.
6. Rogalev I. E. Intervyu 16 iyul'a 2023 goda [Rogalev I. E. Interview on July 16, 2023] / Intervyuer I. S. Vorobyev. Rukopis. [Manuscript] 8 l. (Lichny arhiv I. S. Vorobyeva).
7. Rogal'ev I. E. Lad i garmonija w muzike S. M. Slonimskogo [Harmony in the music of S. M. Slonimsky]: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. L.: LOLGK, 1986.



**Информация об авторе**

*Игорь Станиславович Воробьев*

E-mail: izspbigorv@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» 190068, г. Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3, литер «А»

**Information about the author**

*Igor Stanislavovich Vorobyov*

E-mail: izspbigorv@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory» 190068, St. Petersburg, 3 «A» Teatralnaya Sq.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-45-51

**Карташева Зинаида Борисовна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и кафедры эстрадно-джазового искусства Московского государственного института культуры  
**Kartasheva Zinaida Borisovna**, PhD (Arts), Professor at the Musical Education Department and at the Variety and Jazz Arts Department of Moscow State Institute of Culture

E-mail: zkartasheva@mail.ru

### ДИРИЖЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОРДЖА ГЕРШВИНА

Статья посвящена выдающемуся американскому композитору Джорджу Гершвину, внесшему весомый вклад в историю мировой музыки XX в. Его творчество отмечено ярко выраженной индивидуальностью и стилевой узнаваемостью. Важной частью деятельности этого разностороннего музыканта было дирижирование. Освещаются факты творческой биографии Дж. Гершвина, связанные с этой сферой исполнительства, сотрудничество его с выдающимися дирижерами. Автор статьи определяет этапы формирования и эволюции композиторского мастерства Гершвина, совершенствование им своего оркестрового письма. Основной акцент делается на сочинениях для оркестра и опере. Автор подчеркивает роль дирижирования в освоении композитором жанров оперно-симфонической музыки. В статье представлен краткий анализ произведений композитора, более подробно рассматриваются те, которыми он многократно дирижировал — «Американец в Париже», «Кубинская увертюра».

**Ключевые слова:** Джордж Гершвин, американская музыка, композитор, пианист, дирижер, сочинения, симфонический оркестр.

### CONDUCTING PRACTICE IN GEORGE GERSHWIN'S CREATIVE LIFE

The article is dedicated to outstanding American composer George Gershwin, who made an important contribution to the history of world music of XX century. His creation has a distinct individuality and style. The conducting was an important part of his many-sided musical activity. The article highlights facts of Gershwin's creative biography, connected with conducting, his collaboration with outstanding conductors. The author of the article defines the stages of Gershwin's formation and evolution as a composer, his mastering of orchestral writing. The main focus is made on his works for symphony orchestra and opera. The author points to the role of conducting in composer's mastering of these genres. The article provides brief analysis of Gershwin's works, especially the ones he often conducted — «American in Paris», «Cuban Overture».

**Key words:** George Gershwin, American music, composer, pianist conductor, works, symphony orchestra.

Джордж Гершвин (1898–1937) — один из наиболее часто звучащих композиторов XX в. «Позитивность» и эмоциональная открытость его музыки, ее национальная самобытность, особый композиторский почерк, обаяние мелодики, богатство гармонии и ритмическая острота, яркая колористичность инструментовки уже более века неизменно привлекают исполнителей и покоряют слушателей. Музыка Гершвина звучит как в авторской редакции, так и в многочисленных переложениях, привлекая музыкантов различных исполнительских интересов. Уникальность и значимость его творчества трудно переоценить. Как верно заключает О. Манулкина, «пару Гершвину трудно подобрать и в европейской или в русской музыке XX века, хотя по его стопам пошли многие» [5, с. 187].

Академические музыковеды не слишком жалуют творчество Гершвина, скорее всего, из-за «легкожанрового» акцента. Первой из отечественных исследователей обратила внимание на его творчество и оперу «Порги и Бесс» В. Д. Конен [3]. Она впервые представила общую характеристику и оценку творчества композитора [4], в своей концептуальной статье о влиянии внеевропейских культур на музыку XX в. выделила Дж. Гершвина в числе трех виднейших композиторов, наряду с Э. Вилла-Лобосом и А. И. Хачатуряном, которые расширили горизонты мировой музыки [2, с. 475–477].

Творчество Гершвина рассматривается музыковедами в целостной картине американской музыки [4–7], но специальных работ о композиторе очень мало, за исключением публикации Э. Волинского [1]. В 1989 г. на русском языке появился перевод подробной биографии композитора, опубликованный американским музыковедом Дэйвидом Юэном впервые в 1956 г. на основе широкого круга материалов, предоставленных ему родными и друзьями Гершвина, а главное — его братом Айрой. На факты, опубликованные в этой книге, мы и будем опираться [8].

Как правило, Гершвин предстает в литературе о нем как композитор и пианист, но ни в одном из исследований нет специального изучения одной из важных сторон его деятельности — дирижирования. Поскольку Гершвин постоянно сам исполнял свои произведения как пианист и дирижер, без обращения к его дирижерской деятельности рассмотрение образного содержания его сочинений, их жанровых и стилистических особенностей, эволюции его творчества, последовательного освоения им различных крупных жанров симфонической музыки и пути к опере было бы неполным. Конечно же, дирижерская деятельность Гершвина была ограничена немногими годами (1929–37) и произведениями («Американец в Париже» и «Кубинская увертюра», мюзиклы), поскольку ему было отпущено судьбой очень мало лет



на раскрытие своего таланта. Ничто не предвещало его раннего ухода, но он как бы интуитивно старался сделать как можно больше, проявить себя с разных сторон, освоить как можно больше жанров и сфер музыкального искусства.

Уже в юношеском возрасте Джордж Гершвин живо интересовался оркестровой музыкой, не только посещая филармонические концерты симфонических оркестров и музыкальных обществ Нью-Йорка, но и собирая материалы о композиторах, изучая понравившиеся ему сочинения. Э. Волинский приводит фрагмент воспоминаний композитора: «Я слушал не только ушами, я слушал нервами, умом и сердцем, слушал с таким увлечением, что буквально пропитывался музыкой. Я шел домой, но музыка звучала в моем воображении. Я садился за фортепиано и повторял услышанное» (цит. по [1, с. 8]). Он сам составлял для себя учебники — целую серию тетрадей, которые хранятся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне. Учился Гершвин всю жизнь, с необыкновенным азартом постигая все тонкости музыкального искусства разных жанров и форм. Э. Юэн, биограф Гершвина, вспоминает: «Надо было видеть, как он слушает музыку. Его несколько удлиненное, овальное лицо становилось неподвижным, как бы превращаясь в мрамор» [8, с. 259]. Систематического музыкального образования он не получил (за исключением одного семестра обучения гармонии в учебном заведении), да оно собственно в те годы в США только складывалось. Он брал частные уроки у педагогов, черпал знания от своих друзей и коллег, из книг серьезных музыковедов, из всех музыкальных впечатлений, которые его окружали. Кей Свифт, близкий друг Гершвина, вспоминала: «Гершвин обладал таким острым и пытливым умом, памятью и ненасытной жаждой знаний, что со временем, несмотря на бессистемность своего образования, он смог приобрести весьма солидную музыкальную эрудицию» (цит. по [8, с. 257]).

Большое значение для приобщения юного музыканта к миру оркестра и его тонкостям, а также к дирижированию, имели занятия с Эдвардом Киленьи (1884–1968). Скрипач, композитор (в основном, киномузыки) и дирижер, он в течение пяти лет руководил музыкальным развитием юноши, но и в дальнейшем Гершвин обращался к нему за советами и уроками. Начиная с 1915 г., Э. Киленьи занимался с Джорджем гармонией, инструментовкой, полифонией, они вместе анализировали сочинения Бетховена, Гайдна, Дебюсси, Рихарда Штрауса. Учитель высоко ценил одаренность своего ученика: «У него свойство гения: все поглощать и все приспосабливать к собственной музыке» (цит. по [1, с. 8]). Как свидетельствует Д. Юэн, нередко Киленьи приглашал на занятия музыкантов из оркестров «для того, чтобы они сыграли и продемонстрировали его ученику некоторые основные элементы исполнения партий на наиболее важных инструментах симфонического оркестра» [8, с. 44–45] и правила сочетаний инструментов. Позже, прежде чем встать за дирижерский пульт, Гершвин брал у него и уроки дирижирования.

В процессе написания музыки для шоу, оперетт, мюзиклов и их постановки Гершвин постоянно и активно общался с театральными дирижерами. Среди его близких друзей и соратников были Чарльз Превин (1888–1973), двоюродный брат отца знаменитого дирижера Андре Превина (1929–2019), пианист и дирижер Театра Бродвейской комедии Уильям Марриген Дейли — один из ведущих театральных музыкантов того времени. В дальнейшем, когда Гершвин поставил перед собой цель создания музыки оперно-симфонических жанров, он тесно сотрудничал со многими крупными, даже выдающимися дирижерами, и общение с каждым дирижером имело важнейшее значение для его творческого роста.

Особую роль в становлении творчества Гершвина сыграло сотрудничество с Полом Уайтменом и Фердом (Фердинандом) Грофе. Пол Уайтмен (1890–1967) играл партию первой скрипки в различных оркестрах, включая Денверский, руководил симфоджазовыми оркестрами, придавая большое значение оркестровке. Ферд Грофе (1892–1972) также имел большой опыт работы в симфоническом оркестре, проработав в оркестре Лос-Анджелеса в течение десяти лет виолончелистом. В 1919–1924 гг. он писал аранжировки для оркестра Пола Уайтмена и в совершенстве владел техникой инструментовки для симфоджаза.

Свое первое крупное сочинение для симфонического (точнее, симфо-джазового) оркестра — «Rhapsody in Blue», инициатором написания которого был Пол Уайтмен, Гершвин написал всего за три недели для двух фортепиано, поскольку времени на оркестровку у него не было, да и ремеслом этим он пока что не владел в нужной степени. Ферд Грофе тут же оркестровал готовые страницы клавира в расчете на ведущих музыкантов оркестра, что делало звучание партитуры оригинальным и колоритным. Конечно же, Гершвин активно вникал в процесс инструментовки.

Премьера «Рапсодии» состоялась в рамках знаменитого концерта 12 февраля 1924 г. в Золиан-холле под управлением Пола Уайтмена, солировал автор. Сотни тысяч проданных экземпляров нот и миллионные тиражи пластинок говорили сами за себя. Сочинение и его автор привлекли внимание значительных оркестровых дирижеров, и музыка эта зазвучала в разных странах мира.

Очевидный успех «Рапсодии» вдохновил Гершвина на дальнейшую работу в области оркестровой музыки. Спустя несколько месяцев после премьеры дирижер Нью-Йоркского симфонического общества Вальтер Дэмрош (1862–1950) стал инициатором создания Гершвином нового сочинения для оркестра и солирующего фортепиано. Над клавиром Концерта композитор работал уже более тщательно: около трех месяцев и около месяца — над его оркестровкой. Д. Юэн подчеркивает: «То, что Гершвин знал, как надо писать для оркестра, было убедительно доказано через полтора года. Тогда он написал свой Концерт Фа мажор, в котором так же, как и во всех своих последующих серьезных произведе-



ниях, сделал собственную оркестровку. Все оркестровки крупных произведений показывают его полную компетентность в этом отношении, компетентность, которая росла с каждым последующим сочинением» [8, с. 86–87]. Премьера Концерта состоялась 3 декабря 1925 г. в Карнеги холле под управлением Вальтера Дэмроша, за фортепиано был автор.

В 1928 г. Гершвин несколько месяцев пробыл в Европе, среди его многочисленных встреч с музыкантами были и контакты с дирижерами. В Париже он встречался с выдающимся Леопольдом Стоковским (1882–1977); знаменитый французский дирижер Рене Эммануэль Батон (1879–1940) исполнил его Рапсодию с Оркестром Падлу; 29 мая в зале Парижской оперы состоялась европейская премьера его Концерта — солировал пианист Дмитрий Темкин, дирижировал Владимир Голшман (1893–1972). Свои европейские впечатления Гершвин передал в симфонической пьесе «Американец в Париже», и Л. Стоковский выразил желание дирижировать ее премьерой, но это было уже обещано Вальтеру Дэмрошу, под управлением которого она состоялась 13 декабря 1928 г. в Нью-Йоркском филармоническом обществе.

26 августа 1929 г. произошло знаменательное событие в жизни Гершвина — он появился перед публикой в новой для себя роли дирижера симфонического оркестра. Это произошло на стадионе Льюисон в Нью-Йорке. Концерт включал несколько его произведений, Гершвин дирижировал «Американцем в Париже», остальными сочинениями дирижировал Уильям ван Хугстратен (1884–1965). Перед тем, как выйти к одному из лучших симфонических оркестров Нью-Йорка, да еще в одном концерте с его руководителем, Гершвин тщательно готовился со своим бывшим педагогом Эдвардом Киленьи. Более 15-ти тысяч зрителей стали свидетелями того, что он справился со своей ролью прекрасно: «Исполнение было чистым и вдохновенным, ритм ясным и четким, и все свидетельствовало о том, что он способен вести за собой оркестр», — вспоминает Д. Юэн, который присутствовал на этом концерте [8, с. 162].

В том же году 10 ноября композитор был приглашен дирижировать Манхэттэнским симфоническим оркестром, впервые — в закрытом зале. Он дирижировал «Американцем в Париже», постоянный дирижер оркестра Генри Хадли (1871–1937) — всей остальной программой. С этого времени Гершвин начинает все чаще дирижировать симфоническими оркестрами филармоний или радио, развивая свою технику и приобретая опыт.

Дирижерский дебют Гершвина состоялся вскоре и в привычной для него театральной сфере: в декабре 1929 г. он продирижировал премьерой мюзикла «Пусть грянет оркестр» («Strike up the Band») в Бостоне. И с этого времени стал появляться в качестве дирижера перед театральной публикой, в том числе, на премьерах своих мюзиклов. Активное его участие в создании целостного облика спектакля не только в роли композитора, но и дирижера, стало залогом детального знания всех зако-

нов театральной специфики, что впоследствии было успешно продемонстрировано им в процессе сочинения новых мюзиклов, а главное — оперы «Порги и Бесс», обеспечило успех и долгую жизнь произведения.

Примечательно, что в 1929 г. Гершвин сделал новую редакцию мюзикла «Пусть грянет оркестр» (первая датирована 1927 г.), и полная переделка им партитуры, как подчеркивает Э. Волынский, «представляла собой грандиозный рывок по сравнению с его прежними сочинениями в этом жанре» [1, с. 52]. Несомненно, его композиторские и дирижерские достижения, накопленные им за два года, не прошли даром и для работы над мюзиклами. Свидетельство этому — новый его мюзикл «Повеса» («Girl Crazy»), премьерой которого он продирижировал 14 октября 1930 г.

В 1931 г. состоялось знакомство Гершвина с Артуро Тосканини, который в 1928–1936 гг. руководил оркестром Нью-Йоркского филармонического общества. Великий дирижер не раз лестно отзывался о его музыке, но к его сочинениям обратился уже после смерти композитора в 1942 г. Сохранилось воспоминание Марши Давенпорт о том, как Гершвин впервые слушал оркестр под управлением А. Тосканини: «Это был уже не милый Джордж, завораживающий своими мелодиями друзей на одной из вечеринок. Это был гений, постигающий душу другого гения. И это было страшно» (цит. по [8, с. 259]).

26 декабря 1931 г. он дирижировал премьерой самого успешного своего мюзикла «О тебе я пою» («Of Thee I Sing»), продолжая развиваться и как театральный дирижер.

В 1931 г. Гершвин сочинил Вторую рапсодию для оркестра с солирующим фортепиано. Для того чтобы сделать запись музыки для личного пользования, ему уже не надо было приглашать дирижера. Он записал ее 26 июня с оркестром из 56-ти музыкантов, собранных специально для этой цели в студии National Broadcasting Company, фортепианное соло сыграл сам. Премьера Второй рапсодии состоялась 29 января 1932 г. в Бостоне под управлением выдающегося музыканта, руководителя Бостонского симфонического оркестра Сергея Кусевицкого (1874–1951) — он любил слушать импровизации Гершвина и называл «блеск, виртуозность и ритмическую точность игры Гершвина невероятными» [1, с. 30]. Партия фортепиано была исполнена автором. Через несколько дней сочинение прозвучало в Нью-Йорке в том же составе.

Под впечатлением поездки композитора на Кубу появилось новое симфоническое сочинение — «Румба». Премьера его состоялась 16 августа 1932 г. на стадионе Льюисон, и впервые в жизни композитора концерт состоял только из его музыки. Новым сочинением дирижировал сам автор. В произведениях для фортепиано с оркестром фортепианные партии исполняли Гершвин и Левант, дирижировали Билл Дейли и Алберт Коутс. Кстати, этот концерт побил все рекорды посещаемости на стадионе — было продано около 18 000 билетов, а около 5 000 человек безуспешно пытались проникнуть на стадион. Рекорд посещаемости на этом стадионе был



побит еще дважды уже после кончины автора — в 1937 и 1941 гг., и программы концертов тоже включали только произведения Гершвина.

1 ноября 1932 г. в Метрополитен-опера в авторском концерте композитора «Румба» звучала уже под названием «Кубинская увертюра». Помимо нее, Гершвин продирижировал «Американцем в Париже», играл фортепианную партию Концерта. Впоследствии он неоднократно дирижировал «Кубинской увертюрой» в разных концертных залах.

Прежде чем вплотную приступить к сочинению оперы «Порги и Бесс», Гершвин представил публике мюзикл «Простите за мой английский» («Pardon My English»), продирижировав его премьерой 20 января 1933 г.

В 1933 г. Гершвин написал сочинение в новом для себя жанре — Вариации на тему своей песни «I Got Rhythm» для солирующего фортепиано с симфоническим оркестром. Премьера вариаций состоялась на первом концерте невероятно напряженного 29-дневного турне оркестра Лео Райзмана, которое началось 14 января 1934 г. в Бостоне и включало 28 концертов в 28-ми городах. Гершвин в этом турне дирижировал «Американцем в Париже», а когда он исполнял сольные партии, дирижером был Чарльз Превин.

В 1934–1935 гг. композитор был ведущим получасовых радиопрограмм «Музыка Гершвина», которые выходили один-два раза в неделю. В них он был и пианистом, и дирижером, представляя сочинения не только свои, но и других авторов популярной музыки — Харолда Арлена, Оскара Леванта и др.

Летом 1935 г. Гершвин начал осуществлять главную задачу своей жизни — постановку оперы «Порги и Бесс». Он закончил написание и инструментовку ее партитуры объемом 559 печатных страниц, рассчитанной на четыре с половиной часа звучания. Дирижером первой постановки был Александр Смолленс (Смоленский) (1889–1972). Выходец из семьи русских эмигрантов, он работал долгое время в театре Метрополитен, в качестве режиссера создал ряд блестящих постановок опер, в том числе, русских. Гершвин активно работал над спектаклем вместе с дирижером. Премьера «Порги и Бесс» состоялась в Бостоне 30 сентября 1935 г. На ней присутствовал Сергей Кусевицкий, который обычно покидал свой дом только для дирижирования концертами Бостонского симфонического оркестра.

После успешного окончания оперы материал наиболее ярких ее фрагментов Гершвин включил в пятичастную сюиту «Кэтфиш-роу» (I. «Кэтфиш-роу», II. «Порги поет», III. Фуга, IV. «Шторм», V. «Доброе утро, брат»). Она впервые была исполнена 21 января 1936 г. в Филадельфии под управлением Александра Смолленса, вскоре прозвучала и под управлением автора в других американских городах.

14 декабря 1936 г. Гершвин продирижировал в Сиэтле концертом, целиком состоящим из его произведений, а в январе 1937 г. принял участие в ряде подобных концертов Симфонического оркестра Сан-Франциско, которым руководил Пьер Монте (1875–1964). 10 и

11 февраля состоялись концерты Лос-Анджелесского Филармонического оркестра, в которых он дирижировал «Кубинской увертюрой». Были намечены и другие выступления Гершвина как дирижера, но они не состоялись в связи с резким ухудшением его самочувствия, и 11 июля 1937 г. его не стало.

Наследие Гершвина в области оперно-симфонических жанров численно невелико, но разнообразно по формам: сочинения для фортепиано с оркестром (рапсодии, концерт, вариации), программные одночастные (симфоническая картина, увертюра), опера, что явно свидетельствует о том, что с каждым сочинением Гершвин расширял круг своих композиторских познаний. Каждое из них не только носит на себе отпечаток яркой индивидуальности композитора и национального колорита, но и требует особого дирижерского прочтения. В каждом новом опусе Гершвин пользуется новым вариантом оркестрового состава, и это говорит о более тесном, «внутриоркестровом», дирижерском знакомстве со спецификой оркестрового письма.

Обратимся сначала вкратце к сочинениям с солирующим фортепиано, которые Гершвин писал, ориентируясь на свой пианизм.

Для первого оркестрового сочинения, в котором Джордж Гершвин и Пол Уайтмен задумали воплощение своеобразного гибрида классики с джазом — «Rhapsody in Blue», были избраны свободная «удобная» форма рапсодии и симфоджазовый состав оркестра из 26-ти музыкантов, включавший четыре саксофона. Первый вариант оркестровки был сделан в 1924 г. Ф. Грофе, затем им же в 1926 г. состав оркестра был расширен до традиционного парного с включением саксофонов и банджо.

Но уже в следующем 1925 г., создавая свой фортепианный Концерт, Гершвин оркестровал его сам в расчете на полный симфонический оркестр и ударные — большой и малый барабаны, цимбалы, хай-хет, ксилофон и колокола. Саксофоны он не использовал.

Рапсодия № 2 создана Гершвином в 1931 г. также для полного симфонического оркестра с богатым составом ударных — барабаны, трещотки, тарелки, темплеклок, «мухобойка», ксилофон. После премьеры сочинения в Бостоне и Нью-Йорке под управлением Сергея Кусевицкого, Гершвин внес некоторые изменения в партитуру, но, видимо, при жизни композитора сочинение не было издано. Через 14 лет после смерти композитора для издания партитуры Второй рапсодии издательством «New World Music» главный редактор Фрэнк Кэмпбелл-Уотсон поручил переработку партитуры композитору и оркестровщику Роберту Макбрайду (1911–2007), и именно в этой переработке сочинение обычно исполняется. Но усилиями исследователей, почитателей творчества Гершвина по его рукописи восстановлена оригинальная оркестровка Второй рапсодии Гершвина, и ее также можно услышать в концертах и записях.

Еще один пример обращения Гершвина к классической концертной форме — Вариации на тему одной из самых популярных своих песен «I Got Rhythm» (1934),





написанной в 1930 г. для мюзикла «Girl Crazy». Это другой пример традиционной формы, наполненной новым тематическим содержанием. Пьеса написана для симфонического оркестра полного состава с добавлением саксофонов in Es и in B, банджо и китайского гонга.

Сочинения для симфонического оркестра без солирующего фортепиано Гершвин писал уже явно в расчете на свое дирижирование. Внутри, казалось бы, одного жанра два сочинения представляют собой разные типы формы и приемов симфонического развития, а отсюда различны и дирижерские задачи.

«Американец в Париже» нередко называют сюитой или фантазией, но это, на наш взгляд, неверно: сочинению больше подходит жанровое определение «симфоническая картина». Она настолько живописна, что полностью соответствует широко известному комментарию [1, с. 45–47; 8, с. 127–129]. Возможно, Гершвина можно упрекнуть в некоторой иллюстративности (в той же мере, что Р. Штрауса в «Тиле Уленшпигеле»), но в итоге получилась яркая увлекательная пьеса, всегда вызывающая восторг слушателей. Мастерски сделана композитором оркестровка для тройного состава симфонического оркестра, в который входят три саксофона, малый и большой барабаны, цимбалы, трещотки, треугольник, два том-тома, четыре автомобильных клаксона, деревянный блок, ксилофон, проволочная щетка, корбочка, гlockenspiel и челеста.

Своей композицией «Американец в Париже» отчасти напоминает обе рапсодии: калейдоскоп варьируемых тем в начальном разделе (до ц. 45), медленная лирическая тема у трубы в характере блюза (здесь — и в 12-тактовой форме, цц. 45–52), энергичное завершение. Кроме медленной, здесь есть и достаточно оформленная быстрая танцевальная мелодия тоже у труб (цц. 57–59). Но в этом сочинении присутствует программная идея: несколько мелких основных мотивов, связанных с персонажем, варьируются в соответствии с его «впечатлениями», образующими некоторое подобие эпизодов, и в результате возникают ассоциации с «Картинками с выставки».

Музыкальный язык «Американца» изобилует сложными тематическими хитросплетениями, неожиданными тональными поворотами (их в сочинении около 30, не говоря уже о многочисленных отклонениях), диссонантностью. Основной метр — 2/4, характерен для рэгтайма, предшественника джаза. Протяженные темы — в размере 4/4, типичном для блюза и джаза, метры часто меняются (цц. 23–24 и др.). В отношении темпов автор делает очень много пометок: постоянно возникают замедления и ускорения темпов, *rubato*. Часто контрастируют мелкие фрагменты, как, например, в цц. 42–43, где фразам солирующих скрипки и флейты (портрет изящной парижанки) отвечает один из основных мотивов американца, приобретающий лирический характер. В этот забавный диалог вторгаются «зачарованные» диссонирующие параллельные аккорды. Далее прозрачному аккорду челесты отвечает мотив тромбона и туб (ц. 45).

Мастерство Гершвина в этом сочинении во всех отношениях не вызывает сомнений, и партитура требует от дирижера тщательной проработанности. Интересно, что среди фортепианных записей Гершвина на валиках есть это сочинение в полной длительности звучания. Это подтверждает, что пьеса была изначально написана именно в таком объеме.

«Кубинская увертюра» (ранее «Румба») — сочинение не столь популярное, но также своеобразное и важное для развития творчества Гершвина. Здесь композитор опирается на другие национальные истоки. Для воссоздания особого кубинского колорита композитор ввел в уже традиционный для него тройной состав оркестра (включающий фортепиано) национальные кубинские ударные клавиес, бонго, гуард и маракасы. По его указанию исполнители на этих инструментах должны находиться перед дирижерским пультом.

Гершвин обращается в увертюре к новым для себя жанрам румбы и хабанеры. Это, по сути, программа сочинения, вызывающая аналогии со многими примерами романтической трактовки национальных танцевально-песенных жанров в XIX в. Для выявления характерности мелодий и ритмов композитор прибегает, в отличие от калейдоскопичности «Американца в Париже», к более оформленным, протяженным построениям формы — трехчастной, с ярко контрастной серединой и динамизированной репризой. Как и в предыдущих сочинениях для оркестра, в финале соединяются темы первых разделов.

В увертюре много различных ритмических рисунков, остинато, придающих музыке зажигательный характер, полиритмических сочетаний, в развитии материала он пользуется новыми для себя полифоническими приемами трехголосного контрапункта, канона и стретты. Сочинение явно говорит о росте его композиторского мастерства.

Над оперой «Порги и Бесс» и ее инструментовкой Гершвин трудился напряженно несколько лет, пользуясь помощью выпускника Петроградской консерватории Иосифа Шиллингера. Основой его работы стал богатый опыт композитора, дирижера и постановщика, накопленный в сфере симфонической музыки и мюзикла. Как уже говорилось, это — «полнометражная» опера, состав оркестра — тройной, включающий четыре саксофона, фортепиано, банджо и большую секцию ударных, в том числе ксилофон, треугольник, гlockenspiel, цимбалы, том-том, африканские ударные.

Опера представляет собой совершенно уникальное явление в мировом искусстве. С одной стороны, в ней есть черты эпического жанра, поскольку ее главным героем является народ, хор присутствует на сцене почти постоянно, даже в знаменитой «Колыбельной Клары». В. Д. Конен называет ее музыкальной драмой: «Она прежде всего привлекает своей великолепной театральностью, полной “освобожденностью” от условностей оперного жанра. Создается впечатление, что мы слушаем не оперу, сочиненную на либретто, а театральную пьесу, воплощенную в музыкальных



звуках» [4, с. 261–262]. С другой стороны, музыкальный язык оперы основан на афро-американском фольклоре, а иногда — и на «легкожанровом» материале. Поэтому постановщикам и дирижерам, особенно в европейских театрах, бывает сложно найти нужное равновесие между трагическим и комическим, высоким и бытовым в этой опере. Поскольку мелодический и ритмический язык оперы основывается на неакадемическом музыкальном пласте, роль арий выполняют песни (Спортинг-Лайфа, Порги). Но во многих номерах явно просматриваются черты традиционных оперных форм («дуэт согласия» Порги и Бесс, трехчастная ария Бесс). Есть и подлинно трагические моменты — плач Серены с хором, прощание с Роббинсом, сцена шторма, диалог Бесс и Крауна в сцене пикника. Если не принимать во внимание серьезность замысла композитора и делать акцент на подчеркивании комических (или кажущихся комическими в силу особого мировоззрения афроамериканцев) моментов, то возникает «опасность» превращения этой оперы в оперетту или мюзикл.

Дирижерские задачи, поставленные автором в опере «Порги и Бесс», состоят прежде всего в невероятной насыщенности и динамичности действия, разнообразии и разветвленности хоровой и ансамблевой фактуры. Прослушать каждую партию многосоставных ансамблей (с преобладанием мужских голосов) при участии хора и собрать всю эту фактуру воедино, предложив правильное темповое решение, например, в сценах игры в кости или шторма — проблемы, требующие особого внимания и высокой техники дирижера. Важное обстоятельство, которое должно быть учтено, это ограниченное сценическое пространство действия, сконцентрированного, в основном, в густонаселенном дворе поселка или даже только в одной комнате (сцена шторма). Гершвин сумел придать массовым сценам поистине ораториальный характер, при этом поддерживая зрелищный интерес. Оркестровые фрагменты оперы, ярко колористичные, с необычными тембровыми решениями, также занимают в опере важное место.

Несколько слов об авторских интерпретациях Гершвина. В фортепианных партиях своих сочинений он запечатлел свой собственный исполнительский и импровизационный фортепианный стиль (который, кстати сказать, был высоко оценен С. С. Прокофьевым), поэтому очень интересны записи, сделанные им на валиках для пианолы в течение 1915–1926 гг. В их числе есть клавирные переложения «Рапсодии в блюзовых тонах» и «Американца в Париже». Очень любопытны записи «Рапсодии», сделанные им с оркестром Пола Уайтмена — их темпы, оркестровая и фортепианная стилистика. Авторских записей Гершвина-дирижера сохранилось меньше. В основном это фрагменты его радиопрограмм.

Несмотря на различие форм и жанров крупных сочинений Гершвина, в них есть общие стилевые и драматургические качества, которые отражают индивидуальность его композиторского стиля, его национальные и личностные черты как пианиста и дирижера.

Гершвин был по природе своей талантливый, если не гениальный, мелодистом. Поэтому в строении его произведений «экспозиционный» принцип преобладает над принципом развития, что особенно заметно в его фортепианном Концерте. Отсюда особенности формы сочинений и необходимость ее «скрепления» дирижером, чтобы музыка не распадалась на отдельные эпизоды.

Оркестровые составы в сочинениях Гершвина, как правило, включают саксофоны, видовые инструменты, много ударных, перкуссионных инструментов, вплоть до автомобильных клаксонов. Поэтому звучание должно быть сбалансированным, не допускающим излишних, как говорится, «пиротехнических» эффектов.

Для музыки композитора характерны ритмическая острота, частые смены темпов, особенно в «Американце в Париже», и Вариациях «I Got Rhythm», приостановки движения, ускорения. Все это должно быть естественным, особенно важно соотношение темпов между подвижными эпизодами и лирическими темами, которые не должны быть слишком «затянутыми».

В драматургии симфонических сочинений выделяются моменты кульминаций, которых может быть несколько, а также внезапных контрастов, поворотов в развитии. Заключительные кульминации у Гершвина обычно длительны, даже «апофеозны», состоят из нескольких волн. Интенсивность звучания должна быть естественной и нарастающей.

Таким образом, совершенно очевидно, что дирижирование являлось важной и органичной частью творчества Джорджа Гершвина. В материалах о нем мы не находим его собственного объяснения, почему он решил взять в руки дирижерскую палочку. Но с уверенностью можем предположить, что этому могло быть несколько причин, естественно вытекающих из особых свойств его личности и характера творческой деятельности. Это и стремление освоить новое для себя «амплуа» музыканта, и увеличить свою популярность, и, видимо, главная причина — представить свои сочинения в той интерпретации, которая наилучшим образом соответствовала бы авторскому замыслу. Последняя вполне созвучна намерениям ряда композиторов, к примеру И. Стравинского, дирижировать своими произведениями. Заметим, что сочетание в одном лице композитора, активно концертирующего пианиста и дирижера далеко не часто встречается. Самые выдающиеся примеры — это великие Ф. Лист и С. Рахманинов, но более соответствуют «рангу» Гершвина его соотечественники Л. Бернштейн и А. Превин.

Сочинения Гершвина продолжают привлекать все новых и новых музыкантов; дирижеры оперных театров и оркестров, пианисты ищут и находят свои интерпретации этой чарующей музыки. В наше время, открытое для всевозможных экспериментов в самых разных жанрах и формах, музыка Гершвина продолжает давать для фантазии исполнителей все новые импульсы, заложенные в самой природе творчества этого талантливого уникального композитора-пианиста-дирижера.



## Литература

1. *Волынский Э.* Джордж Гершвин. Л.: Музыка, 1988. 80 с.
2. *Конен В. Д.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века (К постановке проблемы в историческом плане) // *Конен В. Д.* Очерки по истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1997. С. 434–481.
3. *Конен В. Д.* «Порги и Бесс». Спектакль американской труппы «Эвримен-опера» // Советская музыка. 1956. № 3. С. 118–122.
4. *Конен В. Д.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Музыка, 1961. 492 с.
5. *Манулкина О.* Американские композиторы XX века: Учебное пособие. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. 176 с.
6. *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2010. 775 с.
7. *Сигида С.* Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века: становление национальной идентичности. Очерки. М.: Композитор, 2012. 504 с.
8. *Юэн Д.* Джордж Гершвин: Путь к славе / Пер. с англ. М.: Музыка, 1989. 287 с.

## References

1. *Volynskiy E.* Dzhordzh Gershvin [George Gershwin]. L.: Muzyka, 1988. 80 p.
2. *Konen V. D.* Znachenie vneevropeyskih kultur dlya muzyki XX veka (K postanovke problemy v istoricheskom plane) [The Meaning of Non-European Cultures for Music of XX century (To the Statement of Problem in Historical Plan)] // *Konen V. D.* Ocherki po istorii zarubezhnoy muzyky [Essays about Western Music]. M.: Muzyka, 1997. P. 434–481.
3. *Konen V. D.* «Porgy i Bess». Spektakl amerikanskoy truppy «Evrimen-opera» [«Porgy and Bess». Performance of American Company «Everyman-Opera»] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1956. № 3. P. 118–122.
4. *Konen V. D.* Puti amerikanskoy muzyki. Ocherki po istorii muzikalnoy kultury SSHA [Ways of American Music. Essays about the History of USA Musical Culture]. M.: Muzyka, 1961. 492 p.
5. *Manulkina O.* Amerikanskie kompozitory XX veka: Uchebnoye posobie. [American Composers of XX Century. Textbook]. SPb.: Sankt-Peterburgskaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2007. 176 p.
6. *Manulkina O.* Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of XX Century]. SPb.: Izd. Ivana Limbakha, 2010. 775 p.
7. *Sigida S.* Muzikalnaya kultura SSHA kontsa XVIII — pervoy poloviny XX veka: stanovleniye natsionalnoy identichnosty. Ocherki [Musical Culture of the USA from the End of XVIII — First Half XX Century: Formation of National Identity. Essays]. M.: Kompozitor, 2012. 504 p.
8. *Ewen D.* Dzhordzh Gershvin: Put k slave [George Gershwin: His Journey to Greatness] / Per. s angl. M.: Muzyka, 1989. 287 p.

## Информация об авторе

*Зинаида Борисовна Карташева*  
E-mail: zkartasheva@mail.ru  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры»  
141406, г. Химки, Библиотечная ул., д. 7

## Information about the author

*Zinaida Borisovna Kartrasheva*  
E-mail: zkartasheva@mail.ru  
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Moscow State Institute of Culture»  
141406, Khimki, 7 Bibliotechnaya Str.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-52-57

**Рыбкова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Rybkovalrina Vladimirovna**, PhD (Arts), Associate Professor at the Choral Conducting Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: sch\_irina\_82@mail.ru

### ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ-ЭМИГРАНТОВ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА А. Г. ШНИТКЕ

В статье рассматриваются судьбы композиторов, вынужденно покинувших Россию в начале и конце XX века. Каждому из них пришлось найти ответ на вопросы: «Что такое Родина? Что такое чужбина?». Четвертая волна эмиграции охватила ведущие творческие силы страны. За границей оказалось большинство композиторов-авангардистов: С. А. Губайдулина, А. Пярт, Г. Канчели, Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке. Для А. Г. Шнитке отъезд стал возможностью вырваться из оков цензуры, но именно он послужил импульсом к интенсификации диалога с потенциальными слушателями. Общение происходило в двух формах: интервью и через музыкальный язык новых произведений. Анализ структуры книги А. В. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке» позволил выявить сходство логики построения книги с драматургией сочинений, а рассмотрение посвященного М. Л. Ростроповичу, Ю. А. Башмету и Г. Кремеру «Концерта на троих» обнаружить автоцитаты, которые можно истолковать как обращение к исполнителям и слушателям.

**Ключевые слова:** эмиграция, чужбина, А. Г. Шнитке, А. В. Ивашкин, «Концерт на троих».

### TRANSFORMATION PROCESSES IN THE ARTISTIC WORK OF DOMESTIC EMIGRATED COMPOSERS OF THE XX CENTURY ON THE EXAMPLE OF THE LATE COMPOSITIONS OF A. G. SCHNITTKE

The article examines the fate of composers, who were forced to leave Russia at the beginning and end of the 20th century. Each of them had to find answers to the questions: «What is the Motherland? What is a foreign land?». The fourth wave of emigration embraced the country's leading creative forces. S. A. Gubaidulina, A. Pärt, G. Kancheli, E. V. Denisov, A. G. Schnittke found themselves abroad. As for A. G. Schnittke, his departure was an opportunity to break out of the shackles of censorship, but it turned out to be an impetus to intensify the dialogue with potential listeners. Communication took place in two forms: the interviews and the musical language of new works. Analysis of the structure of the book by A. V. Ivashkin «A Schnittke Reader» made it possible to reveal similarity of the logic of the book's construction with the dramaturgy of the works. Composition «Concerto for Three», dedicated to M. L. Rostropovich, Yu. A. Bashmet and G. Kremer, allowed to find auto quotes that can be interpreted as an appeal to performers and listeners.

**Key words:** emigration, foreign land, A. G. Schnittke, A. V. Ivashkin, «Concerto for three».

Место художника определяется его связью с пространством окружающей его культуры посредством времени. Сквозь призму пространственно-временных отношений получает осмысление жизнь многих поколений. Хронотоп, понимаемый как «неразрывность пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)» [1, с. 234], находит отражение в художественной реальности. Трагический поворот приобретает эта «неразрывность» в судьбах писателей, музыкантов, художников на протяжении всего XX века. «Переворот 1917 года решительным образом разрушил естественный ход истории Российской империи. Он расколол на две части русскую цивилизацию, включая такие важнейшие ее сферы, как культура, религия, язык, как политическое, гражданское, личностное, национальное сознание/самосознание, и противопоставил эти части друг другу. Как никогда прежде (а также и позднее), он вытеснил, разными способами вынудил покинуть Россию сотни тысяч людей» [7, с. 43].

Глубокий контраст той самой «неразрывности» и отъезда раскрывается в термине Г. П. Струве «русское

зарубежье». В нём зарубежье становится воплощением иной жизни, ибо за рубежом — это нахождение за некоей границей или/и её переход, замена привычного уклада новым. Вместе с тем, наличие эпитета «русское» подчеркивает особую духовную связь эмигрантов из России между собой и Родиной. Цвет русской нации, выживая на чужбине, был вынужден принимать гражданство иных государств. Однако внутренняя связь с Родиной у них не прерывалась, напротив, их миссией стало провозглашение ценностей отечественного искусства в области музыки, балета, живописи, литературы, обогативших мировую культуру в целом. Предметом исследования в данной статье является осмысление процессов, происходивших в творчестве эмигрировавших из России в XX веке композиторов. Материалом исследования послужит «Концерт на троих» А. Г. Шнитке, принадлежащий к позднему этапу творчества.

На пересечении «зарубежья» как иногo пространства и «русского» как воплощения паттерна культуры, возникает оксюморон «чужбина как новая Родина», появившийся в творчестве поэтов XIX–XX веков. В каче-



стве одного из многочисленных поэтических примеров можно привести стихотворение «Родина» М. И. Цветаевой, в котором «звучат» следующие строки: «Даль, тридевятая земля! / Чужбина, родина моя!».

Процесс адаптации к новым условиям проходил у композиторов-эмигрантов индивидуально. И. Ф. Стравинский применял различные стилевые модели, что привело к определению — «человек тысячи и одного стиля». С. В. Рахманинов долгое время отказывался от сочинения произведений в пользу исполнительского искусства. С. Я. Вартаков в статье «Жанр фортепианного концерта в творчестве Сергея Рахманинова» пишет: «Рахманинов чувствовал себя одним из миллионов русских эмигрантов, которых объединяло стремление сохранить образ России в сердце и выжить на чужбине» [2, с. 25]. Трагические перипетии судьбы Н. К. Метнера в годы странствий и период жизни в Лондоне описаны в монографиях и статьях Е. Б. Долинской. «Судьба уготовила Николаю Карловичу, как и многим русским эмигрантам XX века, в чём-то типологическую “дорожную карту”: жизнь на родине — разведывание разных стран к готовности принять их — открытие нового постоянного места жительства, при невозможности возвращения на родину» [4, с. 24]. Немаловажную поддержку композитору оказывали его ученики и друзья, особенно примечательна помощь С. В. Рахманинова, который посвятил другу Четвёртый фортепианный концерт (он был окончен в 1926 году), а тот, в свою очередь, посвятил ему Второй фортепианный концерт (1920–1927).

Умеренно консервативный в начале своей карьеры, А. Т. Гречанинов приветствовал революцию в России, однако и он эмигрировал из страны в 1925 году. Будучи за границей, композитор в области духовной музыки выбрал путь экуменизма, он соединял в своих сочинениях элементы православных и католических текстов, а также синагогальное пение, например, в Диптихе псалмов Давидовых на древнееврейские тексты.

«Чужбина как новая Родина» «потребовала» от композиторов-эмигрантов первой волны постепенного погружения в европейскую и американскую культуры. Процесс ассимиляции сопровождался актуализацией маски как культурной формы, посредством которой художник пытался осмыслить изменившийся мир, осознать своё место в нём. Природой «маски» можно объяснить стилевую многогранность И. Ф. Стравинского, экуменизм А. Т. Гречанинова, уход от композиторского творчества С. В. Рахманинова и отчасти уход в педагогическую деятельность Н. К. Метнера. Это позволило перечисленным композиторам, как и многим другим выходцам из России, не до конца ассимилироваться в чужом культурном пространстве, сохранить свою инаковость, и остаться «проводниками» русской культуры. Можно предположить, что поиски «собственного голоса» в изменившихся условиях воспроизводят следующие мифологические сюжеты:

- космогонический миф, направленный на преобразование хаоса в космос путём создания или приращения новых элементов (например, творчество

И. Ф. Стравинского, А. Т. Гречанинова);

- эсхатологический миф, нацеленный на умирание как отказ от прежнего себя, вынужденный уход в другую сферу деятельности и возвращение к собственным эскизам спустя долгое время (например, творчество у С. В. Рахманинова и отчасти Н. К. Метнера).

Окончание XX века, как и его начало, оказалось тесно связано с эмиграцией интеллигенции, художников, литераторов, музыкантов из Советского Союза, затем из России. Четвертая волна эмиграции имела некоторые общие черты с первой. Прежде всего, это сказалось в вынужденном отъезде. Но на исходе века акценты сместились. Музыканты, литераторы, художники, ученые, напротив, стремились уехать из Советского Союза. Отъезд часто был добровольным и мог быть связан с этнической эмиграцией немцев, евреев в Германию, Израиль, а также переезд в Соединенные Штаты Америки. Заграница стала восприниматься как глоток свободы, расширение возможностей.

В условиях жесткой цензуры, существовавшей в Советском Союзе, идеи и мысли многих художников подвергались критике, их творчество было запрещено из-за несоответствия идеологии государства. Требование во всём подчиняться указаниям партийного руководства угнетало интеллигенцию. Многие музыканты были вынуждены отказываться от самой идеи исполнения своих сочинений, так как они шли вразрез с существующими политическими установками. Мысль о духовной стесненности, не возможности дышать полной грудью не единожды «звучала» у многих композиторов и музыкантов. А. Г. Шнитке в интервью А. В. Ивашкину признавался: «Когда я попадаю на Запад, я словно выключаюсь в другой мир, где с меня сваливается огромный груз, который ежесекундно — здесь. Во Франкфурте, ожидая аэрофлотовский самолет, я его уже чувствую. Один вид наших стюардесс, одно то, что в самолет надо садиться через автобус. <...> Когда ты приезжаешь сюда, ты уже весь дрожишь. Спиной, шкурой ты чувствуешь здесь невероятную опасность — она разлита везде. Невзирая на огромное число плюсов — газеты, телевидение и т. д. Потому что все эти плюсы имеют важное — духовное, религиозное, эстетическое, — но не реальное значение. А зло имеет именно реальное проявление» [6, с. 176]. Многие композиторы — представители авангарда — эмигрировали в 1980-е и в начале 1990-х годов: А. Пярт, С. А. Губайдуллина, Г. А. Канчели. Двойное гражданство получили А. Г. Шнитке и Р. К. Шедрин. После автостаффы на лечение уехал Э. В. Денисов. Окончание века симметрично отразило движение отечественных исполнителей на Запад: Г. Кремер, М. Л. Ростропович, М. Д. Лубоцкий и многие другие. Находясь за границей, перечисленные выше композиторы и исполнители продолжали общение с отечественным слушателем. Оно происходило в формате высказывания и в создании (или исполнении) новых сочинений.

Именно в этот момент особое значение приобретает дистанционный «диалог» композиторов-эмигрантов



с публикой. Интервью или беседы становятся иллюзией приближения к русской культуре, показа творческой лаборатории гения. Неоднократно давали интервью Р. К. Щедрин, С. А. Губайдулина, размышления о своем творчестве оставили А. Г. Шнитке (А. В. Ивашкин «Беседы с Альфредом Шнитке», 1994 [6]), Г. А. Канчели (Н. А. Зейфас «Гия Канчели в диалогах», 2005 [5]), А. Пярт («Арво Пярт: беседы, исследования, размышления», 2014). В них очевидно желание дешифровать музыку, облечь её в словесную форму, рассказать историю создания сочинений. Эмиграция усилила потребность быть услышанным: если до отъезда их хотели слушать далеко не все, то после отъезда интерес к ним увеличился пропорционально расстоянию.

Остановимся подробнее на творчестве А. Г. Шнитке и рассмотрим с композиционной точки зрения книгу А. В. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке» [6]. Она музыкальна по своей сути, в ней не только говорится о музыке, но и можно заметить принципы, присущие собственно музыкальному произведению. В ней совмещаются черты драматического диалога (речь идет о наиболее важных событиях с точки зрения собеседников), эпического (не стремясь к этому, тем не менее, А. В. Ивашкин выстраивает линию жизни композитора — от рождения в «запылённом» левобережном Энгельсе до собственно моментов записи интервью) и потаённого лирического — мысли о творчестве и онтологических основаниях Бытия.

Восемь частей, тесно связанных между собой, тем не менее, возможно разделить на две части: с первой по четвертую и с пятой по восьмую. Четырехчастная структура вызывает аллюзии с драматургией сонатно-симфонического цикла, которая включает в себя 4 этапа, проанализированной в работе Е. И. Вартановой «К вопросу о феноменологии музыкального мышления Альфреда Шнитке» [3, с. 10]:

— «I этап — существование в парализующем страхе фатального пророчества»: 1 часть — *Происхождение. Семья. Жизнь в Энгельсе и в Вене. Обучение музыке. Литературные впечатления. Борис Пастернак. Отношение к русской, немецкой, еврейской культуре. Религия и церковь*; 5 часть — *XX век новая эпоха. Рациональное — иррациональное. Новое ощущение времени. Чтение и «книжное» знание. Философия и обрядовость. Культура и природа. «Дух времени». Русская культура.*

— «II этап — бегство из дома...» как поиски себя, поиски ответов: 2 часть — *Техника и сущность. Процесс сочинения. Музыкальные формы*; 6 часть — *Добро и зло. Дьявол. Проблема Фауста. Пер Гюнт*;

— «III этап — узнавание трагической вины и кара...» как осмысление оппозиции «прошлое — настоящее», «отцы — дети»: 3 часть — *Дмитрий Шостакович. Ранние сочинения. Борис Тищенко. Родион Щедрин. Гия Канчели. София Губайдулина. Валентин Сильвестров*; 7 часть — *Объединение Германии. Жизнь в Германии и в России. Отношение к публике. Право быть самим собой. Стиль последних лет. Отношение к оркестру*;

— «IV этап — неведомое “четвертое измерение”...»

как открытие нового: 4 часть — *Первые поездки на Запад. Исполнения. Публика. Фестивали. Антропософия. Работа в кино*; 8 часть — *Второй виолончельный концерт и Мстислав Ростропович. Опера Жизнь с идиотом по рассказу Виктора Ерофеева. Романтическая эпоха и отношение к ней. Джаз и рок. Владимир Высоцкий. — Юрий Любимов и его театр. Пиковая дама.*

«Испытание» сонатной формой дважды можно сравнить с трагическим разделением жизни композитора на «до и после» инсульта, характерным становится обращение к разным темам в начале и конце пути.

Моменты философских размышлений возникают в книге исподволь, как бы наплывом, дополняя рассказ о событиях или историю создания сочинения, и подчеркивая связь с музыкальными процессами и логикой лирического высказывания. Так интервью прерывается монологом А. Г. Шнитке о жизни в Вене после Второй мировой войны с 1946 по 1948 год, написанным в 1981 году. Это был один из самых счастливых моментов в его жизни. В книге он изложен в переводе Т. Родионовой, так как был изначально написан на немецком языке. О самом сокровенном говорится на родном языке (отец Гарри Шнитке, родившийся в Германии, переводчик, мама Мария Шнитке (Фогель) из семьи немцев Поволжья и бабушка Теа Шнитке, филолог-германист, переводчик, превосходно знали немецкий язык!).

Вторая часть «Техника и сущность. Процесс сочинения. Музыкальные формы» дополнена эскизами А. Г. Шнитке, его набросками структуры Реквиема, а также статьей «На пути к воплощению новой идеи», опубликованной впервые в сборнике «Проблемы традиций и новаторства в современной музыке», вышедшем в 1982 году. Далее в текст внедряются фрагменты интервью композитора, данных в разное время В. Н. Холоповой, беседы с Н. Г. Шахназаровой и Г. Л. Головинским, собственные статьи композитора о Д. Д. Шостаковиче, о премьере Четвертой симфонии, аннотации к пластинкам Г. А. Канчели, программа фестиваля А. Г. Шнитке в Стокгольме и многое другое. Всё это придаёт книге эффект полифонического сложения голосов, каждый из которых обладает своим «тембром», принадлежит своему времени (1970-е, 1980-е, 1990-е). Завершают книгу листки из архива с заметками о монограммах И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича, о творчестве А. С. Пушкина, великом таинстве интуиции в творчестве и... письмо в Комитет по Ленинским премиям.

Дополним «кодовый раздел» книги некоторыми более поздними цитатами. М. Л. Ростропович на пороге своего 80-летия так вспоминал: «Надо обязательно сказать и о Шнитке. Это не только гениальный композитор, но и личность огромной силы, человек, показавший пример истинного служения музыке. Несмотря на тяжкие испытания, он продолжал сочинять как истинный подвижник» [8]. Г. А. Канчели, посвятивший другу «Вечерние молитвы» из цикла «Жизнь без Рождества», в диалогах с Н. Зейфас приводит свою заметку, написанную к 60-летию А. Г. Шнитке: «Хочу поделиться сокровенным. Волею судьбы вот уже несколько лет я живу вдали от моей



любимой Грузии. Мысли о ней меня не покидают, и не скрою, порой у меня опускаются руки. Моя Грузия уже другая, и в основном по нашей же вине. Очень плохо, когда любовь к Родине превращается в профессию. И все-таки я надеюсь на торжество разума, и каждый раз, когда я вспоминаю тему твоего *Sanctus*, <...> во мне пробуждается надежда» [5, с. 299–300].

Линия воспоминаний нашла продолжение в серии сборников «Альфреду Шнитке посвящается», они содержат до этого не публиковавшиеся материалы. Так, например, скрипач М. Д. Лубоцкий, эмигрировавший с семьей из СССР в 1976 году, в 1990-е годы продолжил тесное общение с композитором, что нашло отражение в его дневниках. В сборнике «Альфреду Шнитке посвящается», выпуск 4 [10], приведены выдержки из записей разных лет, в которых зафиксированы замыслы будущих сочинений (опера «Жизнь с идиотом», «История доктора Иоганна Фауста», Второго виолончельного концерта), отношение к системам И. А. Вышнеградского, О. Мессиаана. Большой интерес представляет расшифровка небольшого интервью, данного М. Д. Лубоцкому композитором в Гамбурге. В нем вопросы о творчестве (сотрудничестве с Дж. Ноймайером в балете «Пер Гюнт») соседствуют с размышлениями о постмодернизме, поп-музыке, полистилистике, любимых художниках и писателях: Т. Манн, Г. Гессе, Ф. Кафка. «Для меня эти писатели представляют некий жизненный центр, который постоянно сопутствует и, меняясь, возвращается ко мне. И я очень благодарен миру, что существуют такие три великих имени» [10, с. 57].

Поздний период творчества А. Г. Шнитке был наполнен целым рядом сочинений в различных жанрах: симфония, опера, концерт и многие другие. Остановимся подробнее на «Концерте на троих» (1994), посвященном трем отечественным музыкантам — М. Л. Ростроповичу, Ю. А. Башмету и Г. Кремеру. Каждый из перечисленных музыкантов просил композитора сочинить для него новый концерт, и каждый ждал этого события. Но А. Г. Шнитке решил соединить трех своих исполнителей на одной сцене и создал уникальное сочинение, в котором объединены провокация и китч<sup>1</sup>, возвращение к стилю и интонациям струнных концертов и философское размышление о природе сольного исполнительства и жизни в целом.

«Концерт на троих» состоит из четырех частей, в которых происходит постепенное восхождение от низкого тембра к высокому. В первой части звучание сосредоточено в области виолончельного тембра. Здесь возникает мысленная параллель со Вторым виолончельным концертом (1990), посвященным М. Л. Ростроповичу. Солисту аккомпанируют виолончели и контрабасы. В их партиях впервые имитационно проводится мотив Креста. Пафосный монолог виолончели соло открывается графически четкой линией восхождения по квинтам и секстам, создавая аллюзию на обертоновый звукоряд, и последующего нисхождения. Вариантное развитие

внутри первой части приводит к его «расщеплению» между различными регистрами и внедрению синкопированного ритма в духе пассакальи (ц. 10) и его последующего развития.

В середине (ц. 13–34) вновь вторгается материал вступления, звучащий у виолончели соло. Аллюзийность возрастает за счет появления триолей, что можно ассоциировать со Святой Троицей. В репризе подводится итог, ее наступление ознаменовано появлением двойных нот у виолончели (ц. 35), возвращением стремительных пассажей, синкопированного ритма и триолей.

Во второй части вступает альт, его звучание сопровождает группа альтов, виолончелей, контрабасов. Заглавная интонация точно воспроизводит начало Альтового концерта, написанного композитором в 1986 году — *gis-a<sup>1</sup>*. Словно А. Г. Шнитке хочет напомнить о своем шедевре, в котором он многое уже сказал! На смену разреженной фактуре первой части приходит довольно плотная фактура во второй, что связано частым повторением аккордов в аккомпанементе. Связующей интонацией между первой и второй частью становятся восходящие и нисходящие пассажи, причем в начале второй части они, преимущественно, восходящие, а в конце сочетаются нисхождение и восхождение, что походит на риторические фигуры *anabasis* — *catabasis*.

В третьей части «слово» предоставляется скрипке, и здесь можно увидеть монограмму исполнителя: имя Гидона Кремера зашифровано в начальных звуках — *g-d-e*. Вместе с солистом звучит струнный оркестр. Несмотря на увеличение количества голосов, фактура остается прозрачной, отдаленно напоминая финал Фортепианного квинтета.

Четвертая часть является наиболее динамичной. В ней задействованы все солисты, вступающие в уже привычной последовательности: виолончель, альт, скрипка. Аналогично добавляются и аккомпанирующие инструменты. Кажется, что именно в этот момент все придут к некоему «согласию», но этого не происходит. Звучание обрывается кластером на фортепиано. В чем разгадка или скорее загадка этого финала трудно судить...

В каждой части помещены узнаваемые интонации, характерные для европейской музыки последних четырех столетий, а также аллюзия на авторские темы, но эти «размышления» обрываются с вторжением неумолимого рока (в виде кластера на фортепиано), прерывающего разговор «на троих». В этом видится со стороны композитора невероятный сплав иронии, гротеска, переживания одиночества и трагедии конечности земного бытия.

Исполнители внесли своё видение сочинения. В. Н. Холопова так пишет о финале: «В «Концерте на троих» не обошлось без остроумных затей Ростроповича. В его финале Шнитке как бы сдаётся под напором жизнерадостности заказчика и пишет нечто бравурно-стремительное, ему чуждое. Но тем сильнее воздействует

<sup>1</sup> Название «на троих», имеющее «особый» смысл в русской культуре, очень не понравилось Г. Кремеру.



последующий срыв: ударом отчаяния обрушивается локтевой кластер на фортепиано. После чего три великих артиста, обнявшись, словно после распятия в подворотне на троих, удаляются за кулисы — под понимающий смех концертной аудитории. Новинкой оказался очаровательный, галантный “Менуэт” для тех же троих. Как разъяснил Ростропович, “Шнитке предвидел, что публика нас будет вызывать, и сочинил этот Менуэт для игры втроём» [9, с. 233]. Большое значение аллюзий в этом Концерте приводит к поиску параллелей и для антифинального Менуэта.

К этому жанру композитор обращался при создании музыки к фильму «Спорт, спорт, спорт» (режиссер — Э. Г. Климов). Менуэт был «синхронизирован» с занятиями юной гимнастки в тренажёрном зале. Её движения были столь изысканы и прекрасны, что позволило создателям фильма сравнить её с моделями картин художников эпохи Возрождения (Л. да Винчи, С. Боттичелли, Джорджоне, П. Крестус, Микеланджело, Ф. Пармиджанино). Впоследствии менуэт вошел в «Сюиту в старинном стиле».

В анализируемом Концерте менуэт становится символом вечности и трактуется как воплощение утонченности, красоты, важности человеческого призвания, важности продолжения движения и продолжения музыки. «Концерт на троих» стал знаковым сочинением в мировой культуре, показав не только востребованность выдающихся музыкантов, независимо от страны проживания, но и тесную связь художника с отечественной культурой, что усиливает притяжение между полюсами «чужбина» и «Родина».

Рассмотрение процессов творчества у композиторов, эмигрировавших из России в XX веке, позволяет сделать вывод о том, что их внутренняя связь с Родиной не прерывалась. В этом процессе важную роль играло слово на «родном языке», использование которого позволяет идентифицировать человека в культуре как своего. Если в начале и середине века связь композиторов-эмигрантов с Родиной проявлялась как внутренний диалог

через актуализацию масок, через применение цитат и аллюзий, вплетенных в ткань авторского высказывания, то в конце века этот диалог обогатился формой открытого высказывания. В интервью, беседах композиторы стремились дать комментарий своим произведениям, переживаниям и чувствам. А. Г. Шнитке, переживая сложившуюся ситуацию, описывал её как некое жертвоприношение ради будущих поколений: «Наверное, самое разумное для советских немцев — эмигрировать в Германию, пожертвовав теперешним поколением. Потому что ясно, что эмиграция всегда — это гибель для одного поколения, которое не сможет прижиться там, но и шанс, что их дети и внуки всё же войдут в ту жизнь. И это какая-то перспектива» [6, с. 176]. В этом есть продолжение линии эсхатологических мифов, что увеличивает роль автоцитат и аллюзий.

Чувство опасности, постоянное ощущаемое композитором, «усугубляет» оксюморон «чужбина как новая родина» до утверждения «родина как чужбина». В приведённых цитатах очевиден диалог между прошлым и настоящим. Он выражен в увеличении роли воспоминаний, которые тесно вплетены как в музыкальный язык, так и становятся основой для книги А. В. Ивашкина, беседовавшего с композитором. Возвращение к прежнему усиливает рефлексию над сложившимся кругом морально-нравственных проблем, которые ставит перед собой композитор: соотнесение категорий Добра и Зла, испытание совести.

Отъезд А. Г. Шнитке в Германию, вопреки многим обстоятельствам, не превратился в период молчания или период забвения, напротив, он стал для него новым отсчетом времени, периодом Виолончельного концерта и четырех симфоний. Продолжая сочинять, он был как рыцарь с обнажённым сердцем, один против бездны, которая, в конце концов, поглотила его. Но интенсивный диалог со своими слушателями посредством интервью и сочинений, от которого не смог отказаться А. Г. Шнитке, позволил превратить неведомое «четвертое измерение» в бесконечность духовной жизни.

### Литература

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики.* М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Вартаков С. Я. *Жанр фортепианного концерта в творчестве Сергея Рахманинова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* 2022. № 4. С. 23–27.
3. Вартакова Е. И. *К вопросу о феноменологии музыкального мышления Альфреда Шнитке // Учёные записки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Вып. 2: Творчество Альфреда Шнитке. К 65-летию со дня рождения.* Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2000. С. 3–11.
4. Долинская Е. Б. *Лондонская гавань на пути Николая Метнера // Музыкальная академия.* 2020. № 1. С. 24–33.
5. Зейфас Н. А. *Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас.* М.: Музыка, 2005. 587 с.
6. Ивашкин А. В. *Беседы с Альфредом Шнитке.* М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
7. Корабельникова Л. З. *Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных.* 2023. № 2 (5). С. 42–61.
8. М. Ростропович: «Эти люди осветили мою жизнь». URL: [https://www.ng.ru/culture/2011-03-28/7\\_rostropovich.html](https://www.ng.ru/culture/2011-03-28/7_rostropovich.html) (дата обращения: 13.09.2023).
9. Холопова В. Н. *Композитор Альфред Шнитке.* Челябинск: Издательство «Аркаим», 2002. 256 с.
10. Шнитке посвящается... Вып. 4. М.: Композитор, 2004. 311 с.





## References

1. *Bahtin M. M.* Formy vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics] // *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. M.: Hudozh. lit., 1975. P. 234–407.
2. *Vartanov S. Ya.* Zhanr fortepiannogo koncerta v tvorcheshtve Sergeya Rahmaninova [Genre of piano concerto in the works of Sergei Rachmaninov] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 4. P. 23–27.
3. *Vartanova E. I.* K voprosu o fenomenologii muzykal'nogo myshleniya Alfreda Schnittke [On the question of the phenomenology of Alfred Schnittke's musical thinking] // *Uchyonye zapiski Saratovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. L. V. Sobinova. Vyp. 2: Tvorchestvo Alfreda Schnittke. K 65-letiyu so dnya rozhdeniya* [Scientific notes of the Saratov State Conservatory. L. V. Sobinova. Issue 2: The work of Alfred Schnittke. On his 65th anniversary]. Saratov: Izd-vo Sarat. un-ta, 2000. P. 3–11.
4. *Dolinskaya E. B.* Londonskaya gavan' na puti Nikolaya Metnera [London harbor on the way of Nikolai Medtner] // *Muzykal'naya akademiya* [Music academy]. 2020. № 1. P. 24–33.
5. *Zeyfas N. A.* Giya Kancheli v dialogah s Natal'ej Zeyfas [Gia Kancheli in dialogues with Natalya Zeyfas]. M.: Muzyka, 2005. 587 p.
6. *Ivashkin A. V.* Besedy s Alfredom Schnittke [A Schnittke Reader]. M.: Klassika-XXI, 2003. 320 p.
7. *Korabelnikova L. Z.* Muzykalnaya kultura rossijskoj emigratsii, neuslyshannaya i neizuchennaya [Musical culture of Russian emigration, unheard and unstudied] // *Uchyonye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2013. № 2 (5). P. 42–61.
8. M. Rostropovich: «Eti lyudi osvetili moyu zhizn'» [M. Rostropovich: «These people illuminated my life»]. URL: [https://www.ng.ru/culture/2011-03-28/7\\_rostropovich.html](https://www.ng.ru/culture/2011-03-28/7_rostropovich.html) (Accessed date: 13.09.2023).
9. *Kholopova V. N.* Kompozitor Alfred Shnitke [Composer Alfred Schnittke]. Chelyabinsk: Izdatel'stvo «Arkaim», 2002. 256 p.
10. *Schnittke posvyashchaetsya... Vyp. 4* [Dedicated to Schnittke... Vol. 4]. M.: Kompozitor, 2004. 311 p.

## Информация об авторе

*Ирина Владимировна Рыбкова*

E-mail: [Sch\\_irina\\_82@mail.ru](mailto:Sch_irina_82@mail.ru)

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»  
410012, Саратов, проспект имени Столыпина П. А., дом 1

## Information about the author

*Irina Vladimirovna Rybkova*

E-mail: [Sch\\_irina\\_82@mail.ru](mailto:Sch_irina_82@mail.ru)

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



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-58-63

**Егорова Тамара Михайловна**, соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

**Egorova Tamara Mikhaylovna**, PhD applicant of the Music History Department of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire

E-mail: egorova.tamara-nn@yandex.ru

## ОБРАЗ ДОБРА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ПЕТЕРИСА ВАСКСА

Настоящая статья посвящена трактовке добра в творчестве Петериса Васкса — одного из лидеров современной латышской композиторской школы. Жизнь и творчество Васкса воспринимает как служение Богу, возведенное до уровня миссионерской деятельности. Музыка становится для композитора фактором преобразования реального мира, а значит — преумножения в нем добра. Практически все сочинения Васкса с этих позиций обращены к поиску абсолютной красоты, совершенной гармонии. Материалом исследования послужило инструментальное творчество композитора, в частности оркестровые сочинения «Cantabile», «Lauda», «Viatore», духовой квинтет «Музыка улетающим птицам», фортепианное трио «Episodi e canto perpetuo» и др. Результатами исследования стало выявление авторских принципов создания образа добра. Его воплощение в музыке Васкса связано с особой идеей *canto perpetuo* — «бесконечного пения». Возникнув в сочинениях второй половины 1970-х гг. как особый тип интонационно-ритмической организации, связанный с латышской народной песней, в дальнейшем *canto perpetuo* трансформировалось в способ технологического воплощения образа добра в художественном пространстве, его музыкальную проекцию. В различные периоды творчества «бесконечное пение» приобретало различные «наклонения». На смену неоромантическому *canto perpetuo* 1970-х — начала 1990-х гг. под влиянием *sacra nova* и «новой простоты» пришла его «духовная» версия, восходящая к религиозным песнопениям. На фоне эволюции образа добра сочинения Васкса сохраняют важное качество: как и прежде, они остаются посланиями, посредством которых автор неустанно напоминает слушателю о вечных ценностях.

**Ключевые слова:** Петерис Васкс, добро, *canto perpetuo*, неоромантизм, «новая сакральность», «новая простота», латышская музыка.

## THE IMAGE OF GOOD IN INSTRUMENTAL MUSIC OF PETERIS VASKS

This article is dedicated to the interpretation of the image of good in works of Peteris Vasks's, who is one of the leaders of contemporary Latvian composition school. Vasks understands life and art as a missionary work, as a service to God. The composer believes that music can influence listeners and consequently reorganize reality multiplying the good. Almost all Vasks's pieces are dedicated to the search of complete harmony and absolute beauty. The research materials are instrumental works Vasks: orchestral works «Cantabile», «Lauda», «Viatore», chamber pieces «Music for Fleeting Birds», «Episodi e canto perpetuo» etc. The research results demonstrate how Vasks creates the image of good in his music. Its embodiment is connected with *canto perpetuo* — the author's unique idea of «endless singing». Initially it was an element of composition process, a specific type of intonation and rhythm organization that evolved out of Latvian folk song. Later *canto perpetuo* transformed into a principle of technological realization of the image of good, its musical projection. In different times *canto perpetuo* had various versions. Instead of neoromantic *canto perpetuo* of 1970–1990s its spiritual version, connected with religious songs, developed under the influence of *sacra nova* and «new simplicity». Despite the evolution of the image of good all Vasks's works remain messages by means of which composer tirelessly reminds listeners about timeless values.

**Key words:** Peteris Vasks, good, *canto perpetuo*, neoromantism, *sacra nova*, «new simplicity», Latvian music.

Латышский композитор Петерис Васкс<sup>1</sup> относится к числу авторов, чье творчество эстетически в значительной степени можно считать сакральным. Музыка и художественная деятельность воспринимаются им

<sup>1</sup> Петерис Васкс (р. 1946) родился в городе Айзпуте (Курземе, Западная Латвия) в семье баптистского пресвитера А. Васкса. После окончания в 1964 г. Рижской средней специальной музыкальной школе им. Э. Дарзиньша по классу контрабаса продолжил обучение в Государственной консерватории Литовской ССР (класс В. Серейко). С 1973 по 1978 гг. проходил обучение в Государственной консерватории Латвийской ССР (класс композиции В. Уткина). С 1978 по 1989 гг. работал преподавателем в музыкальных школах Салацгривы, Звейниекемса, Елгавы, с 1989 г. — в Рижском музыкальном колледже им. Э. Дарзиньша. С 1991 г. Васкс на постоянной основе сотрудничает с музыкальным издательством Schott Musik (Германия). Васкс — обладатель многочисленных государственных и международных премий и наград, с 1994 г. является почетным членом Латвийской академии наук, с 2001 г. — Шведской королевской музыкальной академии. В 2011 г. был основан Фонд Петериса Васкса, деятельность которого направлена на поддержку молодых композиторов и исполнителей Латвии.

Богатое творческое наследие латышского автора представлено многочисленными оркестровыми, хоровыми и камерными произведениями. Васкс — автор трех симфоний (1991, 1998–1999, 2004–2005), 10 концертов и сочинений для солирующих инструментов с оркестром (с 1989 по 2021 гг.), для струнного оркестра (среди которых «Cantabile» (1979), «Musica dolorosa» (1983), «Viator» (2010), «Epifania» (2010), «Musica serena» (2016) и др.), шести струнных квартетов (1977, 1984, 1995, 1999, 2004, 2019), двух духовых квинтетов (1977, 1982), множества работ для инструментов соло, дуэтов, трио, около 40 хоровых сочинений для различных составов.



сквозь призму религиозного (протестантского) учения, отчего, в известном смысле, трансформируются сущностно.

По мнению Вакса, музыка, одухотворяемая божественной природой, способна оказывать существенное влияние на человека. В свою очередь, композитор, наделенный даром созидания, сопричастен проявлению музыки в человеческом мире. Автор относится к своей творческой деятельности как к служению Богу. Его задача — преумножать добро в мире: «Я часто говорил, что делаю то же, что и мой отец. Он был пастором, я композитор, но мы разделяем желание передавать духовные ценности и жить в соответствии с ними. <...> Я считаю, что настоящая миссия музыки — отражать духовные и вечные ценности, далекие от обыденной рутины, свойственной светскому обществу» [10].

Любое сочинение П. Вакса — не просто авторское высказывание, но особого рода *послание*, которое всегда посвящено Богу и адресовано человеку. В каждом произведении музыкант стремится, по его словам, «чистыми и страстными звуками выразить красоту созданного Всевышним мира, силу любви, возможность существования гармонии» [9]<sup>2</sup>.

Религиозное мировоззрение композитора оказало непосредственное влияние на его творческий метод и, как следствие, на художественный процесс. Отношение к музыкальной деятельности как к проповеднической и миссионерской подтверждается анализом семантического ряда его сочинений. В основе авторского подхода лежит система образов, которая связана с христианской дихотомией добра и зла, особым образом воплощенной музыкально.

Предметом настоящей статьи является образ добра — одна из констант творчества Петериса Вакса. Музыкальное воплощение добра основывается на оригинальной авторской трактовке интонационных моделей, практически воплощаемых в логике «бесконечного пения». В дальнейшем принципы построения *santo perpetuo* — воплощенного образа добра — пролонгируются композитором на многие уровни художественного текста. Цель исследования состоит в описании и выявлении принципов отображения добра в музыке Вакса на примере инструментальных сочинений. Для ее достижения необходимо выполнить следующие задачи: определить композиторское понимание добра; выявить олицетворяющие его музыкальные явления; исследовать *santo perpetuo* как авторский способ во-

площения добра.

Для Вакса добро имеет божественную природу, поскольку Всевышний — первоисточник всякого блага — является выражением милосердия и любви. В стремлении запечатлеть в музыке образ абсолютного света Вакс опирается на исторический опыт фиксации внемузыкальных смыслов посредством определенных средств выразительности и композиционных приемов. «Музыка добра» Вакса имеет вокальную природу; она диатонична, опирается на полифонический склад фактуры со свободным развитием голосов, исполняется в медленных и умеренных темпах<sup>3</sup>.

Приведенные характеристики носят, однако, общий характер и лишь очерчивают внешние границы воплощения добра в музыкальном пространстве. Данный комплекс средств является универсальным, что позволяет с его помощью передать «светлую ауру», однако не всегда бывает достаточным для конкретизации семантики авторского высказывания.

Имеющее божественное происхождение добро в то же время сохраняет «отблеск земного происхождения», выражая «превосходную степень земных ценностей, <...> “высшую” радость, “высшее” счастье» [5, с. 161]. Человек не способен познать абсолютное благо, ему доступны лишь данные в ощущениях конкретные формы проявления добра. Для Вакса таковыми являются образы природы, народная культура, религия.

Многоаспектное религиозное «благо» в сочинениях композитора уточняется и получает воплощение в более конкретных музыкальных феноменах: звуковые картины родной природы, латышский фольклор, духовные песнопения. Являясь символами добра для самого Вакса, они должны стать таковыми и для слушателя. Посредством определенного «инструмента» автору необходимо создать ясно читаемый слушателем музыкальный образ добра. Попытаемся проследить логику формирования подобного «инструмента».

В 1985 г. Петерис Вакс написал Фортепианное трио «*Episodi e canto perpetuo*»<sup>4</sup>. По задумке автора, после шести эпизодов («*Crescendo — Misterioso — Unisoni — Burlesca I — Monologhi — Burlesca II*») с драматичной кульминацией в *Burlesca II* следует новая, светлая музыка части «*Santo perpetuo*» (прим. 1): «Тяжелый путь через зло, сомнение и страдание к любви, воплощенной в музыке» [7, с. 310].

Название части — «Бесконечное пение» — ярко отражает как содержательный аспект эпизода, так и

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

<sup>3</sup> Антонимичные характеристики — инструментальное начало, хроматика, преобладание вертикали, быстрые темпы — принадлежат противостоящей добру сфере зла, также присутствующей у Вакса, поскольку «музыка может поддерживать мечту, но действительность не дает возможности говорить только о светлом идеале» [4, с. 22]. Нередко из реального мира в сочинения композитора проникают и негативные образы. Как правило, они предстают в облике слепой, разрушающей все стихии. Композитор говорит: «Что же касается агрессивного или негативного, то это я передаю как угрозу, которая где-то притаилась» [7, с. 316]. Показывая зло, Вакс, однако, никогда не дает ему утвердиться, одержать верх.

<sup>4</sup> Фортепианное трио имеет посвящение О. Мессиану, чье творчество сыграло важную роль в становлении стиля П. Вакса. Сочинение латышского композитора имеет общие черты с Квартетом «*Quatuor pour la fin du temps*» (1940) французского мастера. Сходства обнаруживаются, в частности, в гармонической и метроритмической организации музыкальной ткани, методах работы с тембром.



Пример 1. «Episodi e canto perpetuo» (1985), ц. 47

VII  
CANTO PERPETUO

47 *Dolcissimo ma molto espressivo*

Violino *p*

Violoncello

Klavier *pp*

Vn.

Kl.

основные композиционные принципы. Из одного звука *e* второй октавы разворачивается ни на миг не прерывающаяся кантилена скрипки. Диатоничное звучание лишено драматизма предыдущих частей. Опора на *cis-moll* придает музыке слегка меланхолический характер.

Струнное «пение» пронизывает все три раздела «Canto perpetuo». Контраст средней части композитор создает за счет обновления музыкального материала более эмоционального, экспрессивного звучания. Автор передает функцию солиста виолончели, за счет чего создается тембральный и тесситурный контраст с крайними разделами.

Фортепианное трио не является первым сочинением, в котором П. Васкс обращается к подобной ритмоинтонационной логике. Однако в данном опусе представлена не только музыкальная реализация «бесконечного пения», но и впервые фиксируется его семантическое значение. Для Вакса *santo perpetuo* выступает как «позитивный идеал — вечное пение» [7, с. 310], является выразителем непреходящих ценностей: любви, совершенной красоты, гармонии. Таким образом, автор выявляет связь между категорией добра и логикой интонирования *santo perpetuo*, которую он закрепляет, уточняет и подтверждает потом в каждом новом опусе.

Допустимо сказать, что «бесконечное пение» является ключевым для творчества латышского композитора образом, его *idée fixe*. Изначально проявившееся как технологический элемент, *santo perpetuo* постепенно трансформируется в базовую для авторского метода Вакса систему интонирования.

Эволюция творчества композитора оказала влияние

как на образ добра, так и его «материальный носитель» — *santo perpetuo*. Для наглядности ниже мы приведем и прокомментируем схему, в которой отражены основные модификации «бесконечного пения», а также его интонационные истоки (схема 1).

Схема 1. Реализация образа добра в музыке П. Вакса



Изначально *santo perpetuo* Вакса имело национально-романтический характер. После авангардных поисков консерваторского периода<sup>5</sup> композитор к 1970-м гг. пришел к неоромантизму<sup>6</sup>. Данная тенденция закрепилась как основной эстетический и стилиевой ориентир, что выразилось в лирико-психологической направленности творчества Вакса, повышенной экспрессии звучания, а также значимой роли народной музыки.

Важным истоком формирования *santo perpetuo* стал национальный фольклор. Интонационность «бесконечной кантилены» связана с латышской народной песней. На фольклорную природу материала указывает песенность, пластичность мелодической линии, небольшой диапазон тематического ядра (как правило, в объеме квинты или квинты), диатоника и модальность, небыстрый темп. Важно отметить, что в большинстве сочинений Вакс не использует подлинные народные мелодии, а прибегает к аллюзиям.

Подобным образом организовано, например, ядро главной темы «Cantabile»<sup>7</sup> для струнного оркестра (1979) — «элегической песни без слов» [7, с. 311] (прим. 2). Вакс отмечал, что, создавая данное произведение, он стремился «выразить за восемь минут, насколько прекрасен и гармоничен мир» [8, с. 247].

Семантическое наполнение романтической версии *santo perpetuo* связано с идеей «латышскости», которая имела ключевое значение для творчества 1970-х — начала 1990-х гг. Музыка композитора в данный период была не в последнюю очередь способом выражения политических взглядов автора, который «чувствовал

<sup>5</sup> Значимое влияние на становление стиля композитора оказало творчество О. Мессиана, Дж. Крама, представителей польской школы (В. Лютославского, К. Пендерецкого, Х. Гурецкого), а также Д. Шостаковича, А. Шнитке, А. Пярта.

<sup>6</sup> После двух десятилетий эстетических и стилиевых исканий неоромантическая тенденция стала ведущей в музыке Латвии последней трети прошлого столетия. Принимая во внимание единое советское культурное пространство, в то же время, необходимо отметить специфику латышского неоромантизма. Данная тенденция эстетически связана с латышским национальным романтизмом второй половины XIX — начала XX вв., в частности, унаследовала его национально-освободительный и политический пафос.

<sup>7</sup> Подробно данное сочинение рассматривается в отдельной статье [1].



## Пример 2. «Cantabile» (1979), начало

себя в духовной оппозиции» [6, с. 20]. Важными выразителями общей категории добра для Васкса были понятия свободы, независимости, национальной самоидентификации.

Пример подобного рода — «Lauda» для симфонического оркестра (1986). Сочинение является хвалебной песней гимнического характера, посвященной латышскому народу. Создание опуса приурочено к празднованию 150-летия со дня рождения собирателя национального фольклора Кришьяниса Барона (прим. 3). Здесь *santo perpetuo* Васкса раскрывается как выразитель народной культуры, поскольку «способность петь, всегда присутствующая где-то в глубинах сознания — необходимость, которую надо сохранять как кредо» [7, с. 314]. Драматургия «Lauda» выстроена на чередовании контрастных музыкальных материалов, связанных с народной музыкой Латвии, вокальной и танцевальной. Главная тема (*santo perpetuo*) предстает как обобщенное воплощение хоровой народной традиции, протяжной лирической песни. Другие темы, в свою очередь, являются аллюзиями на плясовые и хороводные народные песни, танцевальную музыку.

## Пример 3. «Lauda» (1986), ц. 3

В понимании Васкса, вся его музыка связана с родной природой, которая «является главным стимулом к творчеству, <...> источником вдохновения. <...> Ведь природа — это совершенство» [4, с. 21], одно из проявлений божественной красоты. «Услышанное птичье пение, <...> закат солнца. <...> Они всегда где-то внутри меня, а позже из них рождается какая-то музыкальная мысль, музыкальная идея» [4, с. 21]. Природа незримо присутствует в бесконечной кантилене *santo perpetuo*, в пасторальных наигрышах и танцевальных темах — в целом в образе добра — и связана с происхождением из народной музыки. Вместе с тем, «природное» в творчестве Васкса может проявляться и самостоятельно, по-новому раскрывая и дополняя *santo perpetuo*.

Одним из обособленных проявлений природы является образ птиц, который всегда имел для композитора особое значение. Символ надежды, гармонии, жизни, красоты, он появлялся как в «радостных» (например, «Lauda»), так и в драматических опусах (Симфония № 1 «Balsis» («Голоса») для струнного оркестра и др.). Автор говорит, что «отсутствие птиц настораживает, это своего рода предостережение. Значит, что-то в природе нарушилось, утеряно необходимое равновесие» [7, с. 308].

Согласно официальному каталогу, один из ранних «орнитологических» опусов Васкса — Первый духовой квинтет «Mūzika aizlidojušajiem putniem» («Музыка улетающим птицам», 1977). Сочинение относится к консерваторскому периоду — времени активного поиска эстетических предпочтений и собственного музыкального языка. Однако найденные в данном сочинении приемы реализации образа птиц останутся для композитора в качестве опорных и в более поздних оркестровых («Vēstījums» («Послание», 1983), «Lauda», Симфонии № 1 и № 3, Концерт для гобоя (2017–2018) и т. д.) и камерных (II часть Квартета № 2 «Vasaras dziedājumi» («Летние песнопения», 1984), «Cantus ad pacem» (1984) и др.) сочинениях.

Квинтет имеет трехчастную структуру. В крайних разделах — картинах природы — происходит чередование различного музыкального материала, воспроизводящего характер птичьего интонирования — опосредованного воплощения *santo perpetuo* (прим. 4).

## Пример 4. «Музыка улетающим птицам» (1977), начало

Квинтет отличается изысканной звукописью. Музыкальная ткань сочинения изобилует живописными эффектами — имитации и переклички голосов, сонорика и остинато, расширенные техники исполнения (фрулато, *key click*), которые создают красочную картину живой природы.

Светлая музыка крайних разделов противопоставляется хроматизированному звучанию середины, отобразившей «искусственный» мир человека. В репризе композитор вновь возвращается к голосам птиц, однако их громкие, устрашающие крики-«клича» — интонации кварты и квинты, выражают «страх перед угрозой нещадной эксплуатации природы, ее уничтожением» [7, с. 308].

В конце 1980-х — 1990-е гг. в творчестве Петериса Васкса произошли важные изменения, связанные с влиянием *sagra nova* и «новой простоты». Композитор, вынужденный в советское время скрывать духовную

природу своей музыки, получил возможность открыто заявить о ней.

С 1990-х гг. «земная» сторона добра постепенно становится менее заметной, уступая место «духовной». Как и прежде, Вакс поет об идеалах. Однако суть авторских высказываний теперь не выражение гражданской позиции, а связанное с экуменистической идеей послание миру о всеобщей любви.

Как следствие, модифицируется и *santo perpetuo*. «Бесконечное пение» вместо национально-ориентированного, экспрессивного романтического звучания приобретает характер наднационально-духовный. Народное звучание *santo perpetuo* сглаживается, интонационность становится более нейтральной, обобщенной. Истоком обновления выступают религиозные песнопения. Духовные сочинения латышского композитора лишены романтической экспрессии: их эмоциональность имеет возвышенный, далекий от человеческих страстей характер. Приведем в пример сочинение «*Viatore*» («Странник») для одиннадцати струнных инструментов (2013)<sup>8</sup> (прим. 5).



Сейчас сфера сакральной музыки занимает в творчестве композитора ведущее положение и представлена большим количеством сочинений. В первую очередь, сюда относятся все хоровые работы Вакса с 1990-х гг., а также его инструментальные опусы: «*Credo*» (2009) для симфонического оркестра, струнные опусы «*Vientuļais eņģelis*» («Одинокий ангел», 1999/2006)<sup>9</sup>, «*Viatore*» («Странник», 2001), «*Epifania*» (2010), Третий струнный квартет (1995), «*Da rasem Domīne*» для органа (1992) и др.

В настоящий момент две версии *santo perpetuo* — ро-

мантическая и «духовная» — сосуществуют в творчестве Вакса. В то же время заметен процесс все большей сакрализации его музыки. Данная тенденция выражается не только в количественном преобладании духовных сочинений, но и в качественной трансформации музыкального высказывания. Произведения XXI в. отличаются большей простотой и понятностью: «Я чувствую, что мои будущие произведения будут более спокойными, медленными, более аскетичными. <...> Я избавлюсь от всего лишнего. Я сохраню только чистоту звуков» [9]. Так, например, в новых работах — даже романтического характера — Вакс сводит обращение к привычным ему алеаторической технике и сонорике (сонористике) к минимуму.

Образ добра остается основным в творчестве Вакса и теперь. Но сегодня композитор стремится говорить простым, понятным всем языком о вещах, которые имеют непреходящую ценность.

Подводя итоги, отметим еще раз, что для творчества Вакса понятие добра имеет особое значение. В музыке данного композитора оно получает музыкальную проекцию особого рода — *santo perpetuo*. Изначально появившееся как тип интонирования, впоследствии «бесконечное пение» превратилось в систему базовых принципов воплощения образа добра.

Вслед за коррекцией эстетических ориентиров в разные периоды творчества *santo perpetuo* приобретало определенные «наклонения». В 1970-х — начале 1990-х гг. образ добра отличается подчеркнuto национальным звучанием, опорой на фольклор, а также дополняется «природными» мотивами (подражание птицам). В 1990-х гг. начался процесс раскрытия сакральной природы творчества Вакса. Звучание *santo perpetuo* стало более возвышенным, напоминая по характеру религиозные песнопения.

Добро практически полностью заполняет музыкальный мир латышского композитора. Вакс убежден в силе искусства, его возможности изменить окружающую действительность к лучшему: «Жизнь надо прославлять, а в музыке должен быть свет» [7, с. 316].

## Литература

1. Егорова Т. О драматургической роли контролируемой алеаторики в ранних сочинениях Петериса Вакса (на примере «*Santabile*» и «*Musica dolorosa*») // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики. Вып. 1. Петрозаводск: Версо, 2020. С. 95–103.

2. Егорова Т. Специфика трактовки жанра в инструментальном творчестве Петериса Вакса // Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества.

М.: Издательство «Перо», 2022. С. 331–334.

3. Егорова Т. «*Viatore*» и «*Epifania*» Петериса Вакса в контексте *musica sacra nova* // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики. Вып. 2. Петрозаводск: VVPrint, 2021. С. 121–135.

4. Лебедева Н. Петерис Вакс. Смотреть на мир добрыми глазами // Советская музыка. 1989. № 12. С. 21–24.

5. Митрохин Л. Н. Баптизм. 2-е изд. М.: Политиздат, 1974.

<sup>8</sup> «*Viatore*» для струнного оркестра было создано Ваксом в 2001 г. В 2002 г. появилось переложение для органа соло, а в 2013 г. — для ансамбля струнных инструментов. Данное сочинение интересно не только обновленным звучанием *santo perpetuo*. В философско-эстетическом и музыкальном пространстве «*Viatore*» разворачивается диалог с Арво Пяртом, чье творчество всегда привлекало Вакса. Сочинение построено на сопоставлении двух образов — «странника» и «вечности». В музыкальной характеристике последнего угадываются черты *tintinnabuli*, с помощью которого автор подчеркивает объективный, внеличный характер образа [3].

<sup>9</sup> Подробно сочинение рассматривается в отдельной статье [2].



263 с.

6. *Незвецкая С.* Страницы из Латвии // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 20–28.

7. *Хараджанян Р.* Петерис Васкс: песнопения, послания и птицы // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 304–319.

8. *Reilly R. R.* Surprised by Beauty. A Listener's Guide to the Recovery of Modern Music. Washington, D. C.: Morley Books, 2002.

352 p.

9. *Verner A.* Zeugnis für die Schönheit der Welt. URL: <http://alexander-werner.org/klassische-musik/peteris-vasks-im-interview.html> (дата обращения: 20.10.2023).

10. *Vrins O.* Rencontre avec un infatigable «Viatore». URL: <https://www.crescendo-magazine.be/rencontre-avec-un-infatigable-viatore/> (дата обращения: 20.10.2023).

## References

1. *Egorova T.* O dramaturgicheskoy roli kontroliruemoy aleatoriki v rannikh sochineniyakh Peterisa Vasksa (na primere «Cantabile» i «Musica dolorosa») [Reflection on the dramatical role of limited aleatory in the early works by Peteris Vasks (by the example of «Cantabile» and «Musica dolorosa»)] // Muzykalnoe iskusstvo: problemy teorii, istorii i pedagogiki [Art of music: theoretical, historical and pedagogical issues]. Вып. 1. Petrozavodsk: Verso, 2020. P. 95–103.

2. *Egorova T.* Spetsifika traktovki zhanra v instrumentalnom tvorchestve Peterisa Vasksa [Specifics of interpretation of the genre in the instrumental oeuvre of Peteris Vasks] // Garmonizatsiya mezhnatsionalnykh otnosheniy v usloviyakh globalnogo obshchestva [Garmonization of international relations in conditions of global society]. М.: Pero, 2022. P. 331–334.

3. *Egorova T.* «Viatore» i «Epifania» Peterisa Vasksa v kontekste musica sacra nova [«Viatore» and «Epifania» by Peteris Vasks in the context of musica sacra nova] // Muzykalnoe iskusstvo: problemy teorii, istorii i pedagogiki [Art of music: theoretical, historical and pedagogical issues]. Вып. 2. Petrozavodsk, VVPrint, 2021. P. 121–135.

4. *Lebedeva N.* Peteris Vasks. Smotret na mir dobrymi glazami [Peteris Vasks. Looking kindly at the world] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1989. № 12. P. 21–24.

5. *Mitrokhin L.* Baptizm [Baptists]. 2nd ed. М.: Politizdat, 1974. 263 p.

6. *Nezvetskaya S.* Stranitsy iz Latvii [Pages from Latvia] // Muzykalnaya akademiya [Music Academy]. 1996. № 3–4. P. 20–28.

7. *Kharadzhanyan R.* Peteris Vasks: pesnopeniya, poslaniya i ptitsy [Peteris Vasks: Songs, Messages and Birds] // Musyka iz byvshego SSSR [Music from the Former USSR]. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. P. 304–319.

8. *Reilly R. R.* Surprised by Beauty. A Listener's Guide to the Recovery of Modern Music. Washington, D. C.: Morley Books, 2002. 352 p.

9. *Verner A.* Zeugnis für die Schönheit der Welt. URL: <http://alexander-werner.org/klassische-musik/peteris-vasks-im-interview.html> (Accessed date: 20.10.2023).

10. *Vrins O.* Rencontre avec un infatigable «Viatore». URL: <https://www.crescendo-magazine.be/rencontre-avec-un-infatigable-viatore/> (Accessed date: 20.10.2023).

## Информация об авторе

*Тамара Михайловна Егорова*

E-mail: [egorova.tamara-nn@yandex.ru](mailto:egorova.tamara-nn@yandex.ru)

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»  
603000, Нижний Новгород, улица Пискунова, дом 40

## Information about the author

*Tamara Mikhaylovna Egorova*

E-mail: [egorova.tamara-nn@yandex.ru](mailto:egorova.tamara-nn@yandex.ru)

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire»  
603000, Nizhny Novgorod, 40 Piskunova Av.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-64-69

**Минаева Вера Евгеньевна**, аспирант кафедры аналитического музыковедения Российской академии имени Гнесиных  
**Minaeva Vera Evgenievna**, PhD student at the Department of Analytical Musicology, Gnesin Russian Academy of Music  
E-mail: sarancha\_vera@mail.ru

### БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ В «ГРОМОБОЕ» А. Н. ВЕРСТОВСКОГО И БОЛЬШАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА

Опера А. Н. Верстовского «Громобой», созданная в 1854 и поставленная на сцене Большого театра в 1857 г., в наши дни почти полностью забыта. Однако в свое время она имела успех, не в последнюю очередь связанный с тем, что композитор следовал моделям, сложившимся к тому времени в западноевропейской опере — прежде всего большой французской. Целью данной статьи является анализ танцевальных эпизодов, представленных в «Громобое», и проведение параллелей с французской оперной традицией. Можно предположить, что именно следованием Верстовским французской модели обусловлено появление в «Громобое» развернутых балетных сцен: они достигают той степени разнообразия и масштаба, которые характерны для жанра Grand opéra 1830–1850-х гг. Как известно, в сочинениях французских композиторов этого периода танцевальные номера играют очень важную роль. Несмотря на то что они исполняются второстепенными персонажами, их нельзя назвать дивертисментами — все подобные сцены, как правило, тесно связаны с сюжетом. Разнообразные танцы часто сопровождают торжественные события, например свадьбы, или становятся элементом couleur locale (танцы горожан, крестьян, рыцарей, солдат и др.). Огромное внимание в grand opéra уделяется сценографии и костюмам. Все эти черты характерны и для «Громобоя». Сделаны выводы о возможном влиянии «Громобоя» на формирование типа балетных сцен в русской опере.

**Ключевые слова:** А. Н. Верстовский, русская опера, балетные сцены, связи, европейская опера, XIX в.

### BALLET SCENES IN ALEXEY VERSTOVSKY'S OPERA «GROMOBOY» AND GRAND OPÉRA

The opera «Gromoboy» by Alexey Verstovsky, created in 1854 and staged at the Bolshoi Theatre in 1857, is now almost completely forgotten. However, at one time it was a success, not least due to the fact that the composer followed the models that had developed by that time in Western European opera, primarily Grand Opéra. The aim of this article is to analyze the dance episodes presented in «Gromoboy» and draw parallels with the French opera tradition. It can be presumed that the inclusion of elaborate ballet scenes in «Gromoboy» is a result of Verstovsky's adhering to the French model. These ballet scenes reach a level of diversity and scale that are characteristic of the Grand Opéra genre of the 1830–1850s. It is known, that dance numbers play a very important role in the works of French composers of this period. Despite the fact that they are performed by secondary characters, they cannot be called divertissements. All such scenes, as a rule, are closely connected with the plot. A variety of dances often accompany solemn events, such as weddings, or become an element of couleur locale (dances of townspeople, peasants, knights, soldiers, etc.). In Grand Opera great attention is paid to stage design and costumes, and these characteristics are also evident in «Gromoboy». The article concludes with observations on the possible influence of «Gromoboy» in shaping the type of ballet scenes in Russian opera.

**Key words:** Verstovsky, ballet scenes, Russian opera, connections, European opera, 19th century.

«Громобой» (1854) — последняя опера Верстовского, сейчас почти полностью забытая. Между тем композитор возлагал на нее большие надежды. После не вполне удачных постановок двух предыдущих сочинений «Тоска по родине» (1839) и «Сон наяву» (1844) он хотел создать нечто такое, что могло бы сравниться по популярности с его наиболее известным детищем — «Аскольдовой могилей». Стремясь добиться успеха, композитор выбрал в качестве основного ориентира самую красочную и сценичную модель оперного спектакля того времени — большую французскую оперу<sup>1</sup> [11, р. 512]. В «Громобое» ее влияние ощущается не только в таких существенных чертах, как четырехактная структура, исторический сюжет и общая масштабность замысла, но и в особой роли балетных сцен, о которых и пойдет речь далее. Напомним вкратце содержание оперы.

Громобой, сын убитого киевскими князьями Аскольдом и Диром князя Вадима, скрывается в лесах. Он изгнан, и жаждет мести. Ему является дьявол Асмодей и предлагает договор: Громобой будет отомщен, он вернет богатство, власть, славу и могущество, но через десять лет должен отдать свою душу и души своих детей дьяволу. Договор заключен. Асмодей сдержал обещание: Громобой живет богато и счастливо, имеет жен и 12 прекрасных дочерей. Но прошло более 9 лет, приближается срок, когда Громобой должен будет отдать свою душу дьяволу, а его враги Аскольд и Дир все еще живы. Асмодей помогает устроить пир, на который Громобой приглашает князей, чтобы убить их. С Громобоем — его жена Рогнеда, желающая отомстить бывшему мужу Аскольду за измену с греческой княжной Еленой. Рогнеда, как и Громобой, обратилась к помощи Асмодея, чтобы тот помог ей убить мужа. В замке Громобоя, расположенном на берегу Днепра, на веселом пиру

<sup>1</sup> Несмотря на то что Верстовский ориентировался в первую очередь на grand opera, нельзя не отметить влияния opéra-comique и французского балета как на его творчество, так и на русский музыкальный театр в целом. Известно, например, что ему была знакома комическая опера Л. Керубини «Водовоз», в которой есть яркая сцена — хор крестьян, который при постановке мог сопровождаться танцем. Наверняка он знал и «Белую даму» Буальде, в самом начале которой тоже есть подобная сцена. В своих операх Верстовский также включает танцы крестьян в сопровождении хора, что, несомненно, отражает влияние французского театра (см. [1; 8]).





Аскольд и Дир. Появляется гонец, сообщающий о прибытии варяжских гостей, приглашающих князей, чтобы приветствовать их в свои шатры. Аскольд и Дир приходят на берег, но «купцы» оказываются переодетой дружиной Громобоя и его союзника Олега. Князей убивают. Месть свершилась<sup>2</sup>. Срок договора с дьяволом истек. Умирая, Громобой обращается к теням убитого отца и Рогнеды, бросившейся в волны Днепра. Он раскаивается в содеянном и обращается к Богу с молитвой о прощении. В замок приглашен монах-отшельник, ранее пытавшийся отговорить героя от сделки с дьяволом. Начинается буря — Асмодей требует душу Громобоя и его дочерей. Но происходит чудо. Раскаяние и молитвы Громобоя и отшельника услышаны: душа Громобоя возносится к небесам. Его дочери погружаются в сон<sup>3</sup>.

В 1840–50-е гг. жанр grand opera господствовал не только на европейских, но и на российских сценах. В московских театрах регулярно ставились «Весталка» Спонтини, «Немая из Портитчи» Обера, «Осада Коринфа» и «Вильгельм Телль» Россини, «Роберт-дьявол», «Гугеноты» и фрагменты «Пророка» Мейербергера, «Жидовка» Галеви. Верстовский, будучи инспектором репертуара Большого театра, хорошо знал все эти сочинения и не мог не испытывать их воздействия, что проявлялось, в том числе, и в использовании танцевальных сцен.

Это хорошо видно при анализе оперного творчества Верстовского в целом. Как известно, с 1828 по 1854 гг. композитор создал шесть полномасштабных сочинений в этом жанре. В его ранних операх, написанных в конце 1820-х — первой половине 1830-х гг., когда большая опера еще только начинала проникать на московские сцены, количество танцевальных эпизодов невелико. В «Пане Твардовском» (1828) мы находим всего три подобных номера («Полонез», «Мазурка» и «Краковяк»), причем в приложении к опере. В «Аскольдовой могиле» всего один балетный эпизод — «Славянская пляска». Это — типичный вставной номер, и он присутствует даже не во всех редакциях, что вполне закономерно, учитывая веяния времени и стилистику западноевропейской оперы конца XVIII — первой трети XIX в. В этом, кстати, отличие от появившейся всего на год позже «Жизни за царя»: в противоположность Верстовскому Глинка следует новейшим тенденциям европейской оперы, вводя во втором действии развернутые балетные номера<sup>4</sup>. Однако к 1850-м гг. балетные сцены утверждаются в итальянской опере, а затем распространяются по всей Европе, что, конечно же, связано с влиянием

французской традиции<sup>5</sup>. Как было сказано ранее, в период, когда шла работа над «Громобоем», на московских сценах число сочинений, которые можно отнести к жанру большой оперы, значительно увеличилось. В табл. 1 приведены примеры балетных сцен в ставившихся в то время операх [8].

Таблица 1

Опера	Балетные сцены (кордебалет)
«Весталка» Г. Спонтини	Празднование победы над галлами (I акт) [19]
«Осада Коринфа» Дж. Россини	Свадьба Магомета и Пальмиры (II акт) [17]
«Немая из Портитчи» Ф. Обер	Танцы неаполитанцев и испанцев (I акт и III акт) [10]
«Роберт-дьявол» Дж. Мейербер	Танцы на рыцарском турнире, которые связаны со свадьбой (II акт), танец призраков умерших монахинь (финал III акта) [15]
«Вильгельм Телль» Дж. Россини	Крестьянская свадьба с танцами (I акт), танцы австрийских солдат со швейцарскими женщинами [16]
«Жидовка» Ф. Галеви	Балетные сцены горожан на празднике (I акт), в первом акте и танцы на пиру (III акт) [13]
«Гугеноты» Дж. Мейербер	Танцы цыган (III акт), бал на свадьбе Маргариты Валуа (V акт) [14]

Верстовский, следуя европейской моде, насыщает свою последнюю оперу зрелищными и эффектными танцевальными эпизодами. Приведем их содержание.

Громобой устраивает пышный пир по случаю приезда князей Аскольда и Диры из Царьграда. Гости и хозяйка дома — Громобой и его жена Рогнеда — сидят за столом, полным изысканных яств. Рабы подают блюда и наливают вино. Звучат хоры слуг и княжеской свиты, славящие богов и героев Царьграда. Громобой просит Рогнеду спеть — ее песня автобиографична и повествует о молодце, изменившем своей возлюбленной, за что его ждет гибель. Песня вносит тревогу в общее веселье, и слуги Громобоя, желая отвлечь гостей, затевают пляску с хором «Щучка, ты моя!». Далее выходят красавицы жены, рабыни и наложницы Громобоя: турчанки, персиянки, хазарки, гречанки и др. и исполняют свои родные танцы. Танцы зачастую сопровождаются хором: Краковяк — «Женские ласки негой томят», Мазурка (без хора), Русская пляска с хором «Как у нашего боярина палаты» и Валахский танец (лезгинка)

<sup>2</sup> О топосе мести в опере «Громобой» см. [7].

<sup>3</sup> Пересказ сюжета по либретто [5].

<sup>4</sup> Параллели, возникающие между сценами бала в «Жизни за царя» и «Гугенотах», подробно рассматривает в своей диссертации Р. А. Нагин (см. [6]).

<sup>5</sup> Многие русские композиторы вслед за Верстовским и Глинкой использовали в опере балетные сцены. Мы можем найти их в «Русалке» А. С. Даргомыжского («Славянский» и «Цыганский» танцы из II действия), в «Князе Игоре» А. П. Бородина («Половецкие пляски»), в «Борисе Годунове» (польские танцы), «Хованщине» (танец персиянок) М. П. Мусоргского и др. Следует отметить, что у балетных сцен есть две основные функции: драматургическая и дивертисментная. Так, в «Жизни за царя» Глинка польские танцы II акта — важнейший элемент драматургии. В рассматриваемой опере Верстовского балетные сцены, напротив, представляют собой дивертисментные номера, поскольку не несут смысловой нагрузки, а скорее украшают и разнообразят сценическое действие.



также без хора<sup>6</sup>.

В «Громобое» танцы занимают значительную часть партитуры. Это кордебалет, сопровождающий хороводные песни («А мы просо сеяли», «Заплетися плетень» и танцы корифеев из I акта), а также балетные сцены во II акте, где представлены различные национальные танцы: краковяк, мазурка, русский танец и валахский танец (лезгинка). Однако воздействие французской традиции ощущается не только в самом факте присутствия в партитуре подобных сцен, но и в том, как именно они вводятся в действие.

Как указывает О. В. Жесткова, в больших операх балетные сцены обычно возникают непосредственно из сюжета и исполняются второстепенными персонажами [4, с. 30]. Они должны смотреться органично, поскольку их главная цель — воспроизвести поведение тех или иных групп действующих лиц в соответствии с тем, как это выглядело бы в реальной жизни. Диапазон содержания таких сцен простирается от шумных, праздничных торжеств до конфликтов и столкновений между героями или группами персонажей. Они, как правило, сопутствуют торжественным событиям, таким как свадьба, или могут быть элементом локального колорита как, например, танцы крестьян, горожан, солдат, рыцарей, гостей и пр. [11, р. 512; 12, р. 1]. Целью танцевальных эпизодов было создание наиболее полного и разнообразного впечатления для зрителя — не только от развивающегося действия, но и от музыки. М. Смит отмечает, что в таких эпизодах композиторы часто выводили на сцену не только танцоров и певцов, но даже группу музыкантов [18, р. 94–95].

Особенно тщательно прорабатывались костюмы — и не только для усиления зрелищности: в соответствии с концепцией жанра они должны были максимально отражать эпоху, быть аутентичными. Смит указывает, что персонажи балета могли участвовать в монологах или хорах, а в оперных либретто излагались развернутые указания относительно танца и пантомимы. Исследователь отмечает, что, если зритель перед посещением театра приобретал либретто, он мог ознакомиться не только с вокальными текстами, но и понять порой скрытые, завуалированные действия артистов и балетной труппы во время спектакля [18, р. 94–95]. Таким образом, балет в большой опере несет важную смысловую нагрузку, усиливает скрытые подтексты и акцентирует основную идею, заложенную в сюжете.

Верстовский в своих сочинениях очевидным образом следует французской традиции: танцевальные эпизоды в «Громобое» либо сопровождают хоры крестьян и исполняются ими же (I действие), либо представляют

собой развернутые балетные сцены на пиру, где танцуют рабы Громобоя (финал II действие). Все эти сцены — яркий пример *couleur locale*, характерного для жанра большой оперы.

Еще одним важным веянием, связанным с балетными сценами в *grand opera*, стало включение в партитуру ориентальных танцев. Правда, для французских композиторов сферой ориентализма стали Испания и Неаполь (долгое время находившийся под испанской короной). Так, Обер обращается к жанрам болеро и тарантеллы при характеристике неаполитанцев, а Мейербер в «Гугенотах» в качестве ориентального элемента использует танец цыган (прим. 1, 2, 3<sup>7</sup>).

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Для Верстовского, испытывавшего влияние не только европейских композиторов, но и русских современников, выбор танцев и национальной принадлежности танцующих персонажей был несколько иным. Да и по сюжету (напомним, что действие происходит в языческом Киеве) копирование европейской модели выглядело бы странным<sup>8</sup>. Верстовский обращается к славянским танцам (краковяк, мазурка, русская пляска), а также включает валахский танец (лезгинку)<sup>9</sup>. Неясным остается мотив, по которому Верстовский назвал лезгинку валахским танцем. Как известно, валахи — общее старославянское обозначение предков восточно-романских народов. Согласно летописи, именно валахи теснили славян на Дунае и послужили причиной их миграции на восток. Возможно, композитор целенаправленно

<sup>6</sup> Краткое содержание приведено в соответствии с либретто [5].

<sup>7</sup> Нотные примеры из опер «Немая из Портичи» Обера и «Гугеноты» Мейербера приведены по клавирам [11; 14].

<sup>8</sup> Следует отметить, что в более раннем «Пане Твардовском» Верстовский также активно задействовал образы цыган — и в хоровых, и в танцевальных номерах. Однако в «Громобое» он прибегает к другим способам изображения локального колорита.

<sup>9</sup> Валахами называли фракийские племена, которые обитали на Балканском полуострове до того, как в VI–VII вв. его заселили славяне. С. М. Бернштейн, изучавший историю и этнографию в этом регионе, отмечал, что этническая основа валахского населения могла быть кельтской, но впоследствии начался процесс смешения валахов со славянским населением (см. [2, с. 363]).



включил валахский танец, чтобы подчеркнуть колорит дохристианской Руси (прим. 4<sup>10</sup>) [2, с. 363].

Пример 4



Кроме того, в партитуре есть балетные номера без обозначения жанра, но с указанием, что танцуют их представители восточных и южных народов (рабыни Громобоя): турчанки<sup>11</sup>, гречанки, персиянки, хазарки. Исходя из истории Древней Руси, такие номера кажутся вполне уместными (хотя введение турчанок — явный анахронизм), и в них можно усмотреть элемент исторической достоверности, что коррелирует с жанром большой оперы. С другой стороны, включение польских народных танцев или героинь-персиянок явно указывает на воздействие опер Глинки на творчество Верстовского (прим. 5, 6).

Пример 5



Пример 6



Русскую пляску с хором, с одной стороны, можно отнести к номерам, связанным с локальным колоритом, с другой — это дань национальной традиции (в особенности использование припева «Калинка, малинка» — как стилизация народной песни см. прим. 7).

## Литература

1. Антипова Н. А. Янычарская музыка и театр Люлли // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2012. № 2. 6 с.
2. Бернштейн С. М. Разыскания в области болгарской исто-

<sup>10</sup> Здесь и далее нотные примеры из оперы «Громобой» приведены по рукописной партитуре, которая хранится в Российском национальном музее музыки [3].

<sup>11</sup> Стоит отметить, что введение турчанок в либретто «Громобоя» несколько противоречит исторической достоверности сюжета (напомним, что действие оперы происходит во второй половине IX в.). Этот аспект скорее указывает нам на то, что Верстовский следовал «моде» XVIII столетия, когда были популярны «турецкие» (янычарские) мотивы в искусстве (см. подробнее [1]).

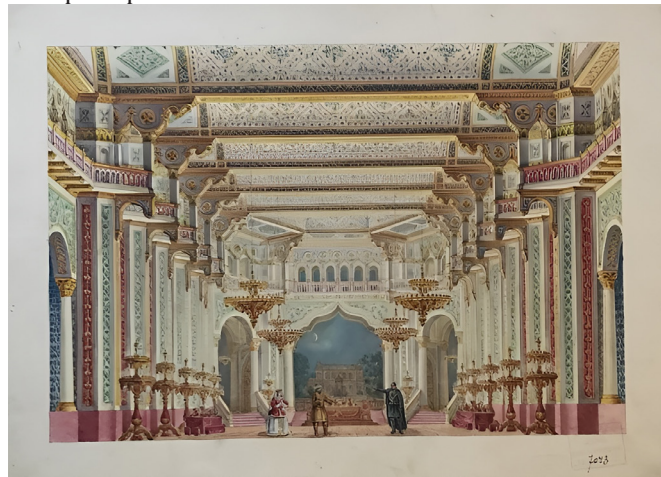
<sup>12</sup> Иллюстрация взята из Электронного каталога ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина [9].

Пример 7



Балетные сцены в «Громобое» исполняются различными группами: это кордебалет, изображающий жен и рабынь героя, а также труппа в костюмах свиты, рабов и прислуги. Огромное внимание композитор уделяет детальной проработке декораций и сценографии, использованию всех возможностей машинерии, что также восходит к традиции grand opéra (прим. 8<sup>12</sup>).

Пример 8



Таким образом, можно заключить, что Верстовский в использовании балетных сцен оказывается на пересечении французской и находящейся на этапе становления русской традиций. Танцевальные эпизоды появляются в его операх, начиная с самой ранней («Пан Твардовский») и присутствуют в том или ином виде во всех остальных, но особой масштабности и грандиозности достигают в «Громобое». Многие черты такого рода эпизодов, которые кажутся нам сейчас естественными для русской оперы, восходят к французской традиции.

- рической диалектологии. Т. 1. Язык валахских грамот XIV–XV веков. М., Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1948. 373 с.
3. Верстовский А. Н. Громобой: романтическая опера в 4 д.

Партитура. [М., 1856] РНММ. Ф. 364. Ед. хр. 249–251. 114 л.; 125 л.; 104 л.

4. *Жесткова О. В.* Сюжетно-драматическая логика балетных сцен во французской большой опере 1820–1830-х годов // *Балет*. 2015. № 3. С. 30–31.

5. *Ленский Д. Т.* Громобой. Либретто. Киев: тип. Добрянского, 1873. 51 с.

6. *Нагин Р. А.* Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М., 2011. 183 с.

7. *Саранча В. Е.* Топос мести в оперном творчестве А. Н. Верстовского на примере оперы «Громобой» // *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания*. 2022. № 4. С. 62–68.

8. *Федоров В. В.* Репертуар Большого театра СССР, 1776–1955 в 2-х томах. Т. 1: 1776–1856 / вступ. ст. В. П. Нецаев. New York: Ross, cop., 2001. 288 с.

9. Электронный каталог. ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=29309677> (дата обращения: 20.02.2022).

10. *Auber D. F. E.* La muette de Portici [Clavier]. Leipzig: n. d. (ca. 1898). Plate 8519. 227 p.

11. *Bartlet M. E. C.* Grand Opéra // *The New Grove Dictionary*

of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. Vol. II. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. P. 512.

12. *Charlton D.* Introduction // *The Cambridge Companion to Grand Opera* / ed. by David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

13. *Halévy F.* La Juive [partition complète]: opéra en cinq actes. Paris: J. Tallandier, 1835. 405 p.

14. *Meyerbeer G.* Les Huguenots [Clavier]: grand opéra en cinq actes. Ed. by A. Sullivan and J. Pittman. London: Boosey&Co., 1887. 457 p.

15. *Meyerbeer G.* Roberto il diavolo [Clavier]: grand opéra en cinq actes. Ed. by A. Sullivan and J. Pittman. London: Boosey&Co., 1871.

16. *Rossini G.* Guillaume Tell [Notes]. Moscow: n. d. (ca. 1870). Plate 1012–1013. 161 p.

17. *Rossini G.* Le siège de Corinthe [Partition]: tragédie lyrique en trois actes. Paris: Troupenas, n. d.

18. *Smith M.* Dance and dancers // *The Cambridge Companion to Grand Opera*. Ed. by D. Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 99.

19. *Spontini G.* La Vestale [Partition]: tragédie lyrique en trois actes. Paris: chez Mademoiselles Erard, n. d. (ca. 1808). Plate 700. 512 p.

## References

1. *Antipova N. A.* Yanicharskaya muzyka i teatr Lulli [Janissary Music and Lully's theater] // *Tavriis'ki studij. Miststvoznavstvo [Tavrichesky Studios. Art history]*. 2012. № 2. 6 p.

2. *Bernshcheyn S. M.* Razyskaniya v oblasti bolgarskoy istoricheskoy dialektologii. T. 1. Yazyk valashskikh gramot XIV–XV vekov [Investigations in the Field of Bulgarian Historical Dialectology. Vol. 1. Language of Walachian Writings of the 14–15th Centuries]. M., L.: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1948. 373 p.

3. *Verstovskiy A. N.* Gromoboy: romanticheskaya opera v 4 d. Partitura [Gromoboy: romantic opera in 4 acts. Score]. [M., 1856] RNMM. F. 364. Ed. hr. 249–251. 114 p.; 125 p.; 104 p.

4. *Zhestkova O. V.* Syuzhetno-dramaticheskaya logika baletnykh stsen vo frantsuzskoy bolshoy opere 1820–1830-kh godov [Plot-Dramatic Logic of Ballet Scenes in French Grand Opera of the 1820–1830s] // *Balet [Ballet]*. 2015. № 3. P. 30–31.

5. *Lenskiy D. T.* Gromoboy. Libretto [Gromoboy. Libretto]. Kiev: tip. Dobrzanskogo, 1873. 51 p.

6. *Nagin R. A.* Opernoye tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropeyskogo muzykalnogo teatra XVIII — pervoy poloviny XIX vekov [The Operatic Works of M. I. Glinka in the Context of Western European Music Theater of the 18th — First Half of the 19th Centuries]: dis. ... kand. isk. M., 2011. 183 p.

7. *Sarancha V. E.* Topos mesti v opernom tvorchestve A. N. Verstovskogo na primere operi «Gromoboy» [Topos of revenge in the operatic work of A. N. Verstovskiy on the material of the opera «Gromoboy»] // *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosi iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]*. 2022. № 4. P. 62–68.

8. *Fedorov V. V.* Repertuar Bolshogo teatra SSSR, 1776–1955 v 2-kh tomakh. T. 1: 1776–1856 [Repertoire of the Bolshoi theater, 1776–1955 in 2 volumes. Vol. 1: 1776–1856] / vstup. st.

V. P. Nechaev. New York: Ross, cop., 2001. 288 p.

9. Elektronnyy katalog. FGBUK GTsTM im. A. A. Bakhruchina [Electronic Catalog. The A. V. Bakhruchin's State Central Theatre Museum]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=29309677> [Accessed date 20.02.2022].

10. *Auber D. F. E.* La muette de Portici [Clavier]. Leipzig: n. d. (ca. 1898). Plate 8519. 227 p.

11. *Bartlet M. E. C.* Grand Opéra // *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. Vol. II. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. P. 512.

12. *Charlton D.* Introduction // *The Cambridge Companion to Grand Opera* / ed. by David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

13. *Halévy F.* La Juive [partition complète]: opéra en cinq actes. Paris: J. Tallandier, 1835. 405 p.

14. *Meyerbeer G.* Les Huguenots [Clavier]: grand opéra en cinq actes. Ed. by A. Sullivan and J. Pittman. London: Boosey&Co., 1887. 457 p.

15. *Meyerbeer G.* Roberto il diavolo [Clavier]: grand opéra en cinq actes. Ed. by A. Sullivan and J. Pittman. London: Boosey&Co., 1871.

16. *Rossini G.* Guillaume Tell [Notes]. Moscow: n. d. (ca. 1870). Plate 1012–1013. 161 p.

17. *Rossini G.* Le siège de Corinthe [Partition]: tragédie lyrique en trois actes. Paris: Troupenas, n. d.

18. *Smith M.* Dance and dancers // *The Cambridge Companion to Grand Opera*. Ed. by D. Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 99.

19. *Spontini G.* La Vestale [Partition]: tragédie lyrique en trois actes. Paris: chez Mademoiselles Erard, n. d. (ca. 1808). Plate 700. 512 p.



**Информация об авторе**

*Вера Евгеньевна Минаева*  
E-mail: sarancha\_vera@mail.ru  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования «Российская академия  
музыки имени Гнесиных»  
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36

**Information about the author**

*Vera Evgenievna Minaeva*  
E-mail: sarancha\_vera@mail.ru  
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«Gnesin Russian Academy of Music»  
121069, Moscow, 30–36 Povarskaya Str.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-70-76

**Мирославова Дарья Сергеевна**, аспирантка кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Miroslavova Darya Sergeevna**, Postgraduate student at the Music History Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: mishellaser@mail.ru

### АРФА: ПУТЬ ОРКЕСТРОВОГО ИНСТРУМЕНТА К СОЛЬНОМУ КОНЦЕРТУ

Арфа — древнейший инструмент, прошедший длительный путь конструктивного и художественного становления. Изобретение педального механизма С. Эраром в начале XIX в. позволило модернизированной арфе, оснащённой хроматическим звукорядом, занять своё место в симфоническом оркестре, где под влиянием романтической эпохи постепенно начинает складываться художественная индивидуальность этого инструмента в единстве технических, выразительных, тембровых и виртуозных возможностей. В статье рассматривается эволюция «эраровской» арфы как оркестрового инструмента к сольному концерту. Этот путь представлен как постепенное накопление в оркестровом арфовом репертуаре характерных, присущих только этому инструменту многообразных технических и образно-художественных возможностей, которые обобщил и синтезировал в контексте русского музыкального стиля один из самых известных в мировой исполнительской практике арфистов, ставший по праву «классическим» Концерт для арфы с оркестром Es-dur Р. М. Глиэра (1938). Анализ этого произведения дополняет параллель образно-технических воплощений солирующей арфы в творчестве французских композиторов, стремившихся к созданию сольного арфового репертуара на рубеже XIX–XX вв., а также в музыке «доэраровской» эпохи, в соответствии со стилистическими «адресами» каждой части Концерта Р. М. Глиэра.

**Ключевые слова:** арфа, оркестровый инструмент, сольный арфовый репертуар, инструментальный концерт, Эрар, Глиэр.

### THE HARP: THE PATH OF THE ORCHESTRAL INSTRUMENT FOR A SOLO CONCERT

The harp is an ancient instrument that went a long path of constructive and artistic formation. The invention of the pedal mechanism by S. Erard at the beginning of the XIX century allowed the modernized harp, equipped with a chromatic scale, to find its proper place in the symphony orchestra, where, under the influence of the romantic era, the artistic individuality of the instrument gradually took a new shape uniting technical, expressive, timbre and virtuoso abilities. The article examines the evolution of the «Erard» harp from an orchestral instrument to a solo concert one. This path is presented as a gradual accumulation in the orchestral harp repertoire of characteristic, unique to this instrument, diverse technical and figurative-artistic possibilities, which were generalized and synthesized in the context of the Russian musical style in one of the most famous compositions in the harpists' performing practice, a «classic» Harp Concerto with orchestra Es-dur by R. M. Glier (1938). The analysis of this work complements the parallel of figurative and technical embodiments of the solo harp in the works of French composers who sought to create a solo harp repertoire at the turn of the XIX–XX centuries, as well as in the music of the «pre-Erard» era, in accordance with the stylistic «addresses» of each part of the Concerto by R. M. Glier.

**Key words:** harp, orchestral instrument, solo harp repertoire, instrumental concert, Erard, Glier.

Жанр сольного инструментального концерта на протяжении трёх веков своего существования не переставал обогащаться новыми концертующими инструментами. Классические концерты для клавира, скрипки, виолончели, флейты, гобоя, валторны, трубы и др., в которых с максимальной полнотой смогли раскрыться многообразные возможности концертующих инструментов — техническое оснащение, виртуозность, индивидуальные выразительные приёмы, — появились со времён возникновения ансамблевой и оркестровой музыки. Но были и такие инструменты, которые пришли к сольному концертному исполнению с симфоническим оркестром только в XX в. У одних этот путь был стремительным, как у баяна, у других, наоборот, слишком долгим, растянувшимся на несколько столетий, как у арфы и альты. Сложная и неординарная концертная

судьба этих инструментов неоднократно привлекала к себе внимание исследователей<sup>1</sup>, но по-прежнему остаётся актуальной, не до конца исследованной темой. В такой ситуации в настоящее время находится арфа и арфовый концертный репертуар. Исследовательский интерес в отношении этого инструмента до сих пор был сосредоточен на проблемах его устройства [11; 12; 14] и арфового исполнительства [9; 10; 13; 15], в то время как композиторское арфовое творчество остаётся за пределами научных изысканий.

Цель данной статьи — рассмотреть путь арфы как оркестрового инструмента на протяжении XIX — начала XX вв. и формирование на этом пути художественной индивидуальности инструмента, предопределившей облик одного из самых известных в мировой исполнительской практике арфистов, ставшего по праву

<sup>1</sup> Проблеме становления концертного альтового репертуара в XX столетии посвящена диссертация А. В. Шевцовой [18] и ряд работ этого автора [16; 17]. Особенности жанра баянного концерта исследуются в трудах А. Е. Лебедева [5–7], общий обзор развития жанра концерта для баяна с оркестром получил в работе И. Л. Григорьевой [4].



«классическим», Концерта для арфы с оркестром Es-dur Р. М. Глиэра.

Арфа — один из самых древних инструментов, вошедший в оркестр только в XIX в. и занявший позицию солиста в состязании с оркестром позднее других оркестровых инструментов. Причиной столь запоздалого концертного «пробуждения» является прежде всего сам инструмент, который с древнейших времён был диатоническим, настроенным на одну тональность (Es-dur), что препятствовало его использованию в составе оркестра. Только после того, как в начале XIX в. С. Эраром был усовершенствован педальный механизм (изобретена двойная педаль<sup>2</sup>), модернизированная арфа, наделённая хроматическим звукорядом, с новой настройкой (in Ces), вошла в состав оркестра.

В «доэраровскую» эпоху арфа, не использовавшаяся как оркестровый инструмент, оказалась практически единственным солистом, который приглашался на эту роль в жанре концерта «со стороны» (Концерт для арфы, струнных и континуо Си бемоль мажор Г. Ф. Генделя, Концерт для арфы с оркестром До мажор И. Г. Альбрехтсбергера, Концерт для арфы с оркестром Ля мажор К. Д. фон Диттерсдорфа, Концерт В. Моцарта для флейты и арфы с оркестром До мажор и др.). После модернизации инструмента создание арфовых концертов становится делом в основном «заинтересованных» арфистов (Концерт «Орфей» Ч. Обертюра, Концерт для арфы с оркестром ми минор К. Рейнеке, Концерт для арфы с оркестром до минор Г. Ренье и Концерт для арфы с оркестром до минор А. Г. Цабеля). Однако эти произведения не смогли завоевать популярность у слушателей, и прошёл почти целый век, прежде чем интерес к арфе захватил «объективно настроенных» композиторов. Это случилось только после того, как оркестровая арфа обрела индивидуальность в единстве технических, выразительных, тембровых и виртуозных возможностей. Именно тогда, на рубеже XIX–XX вв., начинает расти сольный арфовый репертуар — прежде всего в творчестве французских композиторов, ощутивших себя наследниками С. Эрара, включая отдельные попытки приблизиться к созданию сольного концерта К. Сен-Санса, Г. Форэ, М. Равеля, Г. Пьерне, Л. Вьерна, А. Капле и др. Наконец концерт для арфы с оркестром, отвечающий всем критериям этого жанра, был создан в России в 1938 г. — Концерт Ми бемоль мажор Р. М. Глиэра. В этой партитуре получил обобщение оркестровый опыт арфы, художественный имидж которой формировался в симфонической и оперной музыке.

В «доэраровскую» эпоху не только несовершенство конструкции препятствовало использованию арфы в оркестре, но и ряд коренных особенностей. Струнно-щипковая природа инструмента значительно снижала его кантиленные и «легатные» возможности: во многих оркестровых арфовых партиях нередко встречается

наличие сольной мелодической линии с таким штрихом, но дефицит легато, как правило, преодолевается за счёт удвоения партии арфы дублирующими инструментами (ярким примером может послужить сочетание арфового тембра и кларнета в III части Пятой симфонии А. Глазунова).

Ограничение мелодических возможностей арфы и её коренная склонность к арпеджированию («даже своё наименование — *arpeggio* — эти гармонические фигуры получили от <...> итальянского названия — *агра*» [2, с. 179]) стало причиной расширения аккомпанирующей функции арфы в условиях оркестровой партитуры (показательный пример — соло гобоя с арфовым аккомпанементом в балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского). Инструменту также приходилось играть и роль самого себя (достаточно вспомнить сцену с фуриями из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика», сцену состязания певцов из оперы «Тангейзер» Р. Вагнера, эпические прологи «Шехеразады» Н. А. Римского-Корсакова и «Вышеграда» Б. Сметаны) или имитировать другие инструменты (гитарный аккомпанемент в «Арагонской хоте» М. И. Глинки, колокол в «Гарольде в Италии» Г. Берлиоза).

Арфовые арпеджио нередко использовались с целью звукоизобразительности, чаще всего — для передачи образов водной стихии, включённые в пространство всё той же лейттемы Одетты (гобой) П. И. Чайковского. В IV части «Шехеразады» широкие арфовые пассажи «рисуют» картину бури на море, а в трио скерцо симфонии «Манфред» П. И. Чайковского, следуя программе («Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада»), аккорды-арпеджато двух арф изображают водяные брызги, сквозь которые проступает образ Альпийской феи (соло виолончели).

Благодаря введению арфы в оркестр последний получил яркий, выделяющийся на фоне других инструментов тембр, который в XIX романтическом веке, склонном к фантастике и всему необычному, обрёл сказочно-романтический ореол. Наиболее яркие, запоминающиеся арфовые партии в симфонической музыке композиторов-романтиков связаны, как правило, с воспроизведением фантастических образов — сцена бала из II части «Фантастической» симфонии, полёт феи Маб из Скерцо драматической симфонии «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза, «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Оценивая возможности арфы как своеобразного оркестрового «лакомства» [2, с. 184], Р. Штраус в своих комментариях к Трактату Г. Берлиоза даёт совет начинающим композиторам использовать подобные «яркие и характерные краски оркестра <...> как можно экономнее и, прежде чем их вписывать, десять раз взвесить — безусловно ли необходима данная краска в данном месте, и нельзя ли её заменить более простой» [2, с. 184].

<sup>2</sup> Двойная педаль позволяет изменять высоту струны арфы на полтона и на целый тон. До этого на протяжении целого столетия использовалась одинарная педаль, изменявшая высоту струны только на полтона, что затрудняло исполнение на арфе полного хроматического звукоряда и соответственно — использование всех тональностей. Г. Берлиоз в своём «Большом трактате» описывает ограничения и сложности тональных перестроек на арфе in Es [2, с. 175–176].



В сказочном контексте арфа была незаменимым инструментом. Фантастические образы требовали не только «чарующего» тембра (как отметила О. А. Амусьева: «В звуке арфы есть чарующая интимность, обаяние» [1, с. 12]), но и создания специальных эффектов, усиливающих погружение в волшебную звуковую атмосферу, как, например, флажолеты и глissандо, вошедшие в арсенал характерных арфовых средств. Так, в «Скерцо Маб» Г. Берлиоза, с его лёгкой и прозрачной оркестровкой и тончайшей летучей звучностью, флажолеты двух арф совместно с флажолетами скрипок добавляют в общую воздушную звуковую атмосферу трио россыпь волшебных «блесток» (определение арфового тембра Р. Штрауса). Глissандо арфы, чаще всего используемое как звукоизобразительный приём с целью передачи всевозможных (страшных или, наоборот, юмористически окрашенных) «взлётов» и «падений», в симфонии «Данте» Ф. Листа «служит символом внезапно появляющихся из преисподней нечестивой Франчески да Римини и её возлюбленного» [2, с. 184], а в поэме Р. Штрауса «Дон Кихот» близкий к глissандо пассаж передаёт падение на землю рыцаря печального образа.

«Волшебный» колорит создаётся и за счёт использования арфы совместно с другими, столь же «ирреальными» тембрами, как, например, в третьей вариации всё той же поэмы Р. Штрауса арфа в сочетании с нежными колокольчиками служит иллюстрацией грёзы Дон Кихота о волшебной рыцарской стране.

Аналогично арфа применялась и в музыке русских композиторов. Например, в хоре цветов из оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова весенний озёрный пейзаж расцвечен множеством красочных оттенков за счёт *divisi* и *pizzicato* струнных и *glissando* арфы в сочетании с колокольчиками, воссоздающих воздушно-переливчатую атмосферу последней весенней зари. А в кульминации волшебных метаморфоз применены флажолеты и глissандо арфы как символ «таяния» в его и метафорическом (блаженная истома любви, охватившая Снегурочку в последний миг её жизни), и физическом (чудо исчезновения Снегурочки) смыслах.

Большинство обращений к арфе в русской музыке XIX в. связано с воссозданием мистических картин природы — в «Эсмеральде» и «Торжестве Вакха», «Русалке» и «Каменном госте» А. С. Даргомыжского, «Хованщине» М. П. Мусоргского, «Богатырской» симфонии А. П. Бородина, в операх «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Сказка о царе Салтане» и в «Испанском каприччио» Н. А. Римского-Корсакова. Такие композиторы, как С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, А. Т. Гречанинов, И. Ф. Стравинский и А. К. Глазунов с большим мастерством использовали богатые колористические возможности арфового звучания.

Практически во всех случаях введения арфы в оркестровую партитуру она, если не аккомпанирует, оказывается на положении солирующего инструмента, что подчеркнул и Р. Штраус в своей рекомендации по использованию арфового тембра: «Арфу в оркестре всегда следует применять как солирующий инстру-

мент, иначе говоря, не писать нот, которые всё равно не будут услышаны» [2, с. 184]. В эпизодах с участием арфы плотность оркестровой фактуры, как правило, уменьшается, и на таком «разреженном» звуковом фоне арфа, имеющая негромкий голос, может чувствовать себя комфортно не только как солирующий, но и как аккомпанирующий инструмент.

Таким образом, сформировавшийся имидж инструмента, который использовался редко и дозированно, в качестве неизменного «солиста» и приблизительно в одном и том же образном амплуа, казалось бы, должен был препятствовать созданию арфового концерта. Этот вопрос вплотную встал перед Р. М. Глиэром, который взялся за создание арфового концерта по просьбе известной советской арфистки К. А. Эрдели и, преодолевая музыкально-художественные ограничения, связанные с этим инструментом, сумел превратить недостатки в достоинства концертной партитуры. Успех Концерта был предопределён и тем фактом, что при его написании к оркестровой «школе» арфы Глиэр прибавил опыт, накопленный в сольном арфовом репертуаре французских композиторов рубежа XIX–XX веков, который также будет учтён в анализе этого произведения.

При обращении к Концерту для арфы с оркестром Ми бемоль мажор Р. М. Глиэра первое, что привлекает к себе внимание — это небольшой состав оркестра, сбалансированный с учётом звуковых возможностей арфы: две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, три валторны, литавры, треугольник и струнный квинтет. Говоря о равновесии оркестровой и сольной партий в концерте Р. М. Глиэра, М. М. Подгузова не просто отметила звуковое равновесие сторон, но подчеркнула диктат солирующего инструмента: «Блестящий мастер оркестровки, Р. М. Глиэр инструментовал своё сочинение так, что оркестр, являющийся огромным многотембровым “инструментом”, звучит на равных с арфой» [8, с. 59].

Концерт написан в русском стиле, который определяют крайние части, насыщенные народным мелодизмом; вторая часть, создавая стилевое отклонение, вносит в концерт оттеняющий контраст.

Отметим наиболее яркие моменты сольных арфовых эпизодов.

**I часть** (сонатная форма с зеркальной репризой) начинается яркими арпеджированными аккордами у арфы в сопровождении оркестра, напоминающими тему-эпиграф Первого фортепианного концерта П. И. Чайковского (Р. М. Глиэр восхищался этим концертом [3, с. 41]). Однако подобные темы-эпиграфы в модусе повествовательного зачина, в которых арфа выступает в роли эпического сказителя, можно встретить и у французских композиторов — в Концертной пьесе *G-dur* для арфы с оркестром К. Сен-Санса или в «Священном танце» для арфы и струнного оркестра К. Дебюсси.

Широта мелодического распева темы, расцвеченного плагальными и натурально-ладовыми сопряжениями, создаёт образ «русского простора», а изложение главной темы у арфы в диалоге с оркестром, подхватывающим





«песню», словно раздвигает перспективу звукового пейзажа — этот эффект создаёт арфовое глиссандо, передающее тему от солирующего инструмента оркестру.

Побочная тема дополняет «общую» русскую картину, привнося в неё тонкие свирельные краски: в ансамбле арфы с кларнетом первое проведение темы отдано партнёру из оркестра, отводящее арфе роль сопровождающего инструмента, во втором, кульминационном проведении темы арфа аккомпанирует самой себе. Такое сочетание аккомпанирующей арфы и деревянных духовых (третье проведение темы отдано флейте), по примеру уже упоминавшейся III части Пятой симфонии А. Глазунова, можно встретить также в побочной теме Экспромта Г. Форе.

Каждая тема — и главная, и побочная — завершается каскадом декоративных арфовых пассажей, создающих переключение от одной «картины» к другой. Такие пассажи, получившие определение «бисерных», часто встречаются в оркестровых партиях арфы и сольных арфовых произведениях и в большинстве случаев используются с целью украшения мелодической линии.

Разработка, повторяя последовательность тем экспозиции, вносит в «русскую» пасторальную картину тревожные акценты (насыщенные драматизмом аккорды главной темы в переключках арфы и деревянных духовых) и тёмные тени (которые ложатся на проведение побочной партии у арфы соло), при сохранении различных вариантов арфовой фактуры, чередующихся как переходы между «рельефом» и «фоном» — от мелодического изложения к аккомпанементу и завершающим каждый эпизод декоративным пассажем. Подобные переходы (как в главной теме — от звучных аккордов к аккомпанирующим триолям в нюансе *p*) можно встретить в Экспромте Г. Форе для арфы, где «грузные» аккорды-арпеджато сменяются тихими лирическими аккомпанирующими триолями.

Разработка приводит к яркой, красочной каденции арфы, которую Р. М. Глиэр изначально планировал предоставить оркестру, поскольку ещё недостаточно был знаком со спецификой арфы как сольного инструмента. Однако благодаря вкладу К. А. Эрдели в создание сольной арфовой каденции композитор предпочёл оставить именно этот предложенный вариант, а в дальнейшем даже предлагал Ксении Александровне соавторство, от чего она категорически отказалась.

Каденция, по объёму превосходящая все имевшиеся на тот момент арфовые сольные каденции, наконец знакомит с сольной арфой более развернуто. В ней получили обобщение различные варианты фактуры — изложение аккордами-арпеджато (побочная тема) и строгими аккордовыми вертикалями (главная) в чередовании с воздушными глиссандо, и переходы от мелодического рельефа (синтезирование интонаций побочной и главной тем — в такой, зеркальной последовательности, — в начале каденции) к «размывающим» его арпеджированным, «бисерным» и специфически-аккордовым пассажам, погружающим в стихию чистого арфowego тембра. В каденции можно услышать и отголоски балет-

ных каденций любимого Р. М. Глиэром П. И. Чайковского, особенно восходящие пассажи по звукам уменьшенного септаккорда с выделенной мелодической линией, а la арфовая каденция из «Вальса цветов».

Реприза возникает как укрупнённое и более развёрнутое повторение каденции, воспроизводя зеркальное изложение тем, уравнивая тем самым композицию всей I части, выстраивая и арфовую партию как зеркальное драматургическое крещендо: от аккомпанемента оркестровому проведению и побочной, и главной тем — к их сольному изложению, хотя последняя (главная) в арфовом звучании не теряет аккомпанирующих пассажей.

**II часть** написана в форме темы с вариациями (шесть вариаций и кода), которая предоставила прекрасную возможность показать многообразные технические и образно-художественные возможности солирующего инструмента. В средних частях концертов, как правило, солирующий тембр доминирует безраздельно. У Р. М. Глиэра арфа царит и темброво, и ментально — как герой не только Концерта, но и музыкального сюжета II части, — отсылая к истокам «биографии» солиста, во времена музыкальной старины, актуализируя условно-барочную стилистику, которая после «русской» I части вносит ощутимый контраст.

Изложение после 4-тактного сумрачного вступления у струнных басов темы *a la siciliana* у арфы соло, с применением штриха «деташе», который часто использовался композиторами эпохи барокко, напоминает начало второй части Концерта *B-dur* для арфы с оркестром Г. Ф. Генделя. Диатоническая основа темы (*Ces-dur*), с отклонениями в тональности диатонического родства, словно имитирует технические возможности старинной арфы, для которой писали И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти и др. В отличие о генделевского концерта, где арфа завершает каждую фразу трелью, Р. М. Глиэр избегает украшений, подчёркивая чистоту мелодической линии, приберегая демонстрацию технических возможностей для вариаций. Их последовательность образует подобие старинной сюиты, становление которой охвачено линией постепенного стиливого раскрепощения, переносащего из эпохи барокко — в XIX в.

В первой вариации струнная группа проводит тему в сопровождении арфовых арпеджио при совпадении основных опорных звуков распетой мелодии. Вторая вариация полностью отведена оркестру. Третья излагается солистом и оркестром, причём многоголосие оркестра не заглушает голос арфы, давая возможность инструменту проявить виртуозность за счёт гаммообразного движения и восходящих пассажей из тридцать вторых. Такие приёмы ритмической орнаментики использовались не только в арфовых сюитах И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, но и в XIX в., например, в Концертной пьесе *G-dur* для арфы с оркестром К. Сен-Санса.

Четвёртая вариация открывается быстрым «бисером» нисходящих пассажей, оплетающих тему, которая излагается у оркестра в виде вопросо-ответной структуры, распределённой между струнной группой



и деревянными духовыми. Арфовый аккомпанемент из виртуозных нисходящих арпеджио переносит тему на целое столетие вперёд: такой вид техники игры на арфе можно встретить в большинстве арфовых партий П. И. Чайковского — в каденциях «Спящей красавицы», «Щелкунчика» и «Лебединого озера».

Весьма колоритна пятая вариация, написанная в строгом классическом стиле, с её характером стремительно-напористого движения. Мелодическая линия арфы выделена в обеих руках, играется быстро и отрывисто, создавая ощущение звучания клавирина. Эта самая короткая вариация насыщена разложенными аккордами и интервалами в партии арфы, что представляет характерный приём для французского раннего «неоклассицизма» рубежа XIX — начала XX в., в частности, использованный в «Интродукции и Аллегро» для арфы в сопровождении струнного квартета, флейты и кларнета М. Равеля.

Шестая вариация углубляет лирические настроения через интонационные связи с ариозо Ленского «Я люблю Вас, Ольга» из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в мелодии, отданной струнной группе, с добавлением указания играть *con molto espressione*. Вступление арфы с проведением темы «былинными» аккордами, аналогично эпиграфу первой части, с выделением мелодической линии в верхних нотах, предвосхищает возвращение к русскому стилю в финале. И вновь, как и в изложении распевной главной темы I части, на себя обращает внимание трудность исполнения легато на арфе наравне со скрипками и духовыми. Как подметила Н. Н. Покровская, «поющий, красивый звук на арфе — редкость» [10, с. 93].

Вторая часть завершается кодой, в которой арфа в основном аккомпанирует, расцветивая оркестровое проведение темы многообразными видами декоративных пассажей, включая восходящие гаммы, нисходящие струющиеся пассажи, разложенные на интервалы восходящие аккорды, широкие и короткие арпеджио, вновь отсылающие к балетам П. И. Чайковского. А собственно арфовое проведение темы арпеджированными аккордами с плагальной гармонизацией, окончательно утрачивая барочный колорит, погружает в атмосферу русской волшебной сказки.

Таким образом, если со стороны композиции II часть концерта может быть представлена как старинная сюита, то со стороны её внутреннего сюжета отчётливо прорисовывается ряд образно-стилевых имиджей арфы, накопленных на протяжении двух столетий, вершину которого образует сказочно-волшебное амплуа, заключённое в самом тембре инструмента, с его чарующим переливчатым звучанием, насыщенным лирико-поэтическими мотивами.

**III часть**, как и подобает «русским» финалам, вводит в стихию танцевального движения, воссоздавая жанровую картину весёлого народного праздника, приковывая внимание эффектом переключения различных по жанру и характеру энергичных и зажигательных плясок, определяющих облик главной темы. В танцевальном

контексте арфа звучит легко и «игриво» за счёт «сухих» аккордов, подчёркивающих вторую долю, коротких украшений и переключек в разных регистрах. Такие приёмы нередко используются в арфовых сольных произведениях для создания танцевальной атмосферы. Например, похожий эпизод можно услышать в «Балладе» К. Сальседо.

Побочная тема — подвижная, струющаяся, трепетная — вносит контраст, приближенная к лирической теме второй части. Арфа аккомпанирует с использованием нисходящих и восходящих пассажей шестнадцатыми, что не раз можно встретить в этом концерте. Завершается побочная партия короткой каденцией арфы, очень схожей по стилю с такой же короткой каденцией в Концертштюке для арфы с оркестром Г. Пьерне. Затем тема повторяется в изложении скрипок и сопровождении арфовых пассажей, завершая экспозицию. Танцевальный характер третьей части вызывает ассоциации с Первым фортепианным концертом П. И. Чайковского, в финале которого показано, как народ «умеет веселиться». И как особый эффект стоит отметить имитацию арфой колокольчиков совместно с треугольником, аналогично I части симфонической поэмы «Колокола» С. В. Рахманинова.

После разработки, построенной на главной теме, её изложение в репризе, как и в I части, излагается арфой в сопровождении оркестра. Арпеджированные арфовые аккорды в нюансе *ff*, исполнение которых отмечено темпом *roco pesante*, производят впечатление некоторой грузности и усталости. Лирическая побочная, мелодическую линию которой проводят скрипки в сопровождении объёмных фигураций арфы, создаёт эмоциональный подъём, продолженный в коде, где у арфы появляются нисходящие секвенции, изложенные ломаными октавами. Такой технический приём, обычно применяемый для создания драматического эффекта, можно встретить в сольной арфовой музыке французских композиторов — в «Фантазии» для арфы К. Сен-Санса, в Концертштюке для арфы с оркестром Г. Пьерне и др. Также в коде, где слышны отголоски главной темы I части, композитор использовал одну из самых распространенных техник игры на арфе — «блестящие» пассажи из нисходящих арпеджио с выделенным верхним голосом, которые можно встретить и в самом концерте Р. М. Глиэра, и в оркестровой и сольной арфовой музыке. Например, известный французский арфист-композитор М. Гранжани на этом приёме построил всю экспозицию и репризу в своей пьесе «Фонтан».

Создавая виртуозный финал, Р. М. Глиэр использовал многообразные технические арфовые приёмы, напрямую восходящие к французской арфовой школе, — к Концертной пьесе G-dur для арфы с оркестром К. Сен-Санса, Концертштюку Г. Пьерне, Светскому танцу для арфы и струнного оркестра К. Дебюсси. Финал концерта, в котором Р. М. Глиэр сконцентрировал все известные на тот момент виртуозные арфовые приёмы, соединив их со стихией танцевального движения, картинностью и красочностью русского музыкального



«жанризма», нередко исполняется как отдельное произведение.

Итак, Концерт Р. М. Глиэра, который был завершен осенью 1938 г. и прозвучал в Большом зале Московской консерватории в исполнении К. А. Эрдели (дирижёр — Л. П. Штейнберг), обобщил двухвековой путь арфы к сольному концерту, включая оперно-оркестровые партии и обширный сольный репертуар. Синтезирующий характер концерта, в котором представлены наиболее характерные образные амплуа арфы, различные технические и фактурные возможности, накопленные в западноевропейской и русской арфовой литературе, сказался на общем облике произведения. В стилистической многомерности и ретроспективности концерта, в его бесконфликтной драматургии и живописно-картинном звучании усматривается несколько запоздалое возвращение к стилю *модерн* рубежа XIX–XX вв., с его одухотворяющей идеей красоты. Её главным носителем в концерте выступает солирующий инструмент — и его

тембр, выделяющий арфу из общей оркестровой массы, и обусловленное его конструкцией такое качество арфовой фактуры, как склонность к разнообразной декоративной пассажной орнаментике, родственной растительным орнаментальным мотивам, определяющим концептуальное ядро архитектурного и живописного модерна.

Однако не может быть и речи о «запоздалом возвращении» к атмосфере и духу рубежа веков в 1938 г. — эти временные точки связаны как этапы одного крещендирующего процесса: от накопления основательного опыта арфowego исполнительства в оркестровой и оперной музыке на протяжении всего XIX в. (которое продолжилось и в дальнейшем) к расцвету сольной арфовой музыки в творчестве французских композиторов на рубеже XIX–XX вв. и затем к созданию полноценного репертуарного арфowego концерта, создание которого стало и обобщением всего предшествующего опыта, и его переходом в новое качество.

### Литература

1. Амусьева О. А., Москвитина Э. А. Вера Дулова и арфовое искусство XX века / Ред. Г. А. Рымко. М.: Архитектура-С, 2017. 188 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструменталке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса в 2-х томах. Т. 1 / Пер., ред., вступит. статья и коммент. С. П. Горчакова. М.: Музыка, 1972. 307 с.
3. Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания / Сост. и ред. В. А. Киселева. М.: Музыка, 1975. 220 с.
4. Григорьева И. Л. Жанры академической баянной музыки: взаимовлияние концерта и сонаты // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 3. С. 42–47.
5. Лебедев А. Е. Вариации как художественный концепт в современной музыке с участием баяна (на материале концерта «Под знаком Скорпиона» С. Губайдулиной) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 2. Ч. 1. С. 22–31.
6. Лебедев А. Е. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке. Монография. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2013. 530 с.
7. Лебедев А. Е. Особенности оркестровки в концертах для баяна с оркестром Е. Подгайца // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 55–61.
8. Подгузова М. М. Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство). М.: Эдитус, 2010. 210 с.
9. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе: дис. ... док. искусствоведения. М., 2001. 519 с.
10. Покровская Н. Н. Принципы звукоизвлечения на арфе и качество звука арфиста // Вестник КемГУКИ. 2014. № 27. С. 92–97.
11. Поломаренко И. А. Арфа в прошлом и настоящем: История, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре. М.: Музгиз, 1939. 312 с.
12. Цингг И. В. Арфа с педалями простого действия: история, строение инструмента, особенности звучания // Philharmonica. International Music Journal. 2019. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arfa-s-pedalyami-prostogo-deystviya-istoriya-stroenie-instrumenta-osobennosti-zvuchaniya> (дата обращения: 28.12.2023).
13. Цингг И. В. Трактаты по игре на арфе второй половины XVIII — первой четверти XIX веков: становление профессионального исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2020. 288 с.
14. Цингг И. В. Эволюция арфы в контексте строения инструмента, репертуара и исполнительства в XVIII веке // Человек и культура. 2019. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-arfy-v-kontekste-stroeniya-instrumenta-repertuara-i-ispolnitelstva-v-xviii-veke> (дата обращения: 28.12.2023).
15. Шамеева Н. Х. К вопросу становления игры на арфе в России. Основные принципы отечественной исполнительской методики // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: сборник статей по материалам международной научной конференции Государственной классической академии Маймонида (13–19 апреля 2015 года). М.: Человек, 2015. С. 310–328.
16. Шевцова А. В. Жанр инструментального концерта в альтовом репертуаре: от Баха до Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1 (30). С. 31–37.
17. Шевцова А. В. Сольное исполнительство на альте в музыкальном искусстве XX века // Евразийский научный журнал. 2018. № 10 (55). 7 часть. С. 25–28.
18. Шевцова А. В. Становление сольного альтового репертуара в контексте отечественной альтовой школы: в поисках художественной индивидуальности инструмента: дис. ... канд. Исствоведения. Саратов, 2022. 180 с.



## References

1. *Amuseva O. A., Moskvitina E. A.* Vera Dulova i arfovoe iskusstvo XX veka [Vera Dulova and the harp art of the 20th century] / Red. G. A. Ry`mko. M.: Arhitektura-S, 2017. 188 p.
2. *Berlioz G.* Bolshoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrrovke s dopolneniyami Riharda Shtrausa v 2-x tomakh [A large treatise on modern instrumentation and orchestration with additions by Richard Strauss in 2 volumes]. Vol. 1 / Per., red., vstupit. statya i komment. S. P. Gorchakova. M.: Muzyka, 1972. 307 p.
3. *Glier R. M.* Stat'i i vospominaniya [Articles and memoirs] / Sost. i red. V. A. Kiseleva. M.: Muzyka, 1975. 220 p.
4. *Grigoreva I. L.* Zhanri akademicheskoi bayannoi muziki: vzaimovliyanie kontserta i sonati [Genres of academic accordion music: the mutual influence of concerto and sonata] // Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosi iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 3. P. 42–47.
5. *Lebedev A. E.* Variatsii kak hudozhestvennyj kontsept v sovremennoj muzyke s uchastiem bajana (na materiale kontserta «Pod znakom Skorpiona» S. Gubajdulinoj) [Variations as an artistic concept in modern music with the participation of accordion (based on the material of the concerto «Under the Sign of Scorpio» by S. Gubaidulina)] // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]. 2015. № 2. V. 1. P. 22–31.
6. *Lebedev A. E.* Zhanr kontserta dlja bajana s orkestrom v otechestvennoj muzyke. Monografija [The genre of the concerto for accordion and orchestra in Russian music. Monograph]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2013. 530 p.
7. *Lebedev A. E.* Osobennosti orkestrrovki v kontserta dlja bajana s orkestrom E. Podgajtsa [Features of orchestration in concertos for accordion with orchestra by E. Podgajtsa] // Ju-zhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. 2017. № 4 (29). P. 55–61.
8. *Podguzova M. M.* Arfovoe iskusstvo Rossii pervoj poloviny XX veka (tvorchestvo, ispolnitel'stvo) [The harp art of Russia in the first half of the XX century (creativity, performance)]. M.: Editus, 2010. 210 p.
9. *Pokrovskaya N. N.* Istoriya ispolnitelstva na arfe [The history of harp performing]: dis. ... dok. iskusstvovedeniya. M., 2001. 519 p.
10. *Pokrovskaya N. N.* Printsipi zvukoizvlecheniya na arfe i kachestvo zvuka arfista [The principles of sound production on the harp and the sound quality of the harpist] // Vestnik KemGUKI [Bulletin of KemGUKI]. 2014. № 27. P. 92–97.
11. *Polomarenko I. A.* Arfa v proshlom i nastoyashchem: Istoriya, konstruktsiya, svedeniya dlya kompozitorov, primenenie v orkestre [The harp in the past and present: History, construction, information for composers, using in the orchestra]. M.: Muzgiz, 1939. 312 p.
12. *Tsingg I. V.* Arfa s pedalyami prostogo deistviya: istoriya, stroenie instrumenta, osobennosti zvuchaniya [Harp with pedals of simple action: history, structure of the instrument, features of sound] // Philharmonica. International Music Journal. 2019. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arfa-s-pedalyami-prostogo-deystviya-istoriya-stroenie-instrumenta-osobennosti-zvuchaniya> (Accessed date: 28.12.2023).
13. *Tsingg I. V.* Traktati po igre na arfe vtoroi polovini XVIII — pervoi chetvrti XIX vekov: stanovlenie professionalnogo ispolnitelstva [Treatises on harp playing in the second half of the XVIII — first quarter of the XIX centuries: the formation of professional performance]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2020. 288 p.
14. *Tsingg I. V.* Evolyutsiya arfi v kontekste stroeniya instrumenta, repertuara i ispolnitelstva v XVIII veke [The evolution of the harp in the context of the structure of the instrument, repertoire and performance in the XVIII century] // Chelovek i kultura [Man and culture]. 2019. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-arfy-v-kontekste-stroeniya-instrumenta-repertuara-i-ispolnitelstva-v-xviii-veke> (Accessed date: 28.12.2023).
15. *Shameeva N. Kh.* K voprosu stanovleniya igri na arfe v Rossii. Osnovnye printsipi otechestvennoi ispolnitelskoi metodiki [On the question of the formation of harp playing in Russia. The basic principles of the Russian performing technique] // Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivi [Art as a cultural phenomenon: traditions and perspectives]: sbornik statei po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii Gosudarstvennoi klassicheskoi akademii Maimonida (13–19 aprelya 2015 goda). M.: Chelovek, 2015. P. 310–328.
16. *Shevtsova A. V.* Zhanr instrumentalnogo kontserta v altovom repertuare: ot Bakha do Shnitke [The genre of instrumental concerto in the viola repertoire: from Bach to Schnittke] // Problemi muzikalnoi nauki [Problems of musical science]. 2018. № 1 (30). P. 31–37.
17. *Shevtsova A. V.* Solnoe ispolnitelstvo na alte v muzikalnom iskusstve XX veka [Solo performance on the viola in the musical art of the 20th century] // Yevraziiskii nauchnii zhurnal [Eurasian Scientific Journal]. 2018. № 10 (55). Part 7. P. 25–28.
18. *Shevtsova A. V.* Stanovlenie solnogo altovogo repertuara v kontekste otechestvennoi altovoi shkoli: v poiskakh khudozhestvennoi individualnosti instrumenta [The formation of the solo viola repertoire in the context of the Russian viola school: in search of the artistic individuality of the instrument]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Saratov, 2022. 180 p.

## Информация об авторе

Дарья Сергеевна Мирославова  
E-mail: mishellaserg@mail.ru  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»  
410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

## Information about the author

Darya Sergeevna Miroslavova  
E-mail: mishellaserg@mail.ru  
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»  
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Av.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-77-83

**Гумерова Айсылу Тагировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

**Gumerova Aisylu Tagirovna**, PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory of the Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

E-mail: gumerovaat@mail.ru

**Смирнова Елена Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры этномузыкологии Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

**Smirnova Elena Mikhailovna**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Ethnomusicology of the Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

E-mail: seak@yandex.ru

### О РОЛИ МУЗЫКИ В ПЕДАГОГИКЕ В. ИСЛЕНТЬЕВА — АВТОРА УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ТРУДОВ ДЛЯ НЕРУССКИХ НАРОДОВ СРЕДНЕГО ПОВОЛЖЬЯ

Статья посвящена деятельности В. А. Ислентьева, внесшего большой вклад в просвещение нерусских народов Среднего Поволжья во второй половине XIX — начале XX в. Внимание фокусируется на его педагогике, характеризующейся новаторскими для своего времени подходами, в частности, активным привлечением музыки в школьное обучение. Материалами исследования явились архивные источники и учебные пособия Ислентьева, анализ которых показывает его вклад не только в развитие педагогической системы национальных школ Среднего Поволжья, но и в музыкальное просвещение учащихся. Общность методических установок Ислентьева и выдающихся представителей российской школьной педагогики дореволюционного периода (таких, как Н. Ильминский, К. Насыри, К. Ушинский) позволяет отнести его к прогрессивной части интеллигенции, «горевшей» идеями просвещения.

**Ключевые слова:** Владислав Алексеевич Ислентьев, национальные школы Среднего Поволжья, школьное обучение, музыкальное просвещение, пение, православное пение, чувашский язык, удмурты.

### ON THE ROLE OF MUSIC IN PEDAGOGY OF V. ISLENTYEV, THE AUTHOR OF EDUCATIONAL AND METHODOLOGICAL WORKS FOR NON-RUSSIAN PEOPLES OF THE MIDDLE VOLGA REGION

The article is devoted to the work of V. A. Isentyev, who made a great contribution to the education of the non-Russian peoples of the Middle Volga region in the second half of the 19th — early 20th centuries. The focus is on his pedagogy, characterized by innovative approaches, including the active involvement of music in school teaching. The research is based on archival materials and teaching materials developed by Isentyev, the analysis of which shows his contribution to the development of the pedagogical system of national schools in the Middle Volga region, as well as to the musical development of students. The methodological principles that Isentyev shared with outstanding representatives of Russian pedagogy of the pre-revolutionary period (such as N. Ilminsky, K. Nasyri, K. Ushinsky) allow us to classify him as a forward-thinking representative of the intelligentsia, «burning» with the ideas of the enlightenment.

**Key words:** Vladislav Alekseevich Isentyev, national schools of the Middle Volga region, schooling, singing, Orthodox singing, the Chuvash, the Udmurt.

Владислав Алексеевич Ислентьев — деятель второй половины XIX — начала XX столетия, внесший большой вклад в просвещение нерусских народов Среднего Поволжья. Практически вся его жизнь была связана с образовательной деятельностью: он служил инспектором народных училищ Казанской губернии, был педагогом, просветителем, языковедом, переводчиком, подготовил немало количество специальной учебной литературы для национальных школ. Как отмечает Г. Д. Фролова, Ислентьев имел представление о многих языках Поволжья и Сибири — коми, мордовском, якутском, неплохо владел чувашскими и удмуртскими языками [19]. В научной литературе фигура Ислентьева освещается, прежде всего, удмуртскими филологами: в работах В. К. Кельмакова, А. В. Камитовой его пере-

воды на удмуртский язык рассматриваются как одни из ранних произведений зарождающейся удмуртской литературы [7–11].

Наше внимание обращено на особенности педагогической работы Ислентьева, на его методические установки, которые транслируются, прежде всего, через учебные издания автора. Он не был музыкантом и, скорее всего, не имел музыкального образования, но выделялся среди коллег тем, что в своей педагогике использовал пение в качестве вспомогательного компонента обучения. Некоторые аспекты этой стороны его деятельности получили освещение в работе Г. В. Алжейкиной, посвященной музыкальному просвещению чувашского народа [1]. Но в связи с тематикой исследования в поле зрения автора попали лишь первые годы



преподавания Ислентьева.

С сожалением нужно констатировать, что биография этого деятеля до настоящего времени в полной мере не исследована, нет точных свидетельств ни о его национальности, ни о времени, месте рождения и смерти. Эти вопросы еще ждут специальной поисковой работы.

Известно, что начало педагогической деятельности Ислентьева связано с учительствованием в 1867–1870 гг. в Бичуринском двухклассном училище Министерства народного просвещения, которое было открыто в селе Бичурино Воскресенской волости Чебоксарского уезда Казанской губернии специально для чувашей в 1867 г. Согласно источникам, посвященным истории этого учебного заведения, училище отличалось тщательно подобранными, грамотными учителями, одним из которых был Ислентьев.

Сохранился архив Бичуринского училища, который сейчас находится в Государственном историческом архиве Чувашской Республики [2]. Но самые ранние документы этого собрания датированы 1871 г., то есть относятся к тому периоду, когда Ислентьев уже не являлся сотрудником учреждения. Ценные сведения о его педагогической деятельности в эти годы в училище зафиксированы в личном рукописном фонде историка П. Г. Григорьева, с которым можно ознакомиться в научном архиве Чувашского государственного института гуманитарных наук [4]. На основе этого документа осветим некоторые детали преподавания Ислентьева.

Как большинство учителей народных училищ этого времени, В. А. Ислентьев преподавал сразу несколько предметов. Предположительно, это Закон Божий, чтение, письмо, математика, церковное пение. Программа обучения была направлена, прежде всего, на религиозное просвещение учащихся, приобщение их к православно-организованному образу жизни, к христианским ценностям. Одним из главных предметов, наряду с Законом Божиим, являлось церковное пение. Распорядок дня в училище был выстроен законоучителем Ислентьевым таким образом, чтобы учащиеся в течение дня несколько раз практиковались в исполнении православных песнопений: молитвы пелись по-чувашски и по-русски утром, перед началом учения, до и после принятия пищи, вечером перед сном.

Известно, что в селе Бичурино в то время была действующая с 1780 г. Воскресенская церковь [3]. Хор из учеников Ислентьева пел на богослужениях этого прихода.

Об этом свидетельствует запись, сделанная педагогом в 1868 г.: «Вполне убедившись, что в распространении грамотности могут повлиять религиозные начала, я счел за лучшее обучить пению молитв воспитанников, которые в непродолжительное время без особенного затруднения и с большой охотой выучились довольно сносно и благозвучно небольшим составившемся хором, петь главные молитвы не только в классе, но и в церкви» (цит. по: [1, с. 80]). Надо сказать, что звучание школьного хора на богослужениях привлекало внимание сельских жителей, вызывало интерес к практике православного пения и могло служить важным фактором приобщения их к церковно-приходской жизни<sup>1</sup>.

Роль музыки в Бичуринском училище не исчерпывалась только практикой православного пения. Благодаря архиву Григорьева, мы узнаем о методах работы Ислентьева на других предметах, в рамках которых он также обращался к музыке. К примеру, на уроках чтения при заучивании стихотворений учитель предлагал детям «легчайшие и удобнейшие способы запоминания» [1, с. 79]. В частности, Ислентьев перекладывал стихотворения на мелодии детских или русских народных песен и разучивал их с детьми. Для того чтобы они запомнили слова, как пишет педагог, «обыкновенно нужно было пропеть ее не более 5 раз». В дальнейшем эти песни пелись и на других предметах «для разнообразия и отдыха», использовались в детских играх. Такого рода музыкальные разминки, по словам учителя, «весьма нравились детям, как русским, так и чувашам» [1, с. 79–80].

В архивном документе указано, что мелодии для музыкальных упражнений Ислентьев брал из журнала «Детский сад». Это был педагогический журнал, издаваемый в Санкт-Петербурге, посвященный вопросам воспитания детей младшего возраста. Журнал включал методические статьи, описания детских игр, педагогическую библиографию. Сам факт обращения сельского учителя к такого рода специальной литературе говорит о его большой заинтересованности, о неформальном отношении к своему делу.

Следующий период трудовой биографии Ислентьева (1871–1884) был связан с Казанью. Больше 10 лет он работал учителем подготовительного класса Второй Казанской гимназии. Это время характеризовалось активным развитием системы просвещения нерусских народов Поволжья: открывались специальные национальные школы, издавались учебники, повсеместно

<sup>1</sup> Следует отметить, что привлечение хоров национальных школ в церковную богослужебную практику — явление достаточно характерное для деятельности «кинородческих» приходов в дореволюционный период. Обусловлено было это несколькими причинами. Во-первых, в условиях сельского прихода школьный хор представлял собой ценный и, возможно, единственный «кадровый» ресурс, способный обеспечить полноценное музыкальное оформление богослужения. В программе обучения миссионерских национальных школ, которые повсеместно открывались в эти годы, церковное пение на церковно-славянском и родном языках представляло собой один из главных учебных предметов, через который происходило начальное приобщение детей к основам христианского учения. Благодаря усиленным занятиям по хоровому пению при каждой сельской школе имелся коллектив, знающий перечень основных богослужебных песнопений. Во-вторых, «внедрение» хоров в приходскую практику являлось продуманным миссионерским «ходом»: детское многоголосное пение на родном языке, действуя на чувственно-эмоциональный фактор, вызывало восторг и умиление прихожан, служило дополнительным стимулом к посещению богослужений, повышало интерес к школам, куда, зачастую, приводили своих детей, чтобы они научились так же петь. Дополнительным позитивным результатом становилось общее музыкальное просвещение сельских школьников, которые изучали нотную грамоту, осваивали сложный для них навык хорового многоголосного пения.



внедрялась система обучения с использованием родного языка. В эти годы Ислентьев занимался разработкой методики преподавания русского языка для иноязычных учащихся, издал первые методические труды по письму, чтению, арифметике [6; 13; 15].

Ислентьев активно принимал участие в организации и проведении так называемых Учительских курсов на территории Казанской губернии. Известно, что он являлся членом Цивильского уездного училищного совета; был назначен одним из руководителей первых педагогических курсов, организованных Симбирской чувашской учительской школой в 1882 г.<sup>2</sup>; на протяжении 4-х лет руководил Казанскими учительскими курсами. По содержанию отчетной документации курсов мы можем судить о масштабности этих мероприятий, включавших теоретическую и практическую части (открытые уроки по разным дисциплинам) [14]. Это были своего рода курсы повышения мастерства для учителей из глубинки, которые сталкивались с различными педагогическими трудностями при работе с детьми. В частности, большое внимание уделялось урокам церковного пения, так как многие учителя испытывали сложности при переложении переводных молитвенных текстов на церковно-славянские напевы<sup>3</sup>. Во время обучения организовывались хоры из курсистов, проходивших практику православного пения на родных языках.

В годы работы в Казанской гимназии интерес Ислентьева к новым методикам обучения обозначился еще более явно. Одним из главных направлений, развиваемых им, было использование наглядного способа изучения разных дисциплин, разработка методик обучения с учетом возрастных особенностей учащихся.

Свою активную деятельность на поприще образования народов Поволжья с конца 80-х гг. XIX столетия Ислентьев продолжил на территории Вятской губернии. Являясь инспектором народных училищ Елабужского уезда, он работает над учебниками для удмуртских школ, составляющих большую часть его наследия.

Его пособия для удмуртов отличались обилием наглядных рисунков, схем, таблиц. Язык учебников приближен к народной речи, к ее образности, автор избегал формальности и сухости, обилия сложной терминологии,

непонятной удмуртскому школьнику. Ислентьев тщательно подбирал тексты для изданий, проверял переводы с точки зрения наречия удмуртского языка, заботясь о том, чтобы язык был понятен учащимся Елабужского уезда, где он служил в этот период. Известно, что он обращался за помощью к учителям и священникам-удмуртам, хорошо знающим удмуртский и русский языки<sup>4</sup>.

Особенностью учебных изданий, подготовленных Ислентьевым, было обязательное наличие в них методической составляющей, демонстрирующей педагогическую изобретательность автора и тщательность разработки уроков. Особый интерес в этом смысле представляют его «Руководства» для учителей, отдельно изданные по ряду учебников. Наше внимание привлекло «Руководство к преподаванию грамоты и русского языка по букварю, первой учебной книжке и учебнику для вотяков В. Ислентьева» [16]. В этом издании предложены планы занятий по чтению, на которых, наряду с традиционными для этой дисциплины формами работы, педагог обращается к музыке. В частности, на уроках, предполагающих заучивание молитв, автор рекомендует обратиться к интонированию этих текстов. Он пишет: «Как скоро преподаватель заметит, что дети читают заучиваемую молитву правильно, он приступает к обучению их пению этой молитвы с голоса. Пение производится на вотском и славянском языках» [16, с. 55].

Педагог применяет пение для быстрого запоминания учащимися незнакомых, сложных для восприятия, молитвословий. В этом усматриваются его знание особенностей детской психологии: обращение к музыке, безусловно, улучшало эмоциональный фон урока, вызывало больший интерес воспитанников к новому материалу, служило хорошей альтернативой скучному и малоэффективному зазубриванию догматических текстов. Он пишет: «Оно (пение. — А. Г., Е. С.), кроме возбуждения благоговейного настроения, весьма много способствует и усвоению текста молитв, так что даже неумеющие читать ученики младшего отделения, как часто замечалось мною в училищах, благодаря пению хорошо заучивают главнейшие из молитв непосредственно с голоса» [16, с. 55].

<sup>2</sup> Симбирская чувашская школа, организованная И. Я. Яковлевым, была кузницей учительских кадров для национальных школ Поволжья в дореволюционный период, играла важную роль в музыкальном просвещении чувашей. (Об этом свидетельствует целый ряд публикаций о школе на страницах «Симбирских епархиальных ведомостей» (например, см. [12]) — главного печатного органа Симбирской епархии, освещающего, в том числе, актуальные вопросы церковно-певческого просвещения местного населения [17].) Сам факт привлечения Ислентьева к проведению курсов для учителей на базе данной школы, которая имела статус Центральной по отношению к другим «чувашским» учебным заведениям региона, говорит о его большом авторитете среди коллег, занимающихся вопросами «инородческого» образования.

<sup>3</sup> В рамках миссионерской деятельности Русской Православной Церкви во второй половине XIX — начале XX вв. была организована масштабная работа по переводу религиозной литературы на родные языки «инородцев». В результате этой кампании православное богослужение, в том числе его музыкальная составляющая, была переведена на татарский, чувашский, удмуртский, марийский, мордовский и другие языки.

<sup>4</sup> В одном из своих трудов Ислентьев пишет: «Переводы помещенных в учебнике упражнений и статей сделаны под моим руководством, учителями из вотяков — Василием Семеновым, окончившим курс учительской семинарии, и Иваном Павловым, хотя и не имеющим звания учителя (обучает в церковно-приходской школе), но опытным в переводах и хорошо говорящим по-русски. Переводы же молитв и более трудных мест из Евангелия были проверены при помощи священника из с. Можги о. Иоанна Люперского, охотно согласившегося принять участие в составленной мною комиссии для проверки и исправления наших работ» [16, с. 2].



Ислентьев в свое пособие помещает тексты молитв с одноголосной нотной строчкой, изложенной в цифирной<sup>5</sup>. Здесь же приводятся краткие сведения по теории цифирной нотации, адресованные учителям, что является свидетельством методической разноплановости пособий Ислентьева.

Следует отметить, что «Руководство...» Ислентьева — хронологически первое издание, в котором опубликованы нотные образцы церковных песнопений на удмуртском языке<sup>6</sup>. Проанализировав примеры песнопений из данного пособия, можно выявить принципы работы дореволюционных переводчиков с православными молитвами и приемы адаптирования удмуртских текстов к церковно-славянским богослужебным напевам.

В качестве мелодической основы для интонирования молитвословий выбраны напевы обиходных песнопений. Они характеризуются простым интонационным содержанием, отсутствием протяженных распевов, небольшим диапазоном, то есть с исполнительской точки зрения вполне доступны для удмуртских детей, только начинающих осваивать практику хорового православного пения. Рассмотрим первую тексто-музыкальную строку песнопения «Иньмис Атаймы» («Отче наш») из пособия Ислентьева (см. прим. 1а — в цифирной нотации, прим. 1б — в расшифровке, в пятилинейной нотации) [16, с. 58].

Пример 1а. «Иньмис Атаймы»

МОЛИТВА ГОСПОДНА (ТЕКСТЪ ВОТСКІЙ):

| i i i i . i . i i i i i i i i i i i i |  
 | Инь-мис А-тай-мы! Ты-над ны-мид съ-лык-тэм уджъ ё-сы-ны-мы |  
 | i i i i . i i 7 . 7 7 7 7 7 7 7 7 i . i i i . |  
 | да-но лу-са мед у-лоз; ад-зы-ты ми-ле-мыз инь-дунь-не-дэ Ты-ньсь тыд; |  
 | i . 7 . |  
 | Ты-над э-ры-ведъ-я мед лу-оз музь-ем вы-лын но, инь-мын ся-и-нье. |

Пример 1б. «Иньмис Атаймы»

Инь-мис А-тай-мы! Ты-над ны-мид съ-лык-тэм уджъ ё-сы-ны-мы да-но лу-са мед у-лоз;  
 ад-зы-ты ми-ле-мыз инь-дунь-не-дэ Ты-ньсь тыд;

На примере этого песнопения, в частности, можно увидеть, как переводчики решают проблему слогового несоответствия церковно-славянских и удмуртских текстов. Ситуация эта достаточно частая для подобных переводов: стремление к смысловой точности содержания молитвы приводило в большинстве случаев

к значительному расширению, реже — сокращению удмуртского текста по слоговому составу. Наглядным примером является перевод «Иньмис Атаймы» (см. табл. 1).

С учетом того, что слоговая структура словесного текста песнопения должна коррелироваться с метром ритмом определенного напева, это оказывается важным обновлением. В данном песнопении проблема «стыковки» переводного молитвословия и музыкального текста решилась за счет «растягивания» или «сжимания» зон речитации; таким образом, «мелодическое лицо» обиходного напева сохранилось<sup>7</sup>.

Обобщая вышесказанное, отметим, что роль музыки в педагогике Ислентьева зачастую сводилась к ее прикладному применению. Но само обращение к ней способствовало овладению учащихся специальными умениями, навыками музыкальной деятельности. Используя различные творческие формы работы, Ислентьев формировал любовь и интерес воспитанников к музыке, развивал их музыкальные способности. А наличие в его пособиях первых нотных образцов церковных песнопений-переводов открывает еще одну историческую и исследовательскую ценность пособий Ислентьева, которые могут быть рассмотрены в аспекте не только общего музыкального просвещения нерусских народов Поволжья, но и распространения у них практики православного пения на национальных языках.

Знакомство с работами Ислентьева позволяет отнести его к прогрессивной части российской интеллигенции, реализующей просветительские идеи в педагогике рассматриваемого периода. Исследователь Г. Д. Фролова упоминает о знакомстве Ислентьева с Каюмом Насыри (1825–1902) — татарским учёным-этнографом, литератором, членом Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Насыри являлся одним из виднейших представителей татарской просветительской мысли, был подвижником реформ татарского образования<sup>8</sup>. В его инициативах, направленных на распространение среди татарского населения науки и образования, просматривается идейная общность с деятельностью Ислентьева, который посвятил свою жизнь созданию учебников, понятных и доступных «кинородцам».

Говоря о деятельности Ислентьева, нельзя не вспомнить Н. И. Ильминского (1822–1891) — педагога, просветителя, главного идеолога системы школьного образования нерусских народов, которая к этому времени (с 1879 г.) получила официальное признание и была распространена на территории всей Восточной России. Свидетельств о личном знакомстве Ислентьева

<sup>5</sup> Во введении к «Руководству...» Ислентьев пишет о том, что молитвы были переложены на цифирную нотацию учителем Елабужского городского трехклассного училища Евгением Садоковичем Лебедевым.

<sup>6</sup> Специальный нотный хоровой сборник для удмуртов был издан только в 1894 г. Он включает самые «употребительные» православные песнопения, изложен в цифирной нотации [20].

<sup>7</sup> Более подробно про комплекс музыкально-переводческих приемов, использованных в православных песнопениях для удмуртов, см. в работах А. Т. Гумеровой, например [5].

<sup>8</sup> Напомним некоторые факты из биографии Насыри: в 1870 г. открыл первую русско-татарскую школу в Казани по обучению татарских детей русскому языку и математике, создал первые учебники на татарском языке по математике, географии, геометрии. Являясь учителем татарского языка в Казанской духовной семинарии, издал учебник татарской грамматики для русских.





Таблица 1. Сравнение церковно-славянского и удмуртского текстов песнопения «Иньмис Атаймы»

Церковно-славянский вариант		Удмуртский вариант	
Кол-во слогов	Текст	Текст	Кол-во слогов
11	<b>Церк.-слав.:</b> Отче наш, Иже еси на небесех! <b>Рус.:</b> <i>Отче наш, Который на небесах!</i>	<b>Удм.:</b> Иньмис Атаймы <b>Рус.:</b> <i>Отец наш Небесный!</i>	5
16	Да святится имя Твое, да придет Царствие Твое, <i>Да святится имя Твое, да придет Царствие Твое,</i>	Тынад ньымыд съблыктэм уджъёсынымы дано луса мед улос; адзъыты милемыз иньдуньнедэ Тынъись тыд; <i>Твое имя безгрешными нашими делами пусть славится; покажи нам Твое Царствие небесное;</i>	32
17	да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли. <i>да будет воля Твоя и на земле, как на небе.</i>	Тынад эрыкедъя мед луоз музъем вылын но, иньмын сяинъик. <i>По твоей воле пусть будет и на земле, как на небе.</i>	18
7	Хлеб наш насущный даждь нам днесь; <i>хлеб наш насущный дай нам на сей день;</i>	Милемлы туннээз орчытыны няньмес сёт, <i>Дай нам хлеба на сегодняшний день,</i>	12
23	и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должникам нашим; <i>и прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим;</i>	минми но пунэмен оётэммес куштэм сяин, милесьтым съблыкмес бытты; <i>и мы должников прости, избавь наши грехи;</i>	22
11	и не введи нас во искушение, <i>и не введи нас в искушение,</i>	Съблыке пацкамлэсь милемыз утялты, <i>От попадания в грехи нас убереги</i>	12
10	но избави нас от лукаваго. <i>но избавь нас от лукаваго.</i>	Уродлэсь но мозмыты. <i>и избавь нас от плохого/лукаваго.</i>	7

с Ильминским мы не обнаружили, но в одном из своих работ Ислентьев пишет: «Симпатия к инородцам возбуждены во мне более 20 лет назад известными деятелями по просвещению инородцев — Н. И. Ильминским и Николаем Ивановичем Золотницким» (цит. по: [7, с. 142]). Судя по содержанию трудов Ислентьева, он был продолжателем идей Ильминского, в том числе, в понимании церковного пения как особого орудия христианского просвещения в рамках системы образования нерусских народов.

Методы обучения, разработанные Ислентьевым, обнаруживают общность с методическими установками еще одного выдающегося педагога — К. Ушинского (1823–1871). Связь просматривается в обращении к наглядности обучения, включении в учебники произведений устного народного творчества, в опоре на психологические особенности восприятия школьников разных возрастов, на что большое внимание

в своих трудах уделял Ушинский. В его работах также находим мысли о воспитании музыкой. «Какое это могучее педагогическое средство — хоровое пение! Как оно быстро оживляет утомленные силы детей, как быстро организует класс!», — пишет Ушинский [18, с. 161].

Резюмируя, отметим, что педагогическая деятельность Ислентьева характеризуется поиском и внедрением в практику новых, эффективных форм работы со школьниками. Одним из проявлений его новаторского для своего времени подхода стало особое внимание к музыке: ее применение на уроках по разным школьным дисциплинам и большое внимание к пению в общей системе образования в миссионерских национальных школах для «инородцев». Педагогика Ислентьева, ярко демонстрирующая характерные для второй половины XIX — начала XX в. прогрессивные идеи в области образования, вносила свой позитивный вклад в музыкальное просвещение нерусских народов Поволжья.

### Литература

1. Алжейкина Г. В. Музыкальное просвещение чувашского народа в его историческом развитии: дис. ... канд. пед. наук. Чебоксары, 2004.
2. Бичуринское двухклассное училище. Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 476.
3. Воскресенская церковь, с. Бичурино (Воскресенское). Государственный исторический архив Чувашской Респу-

блики. Ф. 396. Оп. 1.

4. Григорьев П. Г. Материалы по истории народного просвещения среди чуваш во второй половине XIX в. Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук. Отд. II. Т. 44. Инв. № 139. 156 л.

5. Гумерова А. Т. О дореволюционных церковно-певческих переводах для удмуртов // Музыка. Искусство, наука,



практика. 2020. № 4 (32). С. 50–57.

6. *Ислентьев В. А.* Письмо-чтение: Руководство для учащихся. Казань: Типография Губернского правления, 1880. 56 с.

7. *Камитова А. В.* Переводная литература христианского просвещения на удмуртском языке XIX — начала XX в.: история развития, жанровое своеобразие и переводческие стратегии. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2017. 216 с.

8. *Камитова А. В.* Способы и методы презентации стихотворений русских поэтов в удмуртских учебниках второй половины XIX — начала XX вв. // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2022. Т. 32. Вып. 2. С. 368–377.

9. *Камитова А. В.* Учебно-методические пособия В. А. Ислентьева в контексте просветительских проектов XIX в. // Языковые контакты народов Поволжья и Урала: Проблемы регионального литературоведения и фольклористики: материалы XI Международного симпозиума (Чебоксары, 21–24 мая 2018 г.). Чебоксары: Чувашский государственный университет имени И. Н. Ульянова, 2018. С. 74–84.

10. *Кельмаков В. К.* Переводные тексты В. А. Ислентьева и истоки удмуртской художественной литературы // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. 2015. № 3 (87). С. 45–57.

11. *Кельмаков В. К., Камитова А. В.* Учебно-методические пособия В. А. Ислентьева: жанрово-тематическое содержание переводных текстов // Урало-алтайские исследования. 2017. № 4 (27). С. 39–58.

12. *Колосов Н.* Симбирская чувашская школа. (По поводу

сорокалетия ее существования) // Симбирские епархиальные ведомости. 1908. № 22. С. 667–679.

13. Опыт методического руководства к преподаванию арифметики в народных школах: Курс первых двух лет обучения малолетних / Сост. В. Ислентьев. Казань: Типография Губернского правления, 1881. 160 с.

14. Отчет о занятиях на Педагогических курсах, происшедших в августе месяце 1877 года в городе Лаишеве Казанской губернии. Казань: Губернская типография, 1878. 31 с.

15. Первая учебная книжка для совместного обучения чуваш и русских / Сост. В. Ислентьев. Казань: Типо-лит. В. М. Ключникова [и Гладышевой], 1882. 130 с.

16. Руководство к преподаванию грамоты и русского языка по букварю, первой учебной книжке и учебнику для вотяков В. Ислентьева. Казань: Типография Императорского университета, 1889. 159 с.

17. *Тюрякова Ю. В.* Осмысление актуальных проблем церковно-певческого искусства на страницах поволжской епархиальной периодики 1900–1910-х гг. // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 67–73.

18. *Ушинский К. Д.* Педагогическая поездка по Швейцарии // *Ушинский К. Д.* Собрание сочинений. Т. 3. М., Л.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1948. С. 87–252.

19. *Фролова Г. Д.* Из истории удмуртской школы. Ижевск: Удмуртия, 1971. 156 с.

20. Хоровые церковные песнопения на вотском языке. Казань: Типография Императорского университета, 1894. 16 с.

## References

1. *Alzhejkina G. V.* Muzykal'noe prosveshchenie chuvashskogo naroda v ego istoricheskom razvitii [Musical education of the Chuvash in its historical development]: dis. ... kand. ped. nauk. Cheboksary, 2004.

2. Bichurinskoe dvuhklassnoe uchilishche [Bichurinsk two-year school]. Gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Chuvashskoj Respubliki. F. 476.

3. Voskresenskaya cerkov, s. Bichurino (Voskresenskoe) [Resurrection Church, village Bichurin (Voskresenskoe)]. Gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Chuvashskoj Respubliki. F. 396. Op. 1.

4. *Grigorev P. G.* Materialy po istorii narodnogo prosveshcheniya sredi chuvash vo vtoroj polovine XIX v. [Materials on the history of public education among the Chuvash in the second half of the 19th century]. Nauchnyj arhiv Chuvashskogo gosudarstvennogo instituta gumanitarnyh nauk. Otd. II. T. 44. Inv. № 139. 156 p.

5. *Gumerova A. T.* O dorevoljutsionnyh tserkovno-pevcheskih perevodah dlya udmurtov [Pre-revolutionary church-singing translations for the Udmurt] // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika [Music. Art, Science, Practice]. 2020. № 4 (32). P. 50–57.

6. *Islent'ev V. A.* Pismo-chtenie: Rukovodstvo dlya uchashchihysya [Writing-reading: A guide for students]. Kazan': Tipografiya Gubernskogo pravleniya, 1880. 56 p.

7. *Kamitova A. V.* Perevodnaya literatura hristianskogo prosveshcheniya na udmurtskom yazyke XIX — nachala XX v.: istoriya razvitiya, zhanrovoe svoeobrazie i perevodcheskie strategii [Translated literature of Christian education in the Udmurt language of the 19th — early 20th centuries: history of development, genre originality and translation strategies]. Izhevsk: Udmurtskij institut istorii, yazyka i literatury UrO RAN, 2017. 216 p.

8. *Kamitova A. V.* Spособы i metody prezentatsii stihotvorenij russkikh poetov v udmurtskikh uchebnikah vtoroj poloviny XIX — nachala XX vv. [Ways and methods of presentation of poems by Russian poets in Udmurt textbooks of the second half of the 19th — early 20th centuries] // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Istoriya i filologiya» [Bulletin of Udmurt University. Series «History and Philology»]. 2022. T. 32. Vyp. 2. P. 368–377.

9. *Kamitova A. V.* Uchebno-metodicheskie posobiya V. A. Islent'eva v kontekste prosvetitel'skikh proektov XIX v. [Teaching aids of V. A. Islentiev in the context of educational projects of the 19th century] // Yazykovye kontakty narodov Povolzh'ya i Urala: Problemy regional'nogo literaturovedeniya i fol'kloristiki: materialy XI Mezhdunarodnogo simpoziuma (Cheboksary, 21–24 maya 2018 g.) [Language contacts of the peoples of the Volga region and the Urals: Problems of regional literary criticism and folklore studies: materials of the XI International Symposium (Cheboksary, May 21–24, 2018)]. Cheboksary: Chuvashskij gosudarstvennyj universitet imeni I. N. Ul'yanova, 2018. P. 74–84.

10. *Kel'makov V. K.* Perevodnye teksty V. A. Islent'eva i istoki udmurtskoj hudozhestvennoj literatury [Translated texts of V. A. Islentiev and the origins of Udmurt fiction] // Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. I. Ya. Yakovleva [Bulletin of the Chuvash State Pedagogical University named after I. Ya. Yakovleva]. 2015. № 3 (87). P. 45–57.

11. *Kel'makov V. K., Kamitova A. V.* Uchebno-metodicheskie posobiya V. A. Islent'eva: zhanrovo-tematicheskoe sodержanie perevodnyh tekstov [Teaching aids of V. A. Islentiev: genre and



thematic content of translated texts] // *Uralo-altajskie issledovaniya* [Ural-Altai studies]. 2017. № 4 (27). P. 39–58.

12. *Kolosov N.* Simbirskaya chuvashskaya shkola. (Po povodu sorokaletiya ee sushchestvovaniya) [Simbirsk Chuvash school. (On the occasion of its 40th anniversary)] // *Simbirskie eparhial'nye vedomosti* [Simbirsk Diocesan Gazette]. 1908. № 22. P. 667–679.

13. Opyt metodicheskogo rukovodstva k prepodavaniiu arifmetiki v narodnyh shkolah: Kurs pervykh dvuh let obucheniya maloletnih [The experience of methodological guidance for the teaching of arithmetic in public schools: the Course of the first two years of teaching minors] / Sost. V. Islent'ev. Kazan': Tipografiya Gubernskogo pravleniya, 1881. 160 p.

14. Otchet o zanyatiyah na Pedagogicheskikh kursah, proiskhodivshih v avguste mesyatse 1877 goda v gorode Laisheve Kazanskoj gubernii [Report on the classes at the Pedagogical Courses, which took place in August 1877 in the town of Laishev, Kazan province]. Kazan': Gubernskaya tipografiya, 1878. 31 p.

15. Pervaya uchebnaya knizhka dlya sovместnogo obucheniya chuvash i russkikh [The first textbook for joint education of the Chuvash and the Russian] / Sost. V. Islent'ev. Kazan': Tipolit. V. M. Klyuchnikova [i Gladyshevoj], 1882. 130 p.

16. Rukovodstvo k prepodavaniiu gramoty i russkogo yazyka po bukvaru, pervoj uchebnoj knizhke i uchebniku dlya votyakov V. Islent'eva [Guide to teaching literacy and the Russian language in the primer, the first educational book and textbook for Votyakov by V. Islentiev]. Kazan': Tipografiya Imperatorskogo universiteta, 1889. 159 p.

17. *Tyuryakova Yu. V.* Osmyslenie aktual'nyh problem tserkovno-pevcheskogo iskusstva na stranicah povolzhskoj eparhial'noj periodiki 1900–1910-h gg. [Understanding the current problems of church singing art on the pages of the Volga diocesan periodicals of the 1900–1910s] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 1 (11). P. 67–73.

18. *Ushinskij K. D.* Pedagogicheskaya poezdka po Shvejtsarii [Pedagogical trip to Switzerland] // *Ushinskij K. D. Sobranie sochinenij* [Collected works]. T. 3. M., L.: Izdatel'stvo Akademii pedagogicheskikh nauk RSFSR, 1948. P. 87–252.

19. *Frolova G. D.* Iz istorii udmurtskoj shkoly [From the history of the Udmurt school]. Izhevsk: Udmurtiya, 1971. 156 p.

20. Horovye tserkovnye pesnopeniya na votskom yazyke [Choral church chants in the Vot language]. Kazan': Tipografiya Imperatorskogo universiteta, 1894. 16 p.

### Информация об авторах

*Айсылу Тагировна Гумерова*

E-mail: gumerovaat@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»  
420035, Казань, ул. Большая Красная, д. 38

*Елена Михайловна Смирнова*

E-mail: seak@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»  
420035, Казань, ул. Большая Красная, д. 38

### Information about the authors

*Aisylu Tagirovna Gumerova*

E-mail: gumerovaat@mail.ru

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov»  
420035, Kazan, 38 Bolshaya Krasnaya Str.

*Elena Mikhailovna Smirnova*

E-mail: seak@yandex.ru

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov»  
420035, Kazan, 38 Bolshaya Krasnaya Str.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-84-90

**Сабитова Лариса Александровна**, профессор кафедры музыкального искусства Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

**Sabitova Larisa Aleksandrovna**, Professor at the Department of musical art of the Dostoevsky Omsk State University  
E-mail: [sabitov-omsk@mail.ru](mailto:sabitov-omsk@mail.ru)

**Фаттахова Лейла Ринатовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

**Fattakhova Leyla Rinatovna**, PhD (Arts), Associate Professor at the Departments of musical art of the Dostoevsky Omsk State University

E-mail: [fattler@omsu.ru](mailto:fattler@omsu.ru)

### ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ

Статья посвящена вопросам дыхания в хоровом коллективе. Для современного хорового исполнительства принципиальное основополагающее значение имеют отечественные традиции, в частности, практика Синодального хора (Москва), особенно в период руководства им регента В. С. Орлова. Вопросы дыхания тесно связаны с понятиями кантилены, певучести. Длительное и ровное дыхание формировалось в отечественной певческой культуре веками — как в профессиональной музыке (церковные песнопения), так и в народной (лирическая протяжная песня). Дыхательный процесс у поющих требует усиленной деятельности мышечного комплекса. Конкретными музыкальными примерами привлекается внимание к работе соответствующих мышц, создающих особую организацию процесса выдыхания во время пения. Отмечается преобладание в их работе горизонтальных ощущений во время выдоха, создающих впечатление опоры звука (*appoggiare la voce* — «поддерживать голос»). Рассматривается разновидность певческого дыхания — цепное дыхание, используемое в коллективном исполнительстве и особо характерное для русской хоровой музыки.

**Ключевые слова:** хоровое исполнительство, отечественные традиции, хоровая культура, певческое дыхание, хоровой звук, опора звука, цепное дыхание.

### RUSSIAN TRADITIONS OF CHORAL PERFORMANCE: SINGING BREATHING

The article is devoted to the issues of breathing in the choir. The article notes that native traditions are of fundamental importance for the practice of modern choral performance. In particular, the historical aspect examines the experience of the Synodal Choir (Moscow), especially the period when it was conducted by the regent V. S. Orlov. Breathing issues are closely related to the concepts of cantilena, melodiousness. A long and even breath has been formed in the national singing culture for centuries, both in professional music (church choir singing) and in folk music (lyrical lingering song). The breathing process in these genres is associated with intensified activity of the muscular complex. On specific musical examples, the work of the corresponding muscles (especially diaphragm) is analyzed. There is a predominance of horizontal sensations in their work during exhalation, producing the impression of the sound prop (*appoggiare la voce* — «to prop the voice»). Chain breathing is particularly considered as a unique kind of choir singing, used in group performance and especially characteristic of Russian choral music.

**Key words:** choral performance, native traditions, choral culture, singing breathing, choral sound, prop of sound, chain breathing.

Исполнительская деятельность хоровых коллективов в России на рубеже XX–XXI столетий полностью погружена в бурную историю своего отечества, со всеми его радостями и невзгодами. Многие хормейстеры и певцы-хористы, чье профессиональное становление прошло в стране, которая с гордостью учила и воспитывала своих питомцев, всегда будут помнить великие достижения своей Родины советского периода и выкристаллизованной системы российского музыкального образования. Достижения в области хорового исполнительства ярко проявились в 80-х годах XX века. Хормейстеры этого периода неизменно находились под влиянием утонченного и глубинного профессионального знания.

Другим не менее важным источником хормейстерской компетенции является изучение лучших образцов практики прошлого. В исторических хрониках, воспо-

минаниях о работе ведущих хормейстеров и регентов сконцентрирован опыт работы со звуком. Повторим свое утверждение, высказанное ранее: «Опыт хорууправления, связанный с историей русской хоровой школы, содержит высочайшую степень профессионального певческого и управленческого мастерства» [6, с. 146].

Авторы статьи считают необходимым рассмотреть исторический пласт, в котором мы находим подтверждение своим практическим наработкам, идентифицируя себя с постулатами, лежащими в русле национальной традиции. Воспитывая современное поколение хормейстеров, хочется передать им любовь и уважение к глубокому знанию серьезной хоровой науки, «поставить прививку», которая защитила бы от мелкого, сиюминутного и чуждого.

Академическое хоровое пение в России зародилось в лоне церкви. Как отмечает специалист в области



отечественного хорового исполнительства К. Ф. Никольская-Береговская, «русское хоровое искусство своим развитием и расцветом обязано многовековой и плодотворной деятельности крупнейших хоровых коллективов России, заложивших основы профессионального образования — Придворной певческой капелле и Синодальному хору» [4, с. 6]. Многие десятилетия и даже столетия эти два «столпа», два профессиональных коллектива создавали хоровую культуру, став образцом, а точнее, — кодом национальной певческой традиции. Особого внимания заслуживает рассмотрение деятельности Синодального хора, образованного как хор Патриарших певчих дьяков. По свидетельству К. Ф. Никольской-Береговской, «на протяжении столетий он тщательно оберегался от светских влияний и влияний западноевропейской музыки» [4, с. 128]; именно факт закрытости деятельности коллектива свидетельствует о подлинности и сбережении древних пластов русской музыки, а также исполнительской манеры и звуковой культуры.

Особо выделяется период на границе XIX–XX столетий, связанный с деятельностью в этом хоре регента Василия Сергеевича Орлова<sup>1</sup>. Десятилетия творческой деятельности талантливого регента являются для Синодального хора вершинными и значимыми с точки зрения расцвета русской хоровой школы. По свидетельству зарубежной прессы того времени, «строй Синодального хора при В. С. Орлове был абсолютным» (цит. по [5, с. 26]). Влияние хормейстерской методики Орлова можно обнаружить и в работах выдающихся регентов того времени: П. Г. Чеснокова, А. Д. Кастальского, и в деятельности его известных учеников — Н. М. Данилина, Н. С. Голованова, М. Г. Климова.

К сожалению, Василий Сергеевич никогда не описывал свою практику работы с хором, поэтому исследователь его творчества хоровой дирижер Евгений Тугаринов скрупулёзно собирал свидетельства его учеников (Кастальского, Никольского и др.). Он отмечает, что в процессе формирования эстетики звука у этого выдающегося хормейстера складывается определенная система, «выраженная в следующем: фальцетный регистр певчих голосов, понижение эффекта вибрато, мягкая атака звука, близкая вокальная позиция и пение в естественной динамике (в полголоса)» [7, с. 165–166].

Примером комплексного подхода в методе В. С. Орлова может служить и специфика хорового дыхания: медленные темпы, тихая динамика, мягкость звуковой атаки помогали настроить «ухо певца» и работу мышечного корпуса на продленный, распределенный во времени выдох. А пение в безвибратном режиме, близкой позиции звука и пониженной динамической шкале являлось базовым моментом для спокойного и ровного «выдыхания», с появляющимся при этом еще и хоршим слуховым контролем. Авторы статьи

убеждены, что методика В. С. Орлова в большей или меньшей степени являет собой откristаллизованную систему вокальной работы в хоре, все позиции которой взаимосвязаны и влияют друг на друга. Более того, его «слышание» хорового звука, опирающееся на церковную традицию с одной стороны, и воспитание коллективного звука с другой, обнаруживают некоторые различия в методах вокальной работы с певцом-солистом и певцом хора. Если внимательно вчитаться в требования регента, то можно заметить, что ровно половина из них не востребована при воспитании певца-солиста. В хоровой же практике, наоборот, они являются главными постулатами. Важно, что здесь же находится и разница в вопросах воспитания певческого дыхания хористов и вокалистов-солистов.

Работа над дыханием у В. С. Орлова складывалась из требований, которые позже станут «классикой» в воспитании певца хора: вдох через нос, расширение нижней части груди, задержка дыхания. Опыт Василия Сергеевича будет полезен современным хормейстерам как резервуар знания с точки зрения технологии хорового звука и приемов работы с ним. Достижения Синодального хора в области певческого образования и высочайший исполнительский уровень коллектива на рубеже XIX–XX веков — это путь сохранения хоровой традиции «поющей Руси».

Значительное влияние на отечественную хоровую культуру оказало народно-песенное искусство, где одним из ведущих жанров была лирическая протяжная песня. Именно она стала воплощением «русской кантилены», поскольку в ней, так же как и в церковных песнопениях, формировался особый певучий звук. Дыхание в рамках этого жанра имеет «нешуточную» тягу<sup>2</sup>, и опытного певца-хориста отличает умение справляться с давлением воздушной струи при ее пополнении. Иными словами, длительное распределение выдоха певца в протяжных лирических песнях сопряжено с активно-плотной работой мышечного корпуса и главной из мышц — диафрагмы, примерно так, как если бы петь на динамике *forte* все время. При том, что динамика звука может быть различной на протяжении партитуры, тем не менее, работа всего мышечного корпуса должна быть плотной постоянно. И от того, что процесс развивается длительно и экономно одновременно, создается эмоционально окрашенное и физически ощущаемое впечатление «тяги». Моменты окончания этого длительного выдоха и нового перехвата дыхания будут требовать слухового контроля от певца и выработки определенного навыка. Чтобы не было резкого «сброса» остаточного выдоха и далее динамически необоснованного звучания при очередном выдохе, необходимо приучать певцов к угасающему снятию звука и спокойному вхождению в новое «выдыхание» на мягкой атаке. Между двумя выдохами есть вдох, ко-

<sup>1</sup> **Василий Сергеевич Орлов** (1857–1907) — русский хоровой дирижёр и педагог, один из инициаторов и организаторов Всероссийского общества хоровых деятелей.

<sup>2</sup> Термин «тяга» часто используют хормейстеры для обозначения специфических «наработанных» ощущений в работе диафрагмы — главной дыхательной мышцы.



торый не должен быть импульсивным, и на начальном этапе временной отрезок перехвата дыхания (паузирования) можно удлинить до 1–3 секунд. Такой прием привлекает внимание певца к ускользающему моменту техники вдоха, успокаивая физиологическое давление воздушной струи, избавляет от шумного и объемного захвата воздуха. Микро-паузы при подхвате дыхания, слежение за ровностью звуковой волны до и после «перевдоха» мягко тренируют продленность дыхания и, что очень важно, тренируют ухо певца на бережливость и ровность. Такие качества в арсенале хориста-певчего говорят о его профессионализме и интеллекте как исполнителя. В качестве примера рассмотрим известную партитуру композитора московской школы Виктора Калинникова «На старом кургане» (прим. 1). Музыкальный материал этого хора развивается в сдержанно-неторопливом темпе, с унисонами, звучащими в тихой динамике. Широкая мерная поступь 6-дольного размера дополняется тембральными красками альтов и басов в средне-низком регистре. Глухо звучащая тема, с повторами мелодических формул, имеет длительное, «грузное» развертывание.

### Пример 1

#### НА СТАРОМ КУРГАНЕ (фрагмент)

И. Никитин

Вик. Калинников

He senza (Andante) ♩ = 104

На ста - ром кур - га - не при - ко - ван - ный  
 На ста - ром кур - га - не при - ко - ван - ный со - кол си -  
 На ста - ром кур - га - не при - ко - ван - ный  
 На ста - ром кур - га - не в ши - ро - кой сте - пи при - ко - ван - ный  
 си - дит уж ты - ся - чу лет; всё  
 со - кол си - дит; он си - дит; всё  
 дит на це - пи, си - дит он уж ты - ся - чу лет; всё  
 со - кол си - дит; уж ты - ся - чу лет; всё  
 со - кол, си - дит он уж ты - ся - чу лет; всё

Для реализации технологических задач в этом произведении необходимы описанные выше приемы: дыхание обязательно плотное, опертое на диафрагму, с длительным равномерным выдохом, дающее возможность развертывания звука в медленном темпе и тихой динамике. Дыхание в этом произведении становится средством выразительности в передаче образа.

Пение на службах в русском храме всегда осуществлялось без сопровождения каких-либо музыкальных инструментов, то есть а саррелла. Эту традицию объясняли прямым обращением человеческой души к Богу. Технологически — это сложная форма исполнения

музыки. Она предполагает, прежде всего, стройное пение без опоры на инструмент. Чтобы понять приемы, формирующие и характеризующие такой певческий звук, можно рассмотреть любое духовное сочинение русских композиторов. Например, «Богородице Дево, радуйся» (№ 6) из «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова. Это произведение а саррел'ное, как и вся музыка, исполняемая в православной церковной традиции. Интонирование здесь осуществляется в зонном строе, поэтому ансамблирование в этих более сложных условиях протекает очень чутко и возможно только в исполнении обученными певцами. Более того, нужно уметь владеть протяженностью звука и искусством хорового дыхания, которые формировались в отечественной певческой традиции веками. В работе автора «О некоторых компонентах певческого процесса в проекции исторического знания» отмечается, что «пение без сопровождения <...> в удобном среднем регистре, <...> применение распевной подголосочности вкупе с приемами цепного дыхания <...> являются особенностями русской манеры пения» [6, с. 147]. Внимание певцов должно быть обращено к ровности звуковой и текстовой линии в единстве динамических волн во всех партиях. Для осуществления этих задач нужно найти оптимальный объем дыхательной протоки, средне-глубокое опирание воздушного столба и спокойное переключение двух фаз дыхательного процесса (вдоха-выдоха). Партитура довольно часто звучит в концертной практике и учебных, и профессиональных хоров. Музыкальные средства выразительности в ней (темп, динамика, диапазоны голосов) позволяют достаточно быстро освоить необходимые приемы дыхания для создания возвышенно-просветленного образа Богородицы.

Образец же другой партитуры по глубине и трудностям различного плана представляет собой пример сложного исполнительского комплекса — это потрясающей красоты и откровения музыка кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин», которая является одним из вершинных произведений в области духовно-философской музыкальной мысли. И каждый дирижер желает встречи с этим произведением на своем хормейстерском поприще. Справиться в полном объеме с технологией звука, формы, фактуры, глубинных образных смыслов возможно опытным певцам, имеющим практику исполнения крупной формы, духовных произведений и владеющих певческими навыками на уровне понимания традиционности стилевых явлений. Обратимся к первой части кантаты — «Иду в неведомый мне путь». Пластика звука или кантиленность непосредственно связана с вопросом певческого дыхания и зависит от его развитости. Очень часто хормейстеры сравнивают этот прием с движением смычка по струне у музыканта струнно-смычковой группы оркестра. Действительно, предельное внимание к процессу продвижения «смычка по горизонтали струны» (а у певца это координация работы воздушного потока и диафрагмы), а также техническое мастерство его осуществления приводят к качественно новому звучанию: прпетости, протяжен-

ности звука. Для музыканта хоровой специализации инструментом является собственный организм, поэтому для него жизненно важным является осознание механизмов звукообразующего процесса, где дыхание является первым, изначальным элементом.

Вокальные педагоги и исследователи в области голосообразования, в частности Л. В. Чернова, не редко отмечают, что на формирование певческой отечественной культуры заметное влияние «оказала национальная особенность произношения в речи старого времени, её характерная напевность, <...> развитие навыков устной речи и певческого обучения шло параллельно, читали нараспев» [8, с. 166]. В то же время певческое дыхание имеет принципиальное отличие от речевого. Как утверждает Е. И. Алмазов, «дыхание рефлекторное <...> отличается от дыхания при пении <...> при рефлекторном — выдох есть акт пассивный, при пении выдох есть процесс активный, организованный» [1, с. 97]. Искусство дыхания в пении — это искусство выдоха, на котором располагается певческий звук. Две его составляющие: вдох и выдох — работают не пропорционально. В речи мы наблюдаем почти равенство этих компонентов. В певческом вдохе идет укорочение по времени, а рамки выдоха значительно раздвигаются. В цифровом обозначении пропорции вдоха-выдоха выглядят так: 4:5 — в речи и 1:20 (даже 1:30) — в пении [1, с. 100]. Человек, конечно, в определенных жизненных обстоятельствах может демонстрировать второй вариант дыхательной формулы. Но, как правило, это связано с экстремальными ситуациями: крик, писк, вой и так далее. Экстремальность придает этим сигналам, поданным голосом, еще одно качество — динамику. В звучании же академического хора необходимо владение принципом «смычковости» — протяженности звука вне динамических установок. Как подсказывает личный исполнительский опыт, чтобы избежать рыхлого звука, бездыханного пения (без опоры), важно для овладения навыками хорового дыхания как «горизонтального напряжения»<sup>3</sup> выдоха и цепного дыхания использовать средний участок диапазона при остальных благоприятных условиях. «Горизонтальное напряжение» — это образное выражение, рожденное физическими мышечными ощущениями, схожее с понятием «опора дыхания». Разность видится в длительности закрепленных горизонтальных мышечных ощущений выдоха хориста при всех комфортных составляющих: тесситуры, динамики. Или даже вопреки темпу, динамике, тесситуре, когда в ситуации «ощущения опоры» даже не допускается мысль, что физиологически процесс вдоха-выдоха может иметь вертикальное направление, потому как напряжение горизонтально расположенной диафрагмы «затмевает» все другие ощущения. О роли диафрагмы свидетельствуют высказывания вокалистов с мировым именем. М. Кабалье: «Мы поем диафрагмой. <...> Секрет звука в том, почему и как она двигается» (цит. по [2, с. 190]). Л. Паваротти: «В процессе пения участвуют

одновременно и горло и диафрагма, <...> научился я этому у Д. Сазерленд. Секрет был в том, что она умело использовала свою сильную диафрагму» (цит. по [2, с. 192]). Выдох певца, как «напряжение по горизонтали», схоже с тягой чего-то неподъемного. Вырабатывается такой навык в условиях удобной тесситуры, тихой динамики и умеренно-медленных темпов. Именно в такие моменты хормейстер ненавязчиво привлекает внимание хористов к искусственному напряжению диафрагмы, которое будет связано с увеличением продолжительности выдоха. Возникающее напряжение при динамической, темповой, тесситурной ровности называют «тягой»<sup>4</sup> звука. Именно состояние вдоха, «зафиксированное» мышечной памятью, лежит в основе выдоха певца. В популярной среди хормейстеров работе В. П. Мухина подчеркивается, что «опору звука на дыхании надо понимать <...> как сохранение во время пения вдыхательной установки, не расслаблять мышцы дыхательного аппарата, а “держать” дыхание» [3, с. 165]. Тренировка на медленное возвращение диафрагмы в исходное высокое положение является очень важной составляющей репетиционного процесса.

Более простым типом дыхания считается дыхание по фразам, на длину в два-четыре такта. Таким типом дыхания пользуются дети или необученные певцы. Но не только категория начинающих певцов использует короткое по-фразовое дыхание: хоровые традиции композиторов западной музыки также находятся в этом сегменте. Среди хрестоматийных партитур, которые часто проходят в классе дирижирования или на дирижерско-хоровой практике в учебном хоре, являющих пример дыхания, взятого по фразам, можно назвать «Привет весне» Р. Шумана, «Озера спят» Г. Пфейля, «Ave Maria» Я. Аркадельта и др.

Следующим этапом является введение более сложных партитур, требующих продленного дыхания и развитого навыка долгого выдоха. Такой вид дыхания развивается во времени. Важно, чтобы не теоретизирование по вопросам дыхания легло в основу выработки приема длительного певческого выдоха, а именно развитие этого навыка в долгом репетиционном процессе: мыслительная деятельность певца в этот момент должна уступить место свободной мышечной работе, на которой и должен сосредотачиваться поющий. Достаточно того, что механизм певческого дыхания будет под пристальным вниманием хормейстера или педагога. При длительном пении в условиях стабильной динамики, тесситуры и темпа этот навык вырабатывается естественным путем. Важно научить певцов хора различать непрерывность звукового потока и плавность выдоха при полной свободе мышечного аппарата. Любая мыслительная работа вызывает у певца тонус мышц, а подчас и зажимы. Хорист во время пения должен быть максимально свободен и сосредоточен на пластике произведенного звука, а не на технологическом анализе работы певческого аппарата. На практике — о дыхании

<sup>3</sup> Термин автора, характеризующий раздвижение нижних ребер с последующим их удержанием в расширенном состоянии.

<sup>4</sup> Нередко хормейстеры используют и более эмоциональные сравнения, например, «стабильное давление в шланге с водой».



«знаем, но не говорим», с ним — «живем в хоровом звуке».

Одной из основополагающих характеристик кантиленного хорового звука является его протяжность, текучесть, сопряженная с одинаковой степенью давления дыхательного столба при ритмической сменяемости в музыкальном материале произведения. При разнообразии метро-ритма протяжность в певческом звучании является константой. Таким образом, дыхание должно реагировать на сменяемость метро-ритмических вариантов только в плане приспособляемости под крупные («вольные»<sup>5</sup>) и мелкие длительности, но не меняться по сути, оставаться в рамках выбранного приема. Иногда именно этот момент остается неконтролируемым в формировании единообразного звуковедения. Любимая многими исполнителями миниатюра для хора «Венеция ночью» С. И. Танеева (прим. 2) наглядно демонстрирует необходимость чуткого реагирования на ритмические формулы. Здесь мысленное заполнение счетно-долевых величин внутрислоевыми пульсирующими восьмушками позволяет сохранить контроль за ровностью выдыхания и, соответственно, за певучестью звуковедения.

Пример 2

ВЕНЕЦИЯ НОЧЬЮ  
(фрагмент)

А.Фет С. Танеев

Moderato  $\text{♩} = 76$

Сопрано  
Альты  
Тенора  
Басы

дрем лет лев свя - то - го Мар - ка,  
дрем - лет лев свя - то - го Мар - ка,  
дрем - лет лев,  
дрем - лет лев, свя - то - го Мар - ка,  
ка, и ца - ри - ца мо - ря спит.  
лев свя - то - го Мар - ка, и ца - ри - ца мо - ря спит.  
и ца - ри - ца мо - ря спит.  
дрем - лет лев, и ца - ри - ца мо - ря спит.

И, наконец, перейдем к разговору о дыхании, которое возможно только в хоре. Цепное дыхание<sup>6</sup> — это потрясающей красоты прием исполнения музыки, возможный только при определенном количестве участников «протяжного действия». В сольном исполнительстве такое дыхание не актуально. В хоровом же исполнительстве

бывает, что «дыхание» коллектива можно заметить всего один раз — в начале произведения, как например, в русской народной песне «Колечко» в обработке Б. Ляшко (прим. 3).

Пример 3

СРОНИЛА КОЛЕЧКО  
Русская народная песня  
(фрагмент)

Обработка Б. Ляшко

Con anima  $\text{♩} = 63$

С.  
А.  
Т.  
Б.

зна - ю, ис - кать где... ..ве -  
зна - ю, ис - кать где, в ка - кой сто - ро - не. У бе - рёз - ки ве -  
зна - ю где, в ка - кой сто - ро - не. У бе - лой бе - рёз - ки ве -  
Не зна - ю, в ка - кой сто - ро - не.

чер - ной по - рой я жду... род - но - го до - мой. О -  
чер - ной по - рой я жду не до - жду - ся род - но - го до - мой.  
чер - ной по - рой я жду не до - жду - ся род - но - го до - мой.

Цепное дыхание в этом примере становится выразительной краской, раскрывающей внутренний мир героини, обнажающей многочисленные грани ее душевных переживаний.

Когда говорят о непостижимости русской души, для того чтобы в полной мере испытать её бесконечность и чистую глубину помыслов, нередко обращаются к лирической протяжной песне. Такие русские народные песни, как «Ах ты, степь широкая», «Вниз по матушке по Волге», «Степь, да степь кругом» в хоровых обработках могут демонстрировать мелодическую разливистость, певучесть, «смычковую» кантилену через «бесконечное» дыхание певцов хора. Сам термин «цепное» дыхание говорит о постоянной сменяемости, очередности дыхательных цезур у исполнителей. Его цель — «сшить» музыкальный материал песни в полотно огромной величины. Этот прием особенно подходит для произведений в умеренно-медленных темпах и таких же протяженных или «затяжных» психологических состояний души человека. Философские размышления, грусть, печальные и горестные состояния в различные периоды жизни человека, как правило, отражаются в неспешном темповом повествовании и многократном или длительном эмоциональном погружении в эти образы. Воспитание навыка цепного дыхания — процесс длительный. Имеется ряд установочных правил,

<sup>5</sup> «Вольные» длительности — термин автора, под ним подразумевается отсутствие пульсации мелкими длительностями, в результате чего ослабляется функция временного контроля, и струя выдыхаемого воздуха невольно может приобрести другое напряжение.

<sup>6</sup> Сущность цепного дыхания заключается в том, что в процессе пения певец берет дыхание не одновременно с исполнителями, стоящими от него справа и слева. Такой прием обеспечивает непрерывное звучание хора в течение продолжительного времени, что особенно важно при исполнении протяжных песен.





как то: не брать дыхание на остаточной фазе выдоха, не дышать на тактовых чертах, в конце структур формы, лучше «перевдох» осуществлять на длинных звуках. Но главное и наиболее трудное правило — это не брать дыхание одновременно с певцами своей партии, чаще ближайшими соседями — «партийцами». А для этого должна выработаться привычка чутко слушать соседа, предугадывая его желание на «перевдох» и делать запас нового дыхания либо чуть раньше, либо чуть позже него, тем самым закрывая возникающие паузы (физиологические вдохи) своим звуком. Выходить и особенно входить в звучащую мелодическую линию нужно незаметно, с мягкой атаки звука, проявляя в дальнейшем голос в нужном динамическом режиме. Решение исполнителями в процессе звучания музыкального произведения многовекторных задач (контроль ухом, чуткость восприятия и реагирования) являются высокопрофессиональными умениями. Формирование вокальных навыков хориста идет долго, как наращивание мышцы у спортсмена. При этом репетиционное не превращается в тренировочный процесс, а становится почвой для познания.

Несомненно, и русская протяжная песня, и все церковные песнопения использовали приём цепного дыхания как основной, поражая воображение нескончаемостью мысли и чувства. Цепное дыхание помогает достичь предельной певучести, что для хормейстеров является первейшим показателем в качественной характеристике звука, непосредственно связанным с великим древним искусством Руси. Певучесть — особенность русского звука. Под это свойство и формируется многолетними репетициями мышечная «тяга» дыхательной струи воздуха. Термин «Горизонтальное напряжение», используемый в практике работы с хором и введенный авторами в данной статье, имеет глубокий смысл. В нем же заключена «элегантная» разница в воспитании дыхания

солиста-вокалиста и певца хора. Малая динамическая дозированность звука и усиленная мышечная работа при этом создают определенные условия для максимальной продленности выдоха с возможностью в этом процессе ещё и динамического «уплотнения», «a la crescendo», то есть заполнения звука потоком воздуха. В этот момент мышечная мускулатура в области диафрагмы испытывает напряжение как бы по горизонтали («улыбка диафрагмы»). Приемы выработки такого дыхания применяются именно в коллективном исполнении, становясь уникальным явлением в искусстве проявления возможностей человеческого голоса. Сложность и одновременно утонченность технологии дыхательного процесса у хориста вырабатывается многолетней практикой хормейстерства. Отечественные традиции звукообразования в хоре олицетворяют характер русского человека: мыслителя-философа, заступника, умеющего понимать и сопереживать, его могучую силу духа, способную к возрождению в делах мирских и духовных. Хоровая музыка формирует Дух человека и работает с его Душой.

Попытка практического воплощения и развития отечественной хоровой традиции, а также некоторая озабоченность явлениями современного хорового исполнительства явились отправной точкой в истории создания в городе Омске академического камерного хора «Певчие»<sup>7</sup> — хора, который бы понимал и обладал исторической памятью, а значит и владел бы искусством создания певческой звуковой пластики. Одной из приоритетных целей коллектива является сохранение и продолжение вокально-хоровых традиций русской певческой школы.

Россия — поющая страна. Хоровое искусство нужно сохранять как высоко интеллектуальную область в развитии личностных качеств человека, как культурное наследие предков, как национальное достояние.

### Литература

1. Алмазов Е. И. Устройство и работа голосового аппарата человека // Работа в хоре. 1960. С. 91–112.
2. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с.
3. Мухин В. П. Вокальная работа в хоре // Работа в хоре. 1960. С. 160–188.
4. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. М.: Владос, 2003. 304 с.
5. Памяти Н. М. Данилина: письма, воспоминания, документы. Сборник статей / Сост.-ред. А. Наумов. М.: Советский

композитор, 1986. 312 с.

6. Сабитова Л. А. О некоторых компонентах певческого процесса в проекции исторического знания // Вестник Омской православной духовной семинарии. 2017. № 2. С. 146–149.

7. Тугаринов Е. С. Великий русский регент — В. С. Орлов. М.: Музыка, 2003. 398 с.

8. Чернова Л. В. Теория и практика развития речевой и вокальной культуры учителя музыки: монография. Екатеринбург: ИД «Ажур», 2016. 217 с.

### References

1. Almazov E. I. Ustrojstvo i rabota golosovogo apparata cheloveka [Structure and operation of the human voice appara-

tus] // Rabota v hore [Work in the choir]. 1960. P. 91–112.

2. Morozov V. P. Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy re-

<sup>7</sup> Руководитель Омского камерного хора выпускников факультета культуры и искусств ОмГУ им. Ф. М. Достоевского «Певчие» — Л. А. Сабитова.



zonansnoj teorii i tekhniki [The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology]. М.: IP RAN, MGK im. P. I. CHajkovskogo, Centr «Iskusstvo i nauka», 2002. 496 p.

3. *Muhin V. P.* Vokalnaya rabota v hore [Vocal work in the choir] // Rabota v hore [Work in the choir]. 1960. P. 160–188.

4. *Nikolskaya-Beregovskaya K. F.* Russkaya vokalno-horovaya shkola ot drevnosti do XXI veka [Russian vocal and choral school from the past to the 21st century]. М.: Vlado, 2003. 304 p.

5. Pamyati N. M. Danilina: pisma, vospominaniya, dokumenty [In memory of N. M. Danilin: letters, memoirs, documents]. Sbornik statej / Sost.-red. A Naumov. М.: Sovetskij kompozitor, 1986. 312 p.

6. *Sabitova L. A.* O nekotoryh komponentah pevcheskogo protsessa v proektsii istoricheskogo znaniya [On some components of the singing process in the projection of historical knowledge] // Vestnik Omskoj pravoslavnoj duhovnoj seminarii [Bulletin of the Omsk Orthodox Theological Seminary]. 2017. № 2. P. 146–149.

7. *Tugarinov E. S.* Velikij russkij regent — V. S. Orlov [The Great Russian Regent — V. S. Orlov]. М.: Muzyka, 2003. 398 p.

8. *Chernova L. V.* Teoriya i praktika razvitiya rechevoj i vokalnoj kultury uchitelya muzyki: monografiya [Theory and practice of the development of speech and vocal culture of a music teacher: monograph]. Ekaterinburg: ID «Azhar», 2016. 217 p.

### Информация об авторах

*Лариса Александровна Сабитова*

E-mail: [sabitov-omsk@mail.ru](mailto:sabitov-omsk@mail.ru)

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского»  
644077, Омск, проспект Мира, 55-а

*Лейла Ринатовна Фаттахова*

E-mail: [fattler@omsu.ru](mailto:fattler@omsu.ru)

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского»  
644077, Омск, проспект Мира, 55-а

### Information about the authors

*Larisa Aleksandrovna Sabitova*

E-mail: [sabitov-omsk@mail.ru](mailto:sabitov-omsk@mail.ru)

Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Dostoevsky Omsk State University»  
644077, Omsk, 55-a Mira Av.

*Leyla Rinatovna Fattakhova*

E-mail: [fattler@omsu.ru](mailto:fattler@omsu.ru)

Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Dostoevsky Omsk State University»  
644077, Omsk, 55-a Mira Av.



DOI: 10.24412/2618-9461-2024-91-96

**Королевская Наталья Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Korolevskaia Natalia Vladimirovna**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: nvkoro@gmail.com

### ИЗ ПРОШЛОГО КАФЕДРЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ШКОЛА М. Ф. ГЕЙЛИГ — УЧЁНОГО И ПЕДАГОГА

Статья посвящается выдающемуся представителю исторического музыковедения Саратова — Марианне Фёдоровне Гейлиг (1909–1984), работавшей в Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова с 1950 по 1979 г., вошедшей в историю СГК в качестве первой заведующей образованной в 1961 г. кафедры истории музыки, создавшей свою научно-педагогическую школу, которая на протяжении более полувека определяла профессиональное лицо кафедры. В фокусе внимания автора — профессиональный путь М. Ф. Гейлиг, выпускницы Киевского музыкально-драматического института имени Н. В. Лысенко, доцента Киевской консерватории, научная и педагогическая деятельность М. Ф. Гейлиг в Саратовской консерватории. В статье анализируется научное наследие М. Ф. Гейлиг, связанное с изучением оперных форм в русской классической опере, её вклад в методику преподавания музыкальной литературы в среднем звене профессионального музыкального образования.

**Ключевые слова:** Гейлиг, Киевская консерватория, Саратовская консерватория, школа, русская классическая опера, оперные формы, методика преподавания музыкальной литературы.

### FROM THE HISTORY OF THE MUSIC HISTORY DEPARTMENT OF THE SARATOV CONSERVATOIRE: SCHOOL OF A SCIENTIST AND TEACHER M. F. GEILIG

The article is dedicated to Marianna Feodorovna Geilig (1909–1984), an outstanding representative of the historical musicology of Saratov, who worked at the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov from 1950 to 1979. She entered the history of the SGK as a first head of the Music History Department formed in 1961, who created her own scientific and pedagogical school, which for more than half a century defined a professional image of the department. The author focuses on the professional path of M. F. Geilig from a graduate of the Kiev Music and Drama Institute named after N. V. Lysenko, Associate Professor of the Kiev Conservatory to her scientific and pedagogical activity at the Saratov Conservatoire. The article analyzes the scientific heritage of M. F. Geilig, connected with the study of opera forms in Russian classical opera; her contribution to the methodology of teaching musical literature on the secondary level of professional music education.

**Key words:** Geilig, Kiev Conservatory, Saratov Conservatory, school, Russian classical opera, opera forms, methods of teaching musical literature.

Марианна Фёдоровна Гейлиг (1909–1984)<sup>1</sup> вошла в историю Саратовской консерватории как первая заведующая кафедрой истории музыки и педагог, через которого прошло не одно поколение теоретиков и историков музыки СГК имени Л. В. Собинова, охватываемое понятием «школа» в его высшем значении, культивировавшемся у древних греков, кому собственно и принадлежит само слово *σχολή*, в латинской, более привычной уху и глазу, транскрипции — *schola*. Здесь важна как передача опыта и знаний от учителя к ученикам во время занятий, так и беседы в свободные часы. Но наибольшую ценность приобретает сама фигура Учителя (непреренно с большой буквы), возвышающаяся над учебным миром, подобно маяку, несущему свет, дающему направление, переходящее в путь.

М. Ф. Гейлиг оказалась в Саратове и Саратовской консерватории в середине века и в середине собственной жизни. Позади остался Киев, в котором она родилась, окончила музыкальную школу и музыкальное училище

при Киевской консерватории, в 1930 г. — фортепианный и научно-теоретический факультеты Музыкально-драматического института имени Н. В. Лысенко, в 1934 г. поступила в аспирантуру Киевской консерватории и с этого момента стала её частью сначала как преподаватель, с 1939 г. — доцент, а потом и заведующая кафедрой истории зарубежной музыки и декан теоретико-композиторского факультета (1946–1949). Тогда она не мыслила себя вне украинской культуры, её исследовательские интересы целиком были связаны с творчеством украинских композиторов — Н. Лысенко («Творческое наследие Н. В. Лысенко» — её кандидатская диссертация) и Н. Леонтовича (проект докторской). Но это не спасло её от абсурдных обвинений в «космополитизме» и последовавшего изгнания из консерватории. Видимой причиной стала разработка курса истории зарубежной музыки, трагически совпавшая с антиформалистической (переросшей в антикосмополитическую) кампанией в советской музыкальной культуре. Курс включал

<sup>1</sup> Статья, посвящённая научно-педагогической деятельности М. Ф. Гейлиг, продолжает исследования автора творчества педагогов Саратовской консерватории, опубликованные в предыдущих выпусках журнала: [15–17].



творчество находившихся под запретом Р. Вагнера и Р. Штрауса в окружении табуированных имён А. Шопенгауэра, Э. Ганслика, Ф. Ницше и др. Пережить эту катастрофу стоило огромных сил. Комитетом по делам искусства при Совете министров СССР М. Ф. Гейлиг было предложено несколько вариантов продолжения профессиональной деятельности за пределами Киева (что было фактической высылкой из родного города), и она выбрала Саратов, где у неё были друзья.

Так в 1950 г. М. Ф. Гейлиг появилась в Саратове с клеймом «космополита» и «изгнанника», но её профессиональные качества, подвергнутые бесконечным проверкам на начальном этапе преподавания в SGK, были оценены по достоинству (профессор И. А. Тютманов, один из тех, на кого была возложена миссия проверяющего, докладывал тогдашнему ректору С. А. Заливухину: «Вот бы нам ещё парочку таких “космополитов”!» (из воспоминаний Т. И. Егоровой [18, с. 6]).

В Саратовской консерватории М. Ф. Гейлиг смогла продолжить и завершить начатую в Киеве работу по созданию полного курса истории зарубежной музыки. По воспоминаниям учившихся у М. Ф. студентов, её лекции привлекали обширными познаниями не только в сфере музыкального искусства (Т. Ф. Малышева, молодой специалист SGK в 1970-е гг., писала, что М. Ф. Гейлиг могла моментально, с одного, сверху брошенного взгляда на раскрытую партитуру А. Брукнера определить, какая это симфония) — они многое давали из области смежных искусств. Но больше всего в ней восхищала её музыкальная эрудиция и готовность проиллюстрировать за роялем любую тему курса в собственном блестящем исполнении (квалификация пианиста-исполнителя позволяла М. Ф. Гейлиг выступать на концертах вместе с пианистами SGK). «Концерты» во время уроков помогали восполнить отсутствие звукозаписей и звуковоспроизводящей техники, но, главное, в атмосфере высококачественного исполнения изучаемого материала студенты втягивались в живой музыкально-исторический процесс. По воспоминаниям учеников, М. Ф. Гейлиг держала в руках обширный репертуар, от средневековья по XX в., великолепно преподносила пьесы французских клавесинистов, симфонии венских классиков, изучавшиеся оперные клавиры, вокальные циклы и фортепианные миниатюры романтиков, сонаты Шопена, «Симфонические этюды» и «Карнавал» Шумана, произведения Дебюсси, Равеля и многое другое. В далёкой юности она играла в 4 руки с Кириллом Кондрашиным переложения симфонических произведений, и этот метод ознакомления с музыкальным материалом использовался ею в преподавательской работе как во время уроков, так и в неурочное время — она приглашала к себе студентов помузицировать: поиграть то квартетную, то симфоническую литературу.

Благодаря знанию нескольких языков и своим связям — М. Ф. Гейлиг была двоюродной сестрой В. А. Цуккермана и В. Горовица — о последнем родстве, тщательно скрываемом по понятным причинам, узнали уже «потом» (из воспоминаний Е. И. Вартановой [18

с. 17]), — она имела больше возможностей, чем другие, получать информацию о музыкальных событиях за рубежом, и как только у неё в руках оказывалась какая-нибудь очередная музыкальная новинка (типа «Ионизации» Э. Вареза), её квартира вновь наполнялась учениками. Так школа М. Ф. Гейлиг, начинаясь в учебных аудиториях, продолжалась у неё дома, где, помимо музыкальной литературы, было много столь необходимого для молодого становящегося ума — редкие книги, альбомы живописи, обсуждение которых переходило в философские беседы об искусстве, превращая рядовую малогабаритную квартиру в подобие платоновской Академии.

Первое десятилетие работы М. Ф. Гейлиг в SGK имени Л. В. Собинова увенчалось присвоением ей звания профессора, а образовавшаяся в 1961 г. кафедра истории музыки, отсоединившаяся от единой, существовавшей с момента основания консерватории в 1912 г. историко-теоретической кафедры, получила в её лице своего первого «зава». Заведование было недолгим (с 1961 по 1963 гг.), но избрание М. Ф. Гейлиг на эту должность говорит о её лидерстве среди преподавателей, ведущих исторические дисциплины. Она воплотила в себе тип музыковеда-универсала, высокопрофессионально и ярко проявляла себя как педагог, учёный, музыкальный просветитель (лектор), музыкальный критик и журналист; как музыкально-общественный деятель (член Союзов композиторов и театральных деятелей) она была известна всему музыкально-театральному Саратову.

В библиотеке консерватории сохраняется научное наследие М. Ф. Гейлиг, в котором отразились две основные грани её профессиональной деятельности — учёного и педагога. В Саратове она отошла от украинской темы и всё внимание сосредоточила на русской оперной классике, поставив в центр своих музыковедческих изысканий проблему оперных форм. Посвятив изучению оперной архитектоники более 13 лет, она заложила фундамент исследования оперной композиции в отечественной музыкальной науке, где до М. Ф. Гейлиг не было никого, кто столь же пристально, углублённо и результативно занимался этой темой. В фундаментальных исследованиях по оперной драматургии М. С. Друскина [12] и Б. М. Ярустовского [22; 23] проблема оперной композиции и структурного анализа оперы не получили глубокой и детальной разработки. Среди учебников по музыкальной форме того времени только у И. В. Способина [20] есть специальный раздел, посвящённый оперному формообразованию, рассматриваемому в основном на уровне мелких вокальных форм, тогда как М. Ф. Гейлиг ставила задачу исследования крупных оперных построений, общей логики формообразования оперы, обусловленной законами музыкальной драматургии.

Эта задача сформулирована в работах «К вопросу о методике целостного анализа оперы» [3] и «Форма в русской классической опере. Принципы строения крупных разделов» [10], решению которой должен был предшествовать «глубокий и всесторонний разбор об-



разцов оперного творчества в процессе исторического развития этого жанра» [3, с. 200]. Она проделала этот углублённый, всесторонний анализ, погружившись в изучение оперного наследия П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и М. И. Глинки (каждое имя — отдельная книга [4–7]). На этой основе появилась её обобщающая монография «Форма в русской классической опере» [10], завершившая 13-летнее исследование, которое, включая монографию «Традиции классической формы в советской опере» [9], должно было оформиться в докторскую диссертацию. Но осуществлению этих планов помешала тяжёлая болезнь, омрачившая последние годы жизни М. Ф. Гейлиг.

Этот капитальный труд не остался не востребуемым. Заложенные М. Ф. Гейлиг фундаментальные основы изучения оперных форм получили дальнейшее плодотворное развитие в отечественном музыковедении — в трудах О. В. Комарницкой, ведущего специалиста в области современного опероведения, автора двух диссертаций, посвящённых исследованию оперной композиции в отечественной опере XIX — начала XXI вв. [13; 14]. По следам М. Ф. Гейлиг, в работах О. В. Комарницкой получила развитие идея обусловленности оперной композиции законами музыкальной драматургии оперы. Книга М. Ф. Гейлиг «Форма в русской классической опере» [9] присутствует в списках литературы учебных пособий В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений» [21] в разделе «Оперные формы» и С. С. Гончаренко «О поэтике оперы» в разделе «Композиция в опере» [11].

Ещё один труд М. Ф. Гейлиг — «Очерки по методике преподавания музыкальной литературы» [8] — представляет собой уникальное издание, дающее в руки музыковедов, будущих преподавателей музыкальных училищ, пособие-руководство по методике преподавания одного из важнейших предметов общепрофессионального предметного цикла среднего звена музыкального образования. После работы Е. А. Бокщаниной «Методика преподавания музыкальной литературы в училище» [2] «Очерки» М. Ф. Гейлиг — вторая работа той же направленности, после которой на протяжении более полувека не было сделано ни одной попытки пересмотреть проблемы преподавания музыкальной литературы в условиях изменения образовательной системы. Эта работа стала обобщением, с одной стороны, педагогического опыта М. Ф. Гейлиг в области преподавания музыкальной литературы (она вела этот предмет в музыкальных училищах и Киева, и Саратова), с другой стороны — её консерваторского курса по методике ведения музыкальной литературы.

Преподавая музлитературу студентам училища и историю музыки студентам вуза, она стремилась методически разграничить эти дисциплины, чтобы от училища к консерватории предмет, который оперирует одними и теми же сведениями, стал для студентов не повторением, а переходом на новый уровень восприятия и обобщения известного материала. Поэтому она стремилась объяснить специфику музлитературы и

её отличие от истории музыки как предмета, который формирует музыкально-слуховой багаж, аналитические навыки и навыки слухового анализа, активизирующего восприятие музыкальных произведений. На последней позиции она настаивала, подчёркивая ценность активного вовлечения слушателя в процесс музыкального познания («Общеизвестно и уже не раз упоминалось ранее, что гораздо лучше запечатлевается и усваивается то, что приобретается при активном участии в процессе познания, на конкретном практическом опыте. Слуховой анализ больше многих других методов активизирует приобретение знаний» [8, с. 30–31]), предлагая возможные формы организации педагогом такой работы в классе на различных этапах освоения курса и в виде внеклассных заданий во время концертов с их последующим обсуждением во время урока или домашних «академий».

Благодаря культивированию активных форм музыкального обучения, включая живое исполнение педагогом изучаемых произведений во время урока (на страницах «Очерков» М. Ф. Гейлиг подчёркивает необходимость постоянного совершенствования педагогом своей игры), ибо «даже самая хорошая звукозапись не всегда вызывает эмоциональную реакцию слушателя», а «впечатление от живого исполнения <...> помогает сосредоточиться на слушании музыки, <...> привить ученикам любовь к музыке» [8, с. 26], методическая работа М. Ф. Гейлиг до сих пор сохраняет свою актуальность.

«Очерки по методике преподавания музыкальной литературы» позволяют объяснить результативность преподавательской деятельности самой Марианны Фёдоровны. Речь идёт о десятках музыковедов — выпускниках её класса, с успехом окончивших консерваторию и продолживших работу по специальности не только в Саратове — в училище и консерватории, но и в других музыкальных вузах и училищах страны.

М. Ф. Гейлиг оставила яркий след в истории Саратовской консерватории, проработав здесь более 30 лет. У неё учились практически все музыковеды, вошедшие в состав кафедры истории музыки.

*Наталья Сергеевна Аршинова* (р. 26.01.1937, Саратов) — музыковед, преподаватель, исследователь, музыкальный критик, лектор, общественный деятель, доцент, на кафедре истории музыки СГК — с 1963 по 2014 гг. Создала свою систему изучения истории русской музыки по жанрово-хронологическому принципу, представляя историю как непрерывный временной процесс и сравнивая произведения одного исторического периода [19, с. 29–30]. Исследовательские труды, накопленные за годы преподавания, объединились в монографию «Очерки истории русской музыки» [1]. За 20 лет ведения специального класса (1969–1989) Н. С. Аршинова выпустила 48 музыковедов-дипломников.

*Лидия Львовна Христиансен* (26.05.1939, Москва — 02.04.2023, Мангейм) — музыковед, преподаватель, исследователь, лектор, журналист, член Союза композиторов России, музыкально-общественный деятель, кандидат искусствоведения, профессор. На кафедре



истории музыки СГК работала с 1963 по 2003 г. Окончила аспирантуру МГК имени П. И. Чайковского по классу доктора искусствоведения, профессора Б. М. Ярустовского, в 1971 г. защитила кандидатскую диссертацию, в 1978 г. получила учёное звание доцента, с 1999 — профессора. Вела спецкурсы по истории современной зарубежной и отечественной музыки, осуществляла научное руководство курсовыми и дипломными работами студентов-музыковедов. Сфера научных интересов охватывает проблематику фольклоризма XX в., взаимодействия фольклора и профессиональной академической музыки, включая творчество композиторов «новой фольклорной волны» (является автором самого этого термина), Б. Бартока, Е. В. Гохман. Её труды получили высокую оценку ведущих советских музыковедов — Ю. Н. Тюлина, М. Е. Тараканова, М. Г. Арановского, В. А. Цуккермана, В. Н. Холоповой, Г. А. Орлова, В. В. Задерацкого, Л. Г. Ковнацкой, Ю. В. Кудряшова, Л. Н. Раабена, Я. Е. Алексеева и др., а также зарубежных музыкантов: Я. Уйфалуши, Л. Шемфаи, Я. Мароти. В последние годы работы на кафедре трудилась над докторской диссертацией «Микроструктуры в музыке композиторов XX века на фольклорной основе». В 2003 г. уехала на постоянное место жительства в Германию.

*Наталья Юрьевна Гродницкая* (р. 26.08.1937, Саратов) — музыковед, преподаватель, исследователь, лектор, журналист, член Союза композиторов России. На кафедре истории музыки работала с 1963 по 1967 гг. как преподаватель истории зарубежной музыки на исполнительском факультете, в 1965–1966 гг. преподавала историю зарубежной музыки студентам-музыковедам. В эти же годы ею было начато научное исследование на тему «Квартеты Бетховена». В 1967 г. по семейным обстоятельствам уехала в Петрозаводск, где открылся филиал Ленинградской консерватории: вела курсы истории зарубежной музыки на исполнительском и музыковедческом факультетах, методику, педпрактику, профессиональную музыку Карелии. В Карелии научно-исследовательские интересы Н. Ю. Гродницкой сосредоточились на творчестве карельских композиторов. За существенный вклад в карельскую музыкальную культуру удостоена звания «Заслуженный деятель искусств Карелии».

*Татьяна Ивановна Егорова* (р. 24.12.1946, Рига) — музыковед, преподаватель, исследователь, музыкальный критик, кандидат искусствоведения, профессор. На кафедре истории музыки работала с 1979 по 2013 гг., с 1998 по 2001 гг. — проректор СГК по учебной работе. В 1987 г. с отличием окончила аспирантуру института имени Гнесиных по классу профессора Р. К. Ширинян. В 1991 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкальный театр Ралфа Воан-Уильямса: к истории Нового английского музыкального возрождения». В СГК вела курсы «Истории зарубежной музыки» у студентов исполнительских специальностей, разработала авторские программы по спецкурсам «Основы музыкальной критики», «Музыкальная журналистика», «Редакторская практика», в течение 20 лет руководила дипломными

работами у студентов-музыковедов. Сфера научных интересов связана с исследованием западноевропейской музыки XIX–XX вв., музыкальной культуры Великобритании от эпохи Тюдоров до современности. Является членом «Общества Ралфа Воан-Уильямса» (Лондон), дважды — в 2006 и 2008 гг. — участвовала в конференциях «Общества» [19, с. 131–132].

*Александр Иванович Демченко* (р. 23.01.1943, Москва) — музыковед, преподаватель, исследователь, музыкальный критик, лектор, музыкально-общественный деятель, композитор, писатель, либреттист, член Союза композиторов и Союза журналистов России, доктор искусствоведения, профессор СГК имени Л. В. Собинова, СГУ имени Н. Г. Чернышевского, Оренбургского института искусств имени Л. и М. Ростроповичей, Тамбовского музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова, действительный член (академик) Российской академии естествознания, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М. В. Ломоносова (председатель отделения «История и теория искусств»), заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), Знак Министерства культуры РФ «За достижения в культуре» (2001); лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учебно-методическое пособие (2009), Золотая медаль имени В. И. Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), лауреат премии имени Д. Д. Шостаковича (2010), медаль П. А. Столыпина (2012), Золотая медаль «За новаторскую работу в области высшего образования» (2013); лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2009 (2010), 2018 (2019) и 2019 г. (2020), лауреат Международной премии имени Николая Рёриха (2017), лауреат I премии конкурса «Лучшая книга 2017 года» (2018), Диплом лауреата I степени Всероссийского конкурса молодых учёных в Санкт-Петербурге 2018 г. (Абсулутинова Е.); лауреат премии для научно-педагогических работников высшего образования «Высота» (2020); главный редактор журналов «Манускрипт» и Rap-Art (включен в Перечень ВАК); главный научный сотрудник, создатель и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований при СГК имени Л. В. Собинова, по линии которого проведено четырнадцать Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» с изданием 67 томов одноимённого альманаха. На кафедре истории музыки работает с 1974 г.

В сфере научных интересов — вопросы методологии всеобщего искусствознания, разработка концепционного метода музыкально-исторического анализа, освоение мировой художественной культуры, рассматриваемой в её целостности; региональная культура Поволжья; художественная культура Саратовского края. А. И. Демченко — автор около 1600 научных публикаций, свыше 250 книжных изданий, в настоящее время работает над осуществлением двух фундаментальных проектов:



«Вселенная цвета и звука» в 12 томах и «Художественная энциклопедия (Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыка. Театр и Кино)» в 3-х томах.

А. И. Демченко имеет почётное звание «Основатель научной школы», которую представляют более 50 выпускников-дипломников, 67 аспирантов и соискателей,

успешно защитивших кандидатские и докторские диссертации. Научные работы, подготовленные под его руководством, отличаются направленностью на расширение горизонтов музыковедения, с выходом в область всеобщего искусствознания.

### Литература

1. *Аршинова Н. С.* Очерки истории русской музыки. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2012. 196 с.
2. *Бокщанина Е. А.* Методика преподавания музыкальной литературы в училище: Учебник для заоч., очных и вечерних отделений муз. вузов / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. М.: Музгиз, 1961. 72 с.
3. *Гейлиг М. Ф.* К вопросу о методике целостного анализа оперы // Вопросы музыковедения. Ежегодник. Вып. II. М.: Музгиз, 1955. С. 185–200.
4. *Гейлиг М. Ф.* Некоторые особенности крупной формы в операх Чайковского // Научно-методические записки СГК. Саратов, 1957. С. 5–38.
5. *Гейлиг М. Ф.* Некоторые особенности крупной формы в сказочных операх Римского-Корсакова // Научно-методические записки СГК. Саратов, 1959. С. 168–217.
6. *Гейлиг М. Ф.* О строении опер Глинки // Вопросы музыковедения: Сборник статей / Ответственный ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. М.: Музгиз, 1960. С. 437–458.
7. *Гейлиг М. Ф.* Особенности крупной формы в операх Мусоргского // Научно-методические записки СГК. Вып. 3. Саратов, 1959. С. 3–58.
8. *Гейлиг М. Ф.* Очерки по методике преподавания музыкальной литературы. М.: Музыка, 1966. 60 с.
9. *Гейлиг М. Ф.* Традиции классической формы в советской опере // Научно-методические записки СГК. Вып. 4. Саратов, 1961. С. 53–84.
10. *Гейлиг М. Ф.* Форма в русской классической опере. Принципы строения крупных разделов. М.: Музыка, 1968. 118 с.
11. *Гончаренко С. С.* О поэтике оперы: учебное пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2010. 260 с.
12. *Друскин М. С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия / Гос. на-

уч.-исслед. ин-т театра и музыки. Л.: Музгиз, 1952. 344 с.

13. *Комарницкая О. В.* Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992. 26 с.

14. *Комарницкая О. В.* Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. дис. ... док. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 45 с.

15. *Королевская Н. В.* Вспоминая Олега Моралёва: к 100-летию со дня рождения // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 4 (18). С. 3–7.

16. *Королевская Н. В.* О роли внемузыкальных факторов симфонического мышления в современных модификациях жанра симфонии (к 60-летию В. Королевского) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 60–66.

17. *Королевская Н. В.* «Эскизы» А. А. Бренинга // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 3 (5). С. 89–95.

18. Памяти Марианны Фёдоровны Гейлиг: Сборник научных статей. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. 86 с.

19. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия. Саратов: Изд. И. П. Везметинова, 2012. 444 с.

20. *Способин И. В.* Музыкальная форма. Учебник общего курса анализа. М.-Л.: Музгиз, 1947. 376 с.

21. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры. Изд. 3-е, стер. СПб. [и др.]: Лань, 2006. 489 с.

22. *Ярустовский Б. М.* Драматургия русской оперной классики: Работа рус. композиторов-классиков над оперой. М.: Музгиз, 1953. 400 с.

23. *Ярустовский Б. М.* Оперная драматургия Чайковского. М.-Л.: Музгиз, 1947. 243 с.

### References

1. *Arshinova N. S.* Ocherki istorii russkoj muzyki [Essays on the History of Russian Music]. Saratov: Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni L. V. Sobinova, 2012. 196 p.
2. *Bokshchanina E. A.* Metodika prepodavanija muzykal'noj literatury v uchilishche: Uchebnik dlja zaoch., ochnyh i vechernih otdelenij muz. vuzov [Methods of teaching musical literature at college: A textbook for correspondence, full-time and evening departments of the muses. universities] / Gos. muz.-ped. in-t im. Gnesinyh. M.: Muzgiz, 1961. 72 p.
3. *Gejlig M. F.* O voprosu o metodike tselostnogo analiza opery [On the question of the methodology of the holistic analysis of opera] // Voprosy muzykoznanija. Ezhegodnik. Vyp. II. [Issues of musicology. Yearbook. Issue II]. M.: Muzgiz, 1955. P. 185–200.
4. *Gejlig M. F.* Nekotorye osobennosti krupnoj formy v operah

Chajkovskogo [Some features of the large form in Tchaikovsky's operas] // Nauchno-metodicheskie zapiski SGC [Scientific and methodological notes of the SGC]. Saratov, 1957. P. 5–38.

5. *Gejlig M. F.* Nekotorye osobennosti krupnoj formy v skazochnyh operah Rimskogo-Korsakova [Some features of the large form in Rimsky-Korsakov's fairy-tale operas] // Nauchno-metodicheskie zapiski, SGC [Scientific and methodological notes of the SGC]. Saratov, 1959. P. 168–217.

6. *Gejlig M. F.* O stroenii oper Glinki [About the structure of Glinka's operas] // Voprosy muzykoznanija: Sbornik statej [Issues of musicology: Collection of articles] / Otvetstvennyj red. Ju. V. Keldysh. T. 3. M.: Muzgiz, 1960. P. 437–458.

7. *Gejlig M. F.* Osobennosti krupnoj formy v operah Musorgskogo [Features of the large form in Mussorgsky's operas] //



Nauchno-metodicheskie zapiski SGK. Vyp. 3 [Scientific and methodological notes of the SGC. Issue 3]. Saratov, 1959. P. 3–58.

8. *Gejlig M. F.* Oчерки по методике преподавания музыкальной литературы [Essays on the methodology of teaching musical literature]. М.: Музыка, 1966. 60 p.

9. *Gejlig M. F.* Traditsii klassicheskoj formy v sovetskoj opera [Traditions of classical form in Soviet opera] // Nauchno-metodicheskie zapiski SGK. Vyp. 4 [Scientific and methodological notes of the SGC. Issue 4]. Saratov, 1961. P. 53–84.

10. *Gejlig M. F.* Forma v russkoj klassicheskoj opere. Printsipy stroenija krupnyh razdelov [Form in Russian classical opera. Principles of the large sections structure]. М.: Музыка, 1968. 118 p.

11. *Goncharenko S. S.* O poetike opery: uchebnoe posobie [About the poetics of opera: a textbook]. Novosibirsk: Novosib. gos. konservatorija (akademija) im. М. I. Glinki, 2010. 260 p.

12. *Druskin M. S.* Voprosy muzykal'noj dramaturgii opery: Na materiale klassicheskogo nasledija [Issues of musical dramaturgy of opera: Based on the material of classical heritage] / Gos. nauch.-issled. in-t teatra i muzyki. L.: Muzgiz, 1952. 344 p.

13. *Komarnitskaja O. V.* Kompozitsija opery v svjazi s zhanrovij i stilevoj spetsifikoj v russkoj klassicheskoj muzyke XIX veke [The composition of the opera in connection with genre and style specifics in Russian classical music of the XIX century]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija. М., 1992. 26 p.

14. *Komarnitskaja O. V.* Russkaja opera XIX — nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii [Russian opera of the XIX — early XXI centuries. Problems of genre, drama, composition]: avtoref. dis. ... dok. iskusstvovedenija. Rostov-na-Donu, 2012. 45 p.

15. *Korolevskaja N. V.* Vspominaja Olega Moraljova: k 100-letiju so dnja rozhdenija [Remembering Oleg Moralev: to the 100th anniversary of his birth] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedenija [Journal of Saratov Con-

servatoire. Issues of Arts]. 2022. № 4 (18). P. 3–7.

16. *Korolevskaja N. V.* O roli vnemuzykal'nyh faktorov simfonicheskogo myshlenija v sovremennyh modifikatsijah zhanra simfonii (k 60-letiju V. Korolevskogo) [On the role of extra-musical factors of symphonic thinking in modern modifications of the symphony genre (to the 60th anniversary of V. Korolevsky)] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedenija [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 1 (11). P. 60–66.

17. *Korolevskaja N. V.* «Eskizy» A. A. Breninga [«Sketches» by A. A. Brening] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedenija [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 3 (5). P. 89–95.

18. Pamjati Marianny Fjodorovny Gejlig: Sbornik nauchnyh statej [In memory of Marianna Feodorovna Geilig: Collection of scientific articles]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2010. 86 p.

19. Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni L. V. Sobinova: 1912–2012: Entsiklopedija [Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov: 1912–2012: Encyclopedia]. Saratov: Izd. I. P. Vezmetinova, 2012. 444 p.

20. *Sposobin I. V.* Muzykal'naja forma. Uchebnik obshchego kursa analiza [The musical form. Textbook of the general course of analysis]. М.-Л.: Muzgiz, 1947. 376 p.

21. *Holopova V. N.* Formy muzykal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie dlja studentov vuzov iskusstv i kul'tury [Forms of musical compositions: a textbook for students of universities of arts and culture]. Izd. 3-e, ster. SPb. [i dr.]: Lan', 2006. 489 p.

22. *Jarustovskij B. M.* Dramaturgija russkoj opernoj klassiki: Rabota rus. kompozitorov-klassikov nad operoj [Dramaturgy of Russian opera classics: The Work of Russian Classical composers on opera]. М.: Muzgiz, 1953. 400 p.

23. *Jarustovskij B. M.* Opernaja dramaturgija Chajkovskogo [Tchaikovsky's Opera Dramaturgy]. М.-Л.: Muzgiz, 1947. 243 p.

### Информация об авторе

Наталья Владимировна Королевская

E-mail: nvkoro@gmail.com

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

410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

### Information about the author

Natalia Vladimirovna Korolevskaja

E-mail: nvkoro@gmail.com

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

