

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор
Заместитель главного редактора, отдел теории музыки:

Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь:

Шлыкова Светлана Петровна, кандидат искусствоведения

Отдел истории музыки:

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор

Отдел этномузыкологии:

Егорова Ирина Львовна, кандидат искусствоведения, профессор

Отдел музыкальной педагогики и образования:

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

Отдел кино, театра и литературы:

Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, профессор

Отдел общественных наук:

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент

Отдел истории и традиций Саратовской консерватории:

Иванова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор

Редактор перевода:

Тырникова Наталия Геннадиевна, кандидат филологических наук, доцент

Электронная вёрстка и оригинал-макет:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Учредитель и издатель:

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77–71010 от 07 сентября 2017 г.

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

Тел.: (845–2) 39–00–29 доб. 165.
E-mail: vestnik.sgk@mail.ru.

Подписной индекс в каталоге агентства «Роспечать»: 80145.

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

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

Подписано в печать 28.12.2020. Формат 60x88 1/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Sabria. Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд. л. 10,97. Заказ № 85. 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>Демченко А. И., Фомина З. В.</i> Саратовская театральная школа	3
--	---

Теория и история искусства

<i>Раку М. Г.</i> Советская музыкальная культура 1920-х в проекте «нового человека»	14
--	----

<i>Османкина Г. Ю.</i> Полистилические тенденции в искусстве архитектуры формообразующего конструктивизма	21
--	----

Музыкальное искусство

<i>Синельникова О. В.</i> Тан Дун: «Я хочу стать Бетховеном»	29
---	----

<i>Епремян Л. К.</i> К вопросу о периодизации армянской музыкальной культуры XX в. Мирзоян — Мансурян: диалог поколений (к 100-летию Эдварда Мирзояна)	34
--	----

<i>Будагян Р. Р.</i> Скрипичное джазовое исполнительское искусство	43
---	----

<i>Волошко С. В.</i> Истоки и формирование английской оперетты	48
---	----

<i>Сахарова А. В.</i> Оперное искусство Франческо Кавалли	56
--	----

Театральное искусство

<i>Гендова М. Ю.</i> О гоголевской Диканьке на русской балетной сцене	61
--	----

<i>Алесенкова В. Н.</i> Семиотика телесности в спектаклях Любви Баголей	74
--	----

Педагогика и психология искусства

<i>Смирнова Н. М., Фомина З. В.</i> Сравнительный анализ редакций как метод технического освоения музыкального материала (на примере прелюдий Ф. Шопена)	80
--	----

Традиции Саратовской консерватории

<i>Шашкина М. Н.</i> Саратов, 1910 г.: гастроли оркестра С. А. Кусевицкого	88
---	----



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

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

E-mail: alexdem43@mail.ru

Фомина Зинаида Васильевна, доктор философских наук, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Fomina Zinaida Vasilyevna, Dr. Sci (Philosophy), Professor of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: zinaf33@yandex.ru

САРАТОВСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА

Истоки драматического театра на Саратовской земле обнаруживаются в конце XVIII века, когда в крупных дворянских имениях создавались крепостные труппы. В начале XIX столетия в Саратове возникают первые городские театры. Об уровне артистических сил к концу этого века говорят имена выдающихся актёров, выступавших тогда на саратовской сцене (П. Стрепетова, М. Савина, В. Качалов и другие). С начала XX столетия устанавливается режим стабильно работающих стационарных государственных театров, которые открываются не только в Саратове, но и в ряде других городов области. В центре зрительского внимания с тех пор находятся Театр драмы и Театр юного зрителя. Большую роль в становлении и развитии первого из них сыграл актёр и режиссёр И. Слонов, а с середины 1970-х годов режиссёр А. Дзёкун. Ключевой фигурой для судьбы Театра юного зрителя явился режиссёр Ю. Киселёв, преемником которого стал Ю. Ошеров. История театрального образования в городе берёт своё начало с 1920 года, когда были созданы Высшие государственные мастерские театрального искусства, преобразованные затем в Театральный техникум, а ещё позже в Саратовское театральное училище, на базе которого в 1983 году был открыт театральный факультет, вошедший в состав Саратовской консерватории — ныне Театральный институт. Свой примечательный вклад сделала художественная культура Саратова и в киноискусство страны: один из основоположников отечественной научно-популярной кинематографии А. Згуриди, актёры И. Мозжухин, Б. Бабочкин, В. Андреев, О. Табаков, О. Янковский, Е. Миронов и многие другие.

Ключевые слова: эволюция театральной жизни Саратова, ведущие театры, вклад в киноискусство России.

SARATOV THEATER SCHOOL

The origins of drama theater in Saratov could be traced to the late XVIII century, when serf theatre companies were formed in large noble estates. At the beginning of the XIX century, the first city theaters appeared in Saratov. The names of such outstanding actors as P. Strepetova, M. Savina, V. Kachalov who performed on the Saratov stage speak for the level of the city theatre. Since the beginning of the twentieth century permanent state theaters have been established in Saratov as well as in some other cities of the region. Since then, the Drama Theater and the Theater of Young Spectator have been in the center of the audience's attention. An important contribution to the formation and development of the Drama Theatre was paid by the actor and director I. Slonov, and since the mid-1970s by the Director A. Dzekun. The key figure of the Theater of Young Spectator was the Director Yu. Kiselev later succeeded by Yu. Osherov. The history of theater education in the city dates back to 1920, when the Higher state theater workshops were opened in Saratov. Then they were transformed into a Theater College, and later into the Saratov theater college which formed the basis for the Theater Department opened in 1983. Now it is the Theater Institute of the Saratov Conservatoire. Saratov also made a remarkable contribution to the country's cinematography: names of documentary director A. Zguridi, actors I. Mozzhukhin, B. Babochkin, B. Andreev, O. Tabakov, O. Yankovsky, E. Mironov, and many others are closely connected with Saratov theatre school.

Key words: evolution of Saratov theatrical life, leading theaters, contribution to Russian cinema.

Саратов по праву гордится исключительной по числу и разнообразию плеядой ярких актёрских индивидуальностей — тех, которые родились, учились и играли на театральных сценах нашего города. Это касается любой из сфер актёрского искусства, будь то драматический театр, музыкальный театр или кинематограф.

Для примера можно назвать четыре крупнейшие фигуры, в равной мере прославившиеся как на театральных подмостках, так и на киноэкране: Борис Бабочкин, Олег Табаков, Олег Янковский, Евгений Миронов.

К сожалению, литература о саратовской театральной школе пока что весьма невелика. Преобладают книги, посвящённые отдельным деятелям [2, 8, 9, 11,

13], мемуары [10] или статьи, только по касательной затрагивающие её историю [7]. Более широко освещена музыкально-театральная деятельность [1, 3, 12, 14]. И только изредка встречаются издания, претендующие на достаточную полноту охвата театральной жизни [4, 15], среди которых выделяются труды В. Дьяконова [5, 6]. Предлагаемая статья — из числа опытов подобного рода.

Истоки драматического театра на Саратовской земле обнаруживаются в конце XVIII века, когда в крупных дворянских имениях создавались крепостные труппы. Этим были известны усадьбы Куракиных, Голицыных, Нарышкиных, Столыпиных, Бахметьевых, Кожиных.



В начале XIX столетия по инициативе Г. Гладкова, а затем губернатора А. Панчулидзева в Саратове возникают первые городские театры. Их репертуар отвечал самым взыскательным требованиям: «Гамлет» и «Отелло» Шекспира, «Разбойники» и «Вильгельм Телль» Шиллера, драмы Пушкина и Лермонтова, комедии Мольера и Фонвизина, пьесы Грибоедова и Гоголя.

В середине XIX века в городе работали два профессиональных театра — городской и загородный (летний), а к 1870 году действовало уже четыре — два зимних и два летних. Это был период многочисленных, сменявших друг друга театральных антреприз (наибольший след оставили товарищества П. Медведева, В. Горин-Горяинова, М. Борода, Н. Соболевичова-Самарина).

К концу XIX столетия настоятельно вынашивалась идея общедоступной сцены, и в 1897 году был открыт Народный театр, в котором для самой широкой аудитории регулярно, 3–4 раза в неделю, шли драматические спектакли.

К тому времени общая театральная афиша Саратова была весьма впечатляющей: помимо классики — давней и недавней (от Шекспира и Гоголя до Островского, Льва Толстого и Сухова-Кобылина), новая и новейшая драматургия (А. Чехов, М. Горький — почти все их пьесы, Л. Андреев и Г. Ибсен, Г. Гауптман, Г. Зудерман).

Об уровне артистических сил красноречиво говорит большой перечень выдающихся актёров, выступавших тогда на саратовской сцене. Выделим три имени.

Полина (Пелагея) Антипьевна Стрепетова (1850–1903) первая в театре раскрыла глубину переживаний и духовную силу русской женщины. Свойственные ей искренность, исключительная эмоциональность, бурный темперамент оставили неизгладимый след в театральной жизни России.

Трагедийное дарование Стрепетовой особенно ярко проявилось в ролях Лизаветы («Горькая судьбина» Писемского) и Катерины («Гроза» Островского). А. Островский писал: *«Как природный талант, это явление редкое, феноменальное. Её среда — женщины низшего и среднего классов общества; её пафос — простые, сильные страсти».*

Талант Стрепетовой в полной мере раскрылся именно в Саратове, где она выступала в 1870-е годы и где её по-настоящему заметили и оценили.

Мария Гавриловна Савина (1854–1915) стала ведущей актрисой саратовской сцены в 1873 году. Она ярко воплотила черты волевого, деятельного, жизнеутверждающего характера своих современниц, смелость и глубину их чувств. В совершенстве владела искусством сжатой, исчерпывающей характеристики персонажа, которую отличала острота и филигранная отточенность.

Начиная с комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», А. Островский доверял ей исполнение главных ролей почти во всех своих новых пьесах. В числе других вершин её искусства — Марья Антоновна и Анна Андреевна («Ревизор» Гоголя), Верочка и Наталья Петровна («Месяц в деревне» Тургенева).

Василий Иванович Качалов (1875–1948) после Сара-

това играл с 1900 года в МХТ. Это был актёр высокой интеллектуальной культуры, огромного сценического обаяния. Острый аналитик, художник философского восприятия жизни, он основывал своё искусство не только на силе эмоционального воздействия, но и на темпераменте мысли, на способности воспроизвести драму сознания, раскрыть конфликты идей и убеждений, владеющих его героями.

Не замыкаясь в рамках определённого амплуа, создавал яркие, характерные образы, исполненные то высокого драматизма, то комедийной остроты и тонкого юмора. Среди лучших ролей: Гамлет и Юлий Цезарь («Гамлет» и «Юлий Цезарь» Шекспира), Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Берендей и Глумов («Снегурочка» и «На всякого мудреца довольно простоты» Островского), Иван («Братья Карамазовы» Островского), Тузенбах и Трофимов («Три сестры» и «Вишнёвый сад» Чехова), Барон («На дне» Горького), Бранд («Бранд» Ибсена), Иоганн Фокерат («Одинокое» Гауптмана), Вершинин («Бронепоезд 14–69» Всеволода Иванова).

* * *

С начала XX века устанавливается режим стабильно работающих стационарных государственных театров, которые открываются не только в Саратове, но и в ряде других городов области. На рубеже нынешнего столетия к ним присоединились муниципальные артистические коллективы малого «формата» (например, в Саратове — «АТХ», «Версия», «Балаганчикъ», Театр пластической драмы и «Самокат», который стал первым в стране профессиональным театром магии и фокусов).

В центре зрительского внимания с давних пор находятся два театра, по достоинству получившие звание академических — Театр драмы и Театр юного зрителя.

Театр драмы — один из старейших театров страны, ведущий свою историю с 1803 года. Он всегда оставался верным лучшим традициям русского театрального искусства, окончательно сформировался в 1920-е годы как один из лучших в провинции России. Нынешнее здание театра открыто в 1968-м.

Большую роль в становлении и развитии Театра драмы сыграл актёр и режиссёр *Иван Артемьевич Слонин* (1882–1945). Впервые вышел на сцену в 1903 году, с 1915-го в Саратове, которому он отдал три самых плодотворных десятилетия своей жизни, став одним из выдающихся деятелей театральной провинции.

В общей сложности в его актёрском активе было свыше 400 самых разноплановых ролей классического и современного репертуара. Лучшими считались Гамлет («Гамлет» Шекспира), Фердинанд («Коварство и любовь» Шиллера), Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Хлестаков («Ревизор» Гоголя), Арбенин («Маскарад» Лермонтова), Фёдор Иоаннович («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого), Карандышев и Мурзавецкий («Бесприданница» и «Волки и овцы» Островского), Раскольников («Преступление и наказание» Достоевского), Протасов («Живой труп» Л. Толстого), Вершинин («Три сестры» Чехова), Желтков («Гранатовый браслет» Куприна), Тот («Тот,



кто получает пощёчины» Андреева).

Большое впечатление производили его точные, артистически выполненные зарисовки исторических лиц — Пушкин, Кутузов, Брусилов, Чапаев и особенно Николай I («Декабристы» Лернера).

Как актёра, Слонова отличали эмоциональная сила, яркий темперамент, искренность и непосредственность исполнения. Он мастерски сочетал интенсивность чувств с тонким психологическим анализом. Для него была характерна детальная разработка рисунка роли, его строгость, чёткость и выразительность. Одна из улиц центральной части Саратова носит имя И. А. Слонова, и в 2003 году оно было присвоено Театру драмы.

Ввиду неординарных качеств творческой личности, Слонов с самого начала фактически являлся художественным руководителем Саратовского театра. Помимо постановки ряда спектаклей («Гроза» и «Лес» Островского, «Живой труп» Л. Толстого, «Любовь Яровая» Тренёва, «Аристократы» Погодина и др.), он неустанно работал над формированием единого исполнительского стиля в коллективе.

Благодаря ему на необходимую высоту поднялась режиссура, целенаправленной стала репертуарная политика, по его настоянию назначались режиссёры и приглашались актёры. Благодаря усилиям Слонова и его единомышленников с 1930 года Театр драмы переживал расцвет. В это время на его сцене выступали Б. Андреев, Е. Астахова, С. Бржевский, А. Василевский, Н. Гурская, П. Карганов, С. Муратов, Г. Несмелов, А. Петрова, М. Рудина, Г. Сальников, Д. Смирнов. В. Соболева, Е. Степная, Д. Степурина, А. Стрижова и др.

В последующей истории Театра драмы заметно выделился период, когда в его стенах два десятилетия работал режиссёр *Александр Иванович Дзёкун* (род. 1945). С середины 1970-х и по середину 1990-х годов он поставил свыше 50 спектаклей разных жанров — от классической трагедии до фарса.

Среди них наибольшую известность получили «Геккуба» Еврипида, «Макбет» Шекспира, «Ревизор» Гоголя, «Месяц в деревне» Тургенева, «Дядюшкин сон» Достоевского, «Чайка» Чехова, «Чудаки» Горького, «Собачий вальс» Андреева, «Фортуна» Цветаевой, «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», «Зойкина квартира» и «Багровый остров» Булгакова, «14 красных избушек», «Христос и мы» и «Чевенгур» А. Платонова, «Жили-были мать да дочь» Абрамова, «Лисички» Хеллман, «Великолепный рогоносец» Кроммелинка, «Ужасные родители» Кокто, «Додо» Петона, «Крематор» Фукса, «Брат мой Чичиков» Садур.

Приведённый перечень красноречиво демонстрирует кардинальное расширение репертуара главным образом за счёт современной драматургии. Дзёкун стремился к созданию зрелищного театра острой формы, тяготеющего к гротеску, условности. Его постановкам были присущи глубокая разработанность материала, строгость и лаконизм сценических средств выразительности. В своём поиске он опирался преимущественно на многоплановых актёров из творческой молодёжи.

Работы Дзёкуна вызвали широкий резонанс, они заставили говорить критику о Саратовском театре драмы как о ярком, самобытном явлении в театральной жизни России.

Во второй половине XX века ядро труппы на разных этапах составляли Н. Алисова, Г. Аретаков, В. Аукштыкальнис, Г. Банников, Р. Белякова, А. Галкó, Л. Гришина, В. Ермакова, В. Калисанов, Ю. Каюров, Е. Колоградский, Н. Мерц, А. Михайлов, Л. Муратова, Ю. Сагьянц, С. Сосновский, В. Федотова, Л. Шутова, Я. Янин, О. Янковский и др. Сегодня в репертуаре театра активно заняты И. Баголей, Е. Блохина, Э. Данилина, В. Мамонов. В. Назаров, Е. Торгашова.

Театр юного зрителя является старейшим в стране и мире профессиональным детским театром. Он был открыт в 1918 году как Драматический школьный театр спектаклем «Синяя птица» Метерлинка. На исходном этапе его репертуар составляли произведения русской и зарубежной классики.

В 1937-м коллектив получает здание, которое является памятником архитектуры модерна (1903), втрое увеличивает состав труппы и значительно обогащает все творческие силы. Ставятся спектакли для аудитории разного возраста — от сказок («Конёк-горбунок» Ершова, «Золотой ключик» А. Н. Толстого, «Красная шапочка» и «Снежная королева» Шварца) до пьес проблемной тематики («Скупой» и «Проделки Скапена» Мольера, «Недоросль» Фонвизина, «Бедность не порок» Островского). В 2011 году открылось новое здание ТЮЗа.

С 1943 по 1996 годы во главе театра стоял *Юрий Петрович Киселёв* (1914–1996), и это была целая эпоха в истории коллектива. До Саратова он окончил студию при Московском камерном театре А. Я. Таирова, сценическую деятельность начал с 1930 года, работал в молодёжных театрах Москвы и ряда других городов страны.

В Саратове поставил 132 спектакля, в том числе «Осада Лейдена» Штока, «Алёша Пешков» Груздева и Форш, «Три сестры» Чехова, «В дороге» Розова, «Обыкновенная история» Гончарова, «Традиционный сбор» Розова, «Сказ о времени далёком и близком» Акулова, «Мальчишки» Розова, «Валентин и Валентина» Рощина, «В списках не значился» Васильева, «Никто не поверит» Полонского, «Гнездо глухаря» Розова, «Вечный муж» Достоевского, «Маленький лорд Фаунтлерой» Бернет (список приведён в хронологическом порядке с 1944 по 1996 год).

Выдающийся режиссер выработал принципы того, что стали обозначать как «семейный театр» или «театр-дом», и особой эстетики театрального искусства, адресованного в первую очередь юношеской аудитории, в соответствии с чем творческая платформа и репертуар получили отчётливо педагогическую направленность.

Под его руководством Саратовский ТЮЗ стал одним из лучших детских театров страны. Киселёв являлся одним из основателей и активных деятелей Международной ассоциации детских театров. Юрий Петрович обладал также уникальным талантом педагога, воспитал несколько поколений талантливых актёров



(среди его лучших учеников — З. Спирина, В. Ермакова, С. Лаврентьева, Ю. Ошеров, В. Краснов, Т. Джураева). Имя Ю. П. Киселёва носит одна из улиц города, и оно присвоено Саратовскому ТЮЗу.

Гордость театра в разные годы составили актёры О. Балакин, В. Краснов, О. Кутина, С. Лаврентьева, Т. Лыкова, В. Начинкин, В. Немцева, Ю. Ошеров, Н. Пантелеева, Е. Росс, А. Соловьёв, З. Спирина, Г. Цинман.

С 1995 года главным режиссёром театра являлся *Юрий Петрович Ошеров* (1942–2019). С 1963 года и до последних дней выступая в качестве актёра (более 70 разноплановых ролей), он уже с 1972-го ставил спектакли (более 30), среди которых выделяются «Маленькая Баба-Яга» Пройслера, «Приключения Незнайки» Носова, «Сотворившая чудо» Гибсона, «Семь суббот на неделе» Маара, «Волшебное зелье» Есилевской, «Много на свете не княжеских детей...» Достоевского, «Строитель Сольнес» Ибсена, «Маленький принц» Сент-Экзюпери, «Конёк-горбунок» Прокофьевой и Сапгира, «Мальчишки» Розова, «Дюймовочка» Андерсена, «Серенький К.» Ольшанского, «Тряпичная кукла» Гибсона (отмечены постановки с 1980 по 2014 год).

И уже с 1969 года Ю. П. Ошеров вёл педагогическую работу. Несколько выпусков молодых актёров из его мастерской сегодня составляют основу труппы театра.

* * *

Саратовская театральная школа — из старейших в России. Однако история театрального образования в нашем городе берёт своё начало только с 1920 года, когда были созданы Высшие государственные мастерские театрального искусства. В 1923-м они преобразованы в Театральный техникум, несколько позже переименованный в Саратовское театральное училище.

Этот начальный период был связан прежде всего с преподавательской деятельностью И. А. Слонова, который возглавил местную театральную школу, заложив её большие традиции. В 1933 году, в 30-летний юбилей сценической деятельности Слонова, его имя (ещё при жизни!) было присвоено Театральному училищу.

За довоенное время саратовская театральная школа дала стране множество известных актёров театра и кино, в том числе народных артистов СССР Б. Андреева и Р. Ершова, народного артиста РСФСР Г. Сальникова.

В связи с начавшейся Великой Отечественной войной училище было закрыто. Вновь открыто в 1960 году, в 1965-м ему возвращено имя И. А. Слонова.

Здесь работали народные артисты СССР В. Ермакова и Ю. Киселёв, народные артисты России А. Галко, Г. Ардаков и Р. Белякова, заслуженные деятели искусств России В. Давыдов, Д. Лядов и Г. Банников, заслуженные артисты России А. Василевский, А. Быстряков и Ю. Сагьянц. В преподавании они опирались на традиции актёрской школы русского театра, заложенные К. С. Станиславским и продолженные И. А. Слоновым и его соратниками.

Выпуски этого времени дали театру и кинематографу таких мастеров, как народный артист СССР О. Янковский, народные артисты России Г. Ардаков, А. Хаустов,

Г. Мадзяева, Т. Шкрабак, Л. Коршунова, Е. Миронов, В. Качурина, С. Сосновский, В. Федотова, Т. Кондратьева и многие другие.

В 1983 году на основе имеющего богатейшие традиции Саратовского театрального училища имени И. А. Слонова был открыт **театральный факультет**, вошедший в состав Саратовской консерватории — таким образом, среднее театральное образование естественно переросло в высшее.

В 2008-м он отметил своё 25-летие, а в 2010 году реорганизован в **Театральный институт** Саратовской консерватории, что своей целью имело ещё более упрочить позиции саратовской театральной школы, превратить эту образовательную структуру в настоящую творческую лабораторию, дать импульс к открытию новых специальностей.

Возглавляла факультет со дня его основания *Наталья Петровна Горюнова*, она же стала директором Института.

Театральный институт осуществляет подготовку по специальностям «Артист драматического театра и кино», «Артист театра кукол», «Артист музыкального театра» и имеет три кафедры — мастерства актёра, сценической речи и пластического воспитания.

Кафедра мастерства актёра создана в 1984 году. Её заведующей со дня основания является народная артистка России *Римма Ивановна Белякова*. Она окончила школу-студию МХАТ у О. Н. Ефремова, с 1968-го в Саратовском театре драмы сыграла более 40 ролей: Нина («Маскарад»), Ольга («Три сестры»), Настасья Филипповна («Идиот») и др. Снималась в кино. Преподавать начала с 1970 года в Саратовском театральном училище, за годы работы в Театральном институте выпустила более десяти актёрских курсов, поставила свыше тридцати дипломных спектаклей, часть которых находилась в репертуаре саратовских театров.

В разные годы на кафедре преподавали народная артистка СССР В. Ермакова, народные артисты России А. Галко, Г. Ардаков, Ю. Ошеров, А. Соловьёв и Т. Кондратьева, заслуженные деятели искусств России Г. Банников и Г. Шугуров, заслуженные артисты России А. Кузнецов, Э. Данилина, В. Мамонов, И. Баголей и др. В большинстве своём это театральные личности, получившие широкое общественное признание, удостоенные различных почётных наград, обладающие огромным опытом актёрской работы и режиссуры.

Многие из них начинали свой педагогический путь ещё в Театральном училище имени И. А. Слонова: лауреат Государственной премии России Валентина Александровна Ермакова (1924–2003) с 1972 года, Владимир Захарович Федосеев (1932–2010) — с 1973-го, «Лучший актёр года» (по версии журнала «Театральная жизнь» за 1988 год), лауреат Международной премии К. С. Станиславского «За вклад в развитие театральной педагогики» Александр Григорьевич Галко (1938–2016) — с 1978-го, художественный руководитель Академического театра драмы имени И. А. Слонова Григорий Анисимович Ардаков — с 1983-го.



Пожалуй, раньше всех (с 1968 года) начал работать в Театральном училище *Георгий Петрович Банников* (1928–2010), который с 1981-го являлся художественным руководителем и главным режиссёром Саратовского театра оперетты и за четверть века поставил все значительные классические и современные оперетты. Он был инициатором создания в Театральном институте отделения «Артист музыкального театра», возглавлял его и выпустил около 50 артистов, работающих в различных театрах и концертных организациях.

Несколько позднее было создано одно из лучших в стране отделение театра кукол, которым руководит лауреат фестиваля «Золотой Арлекин» *Татьяна Петровна Кондратьева*.

На кафедре ведутся такие курсы, как «Мастерство актёра», «Режиссура», «История театра», «История литературы», «История кинематографа», «История изобразительного искусства», «Психология творчества», «Грим». Специальность в актёрском образовании, как главный предмет, органично соединяет все знания, навыки и умения, полученные студентами в ходе изучения остальных дисциплин.

Основной формой итоговой аттестации выпускников является участие в дипломных спектаклях, материалом которых служат лучшие образцы классического и современного репертуара.

Для примера можно назвать студенческие спектакли сезона 2010/2011 года: классика — «Поздняя любовь» А. Островского, современная драматургия — «Звёзды на утреннем небе» А. Галина и «Лейтенант с острова Иншмор» М. Мак-Донаха, мюзикл — «Целуй меня, Кэт!» К. Портера, пластические спектакли — «Dance-class Алексея Зыкова», «Сонеты Шекспира» (драматический балет) и «Прощаясь с вами, мы танцуем» (спектакль-концерт).

В 1990 году была организована **кафедра сценической речи**. Её возглавил старейший педагог Театрального училища имени И. А. Слонова Виктор Григорьевич Кульченко (работал там в 1961–1966-м, а затем с 1976-го). В 2010-м его на этом посту сменила Александра Ивановна Спирина, которая преподаёт сценическую речь уже более трёх десятилетий. Кроме того, педагоги кафедры ведут музыкальные дисциплины (сольное пение, вокальный ансамбль и т. д.).

И, наконец, в 2004 году создана **кафедра пластического воспитания актёра**. Это было сделано по инициативе Н. П. Горюновой, которая уже с 1973-го преподавала танец и сценическое движение в Театральном училище и приоритетом своей педагогической работы всегда считала соединение развития пластических возможностей с задачами воспитания драматических артистов.

Она и возглавила кафедру, подбирая её состав, исходя из многопрофильного набора учебных курсов: физическая культура, основы сценического движения, классический танец, модерн-джаз танец, бытовой танец XX века, народно-сценический танец, бальный танец, акробатика, сценический бой с оружием и без оружия и т. д. Всем этим квалифицированно и с большой результативностью занимаются А. Зыков (с 2009 года

заведующий кафедрой), М. Ликомидова, А. Фёдоров, М. Жилова, А. и И. Борисовы.

За прошедшие годы сделано двадцать семь выпусков актёров драматического театра, шесть выпусков актёров театра кукол, шесть выпусков актёров музыкального театра и один экспериментальный выпуск актёров пластической драмы.

Почти три десятилетия существования театрального факультета, ныне Театрального института — это огромный опыт, основанный на соединении больших традиций и инновационных педагогических инициатив, и это красноречивое свидетельство того, что саратовская театральная школа по праву считается одной из самых известных и перспективных в России.

* * *

Теперь затронем сферу, прочно связанную с театром — киноискусство в его соприкосновениях с художественной культурой Саратова.

Как и подавляющее большинство других периферийных центров страны, наш город не располагал студиями для производства художественных фильмов. Зато уже с 1918 года здесь велись документальные съёмки, и со временем была организована Нижне-Волжская студия кинохроники, которая вела систематическую и плодотворную репортажную работу в масштабах очень большого региона. Так, в послевоенное время на экраны ежегодно выходило до 40 документальных фильмов.

И может быть закономерно, что именно в Саратове начинал свою деятельность один из основоположников отечественной научно-популярной кинематографии *Александр Михайлович Згуриди* (1904–1998). Грек по национальности, он родился в Саратове и по окончании университета работал в лаборатории научных фильмов при Государственном институте микробиологии и эпидемиологии, где в 1931 году снял свой первый научно-популярный фильм «Стронгилиды», рассказывающий о заболеваниях лошадей.

С 1932-го, опираясь на технические ресурсы московских студий, выпустил множество фильмов из жизни животных. Лучшие среди них — «Сила жизни» (1941), «Лесная быль» (1950), «Зачарованные острова» (1965), «Лесная симфония» (1967), «Зачем бабириссе клыки» (1979, совместно с Н. Клдиашвили), «Крепыш» (1982).

О маршрутах этого неутомимого путешественника и исследователя мира природы, сценариста и режиссёра сами за себя говорят, например, такие названия его лент, как «По Волге», «В степях Крыма», «В песках Средней Азии», «В глубинах моря», «В Тихом океане», «Во льдах океана», «Тропую джунглей», «Дикая жизнь Гондвана», «Рикки-Тикки-Тави».

Хотя все фильмы Згуриди основаны на научных наблюдениях, он стремился вписать эти наблюдения в художественный сюжет, придавая ему форму повести или сказки. В 1968 году создал на Центральном телевидении передачу «В мире животных» и вёл её до 1975-го.

Что касается игрового кинематографа, сделаем его обзор на примере наиболее известных актёров, имевших



прямое отношение к Саратовскому краю. Естественным будет движение от имени к имени в соответствии с возрастной хронологией.

Иван Ильич Мозжухин (1889–1939) родился в селе Кондоль Петровского уезда Саратовской губернии. С детства выступал в любительских спектаклях, затем работал в провинциальных театрах, а также в театральной труппе московского Введенского народного дома. В кино снимался с 1908 года, быстро добился успеха и к началу 1910-х становится звездой российского дореволюционного кинематографа.

С 1920 за рубежом, сотрудничал с киностудиями Франции, США, Германии, в том числе поставил по собственному сценарию фильм «Пылающий костёр» (1923), в котором сыграл главную роль. В общей сложности снялся более чем в ста фильмах.

Лучшие роли: скрипач Трухачевский («Крейцера соната») и адмирал Корнилов («Оборона Севастополя») — обе 1911, гвардейский офицер, он же Маврушка («Домик в Коломне», 1913), Чёрт («Ночь перед Рождеством», 1914), доктор Рено («Жизнь в смерти», 1914), Ставрогин («Николай Ставрогин», 1915), Германн («Пиковая дама», 1916) и как общепризнанная вершина — князь Касаткин («Отец Сергей», 1918).

Обладая великолепным даром перевоплощения, Мозжухин с лёгкостью менял репертуар — ему одинаково блестяще удавались и трагические, и комические роли, романтические героини-любовники и эксцентрические персонажи. В отличие от многих актёров немого кино, которые чрезмерно манипулировали мимикой и жестом, ему были присущи сдержанность и лаконизм в выражении чувств. Неотразимый эффект производили огромные мозжухинские «глаза со слезой», как магнит притягивающие зрителя.

Размышляя о специфике «великого немого», этот крупнейший актёр отечественного дореволюционного кино писал: *«Уже определилось одно неоспоримое достоинство и сущность кинематографа — это его лицо, его глаза, говорящие не менее языка... Стоит актёру загореться во время съёмки, забыть всё, творя так же, как и на сцене, и он каждым своим мускулом, вопросом или жалобой одних глаз, каждой морщинкой, заметной из самого далёкого угла электротeatра, открывает с полотна публике всю свою душу. И она поймёт его без единого слова, без единой надписи».*

Борис Андреевич Бабочкин (1904–1975) родился в Саратове, учился здесь в Реальном училище, после Гражданской войны поступил в студию при Саратовском городском театре, играл в спектаклях молодёжного театра экспериментальных пьес («ТЭП» под руководством А. Роома).

Затем были Ленинградский театр сатиры, БДТ, Московский театр имени Е. Вахтангова, Театр-студия киноактёра, Московский театр имени А. С. Пушкина и Малый театр. Актёрские работы в театре: Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Самозванец («Борис Годунов» Пушкина), Огнёв («Фронт» Корнейчука), Клаверов («Тени» Салтыкова-Щедрина) и др.

Как режиссёр выступил с 1939 года, и его постановки отличало искусство создания ансамбля, выявление характерности персонажа. Крупнейшие постановки: «Дачники» Горького (1939 — БДТ, играл роль Власа; 1964 — Малый театр, роль Сулова) и «Иванов» Чехова (1959, сыграл Иванова).

В кино Бабочкин с 1927 года. Мировую известность принесло ему создание образа Чапаева в одноимённом фильме (1934). Актёру удалось соединить эпическую легендарность с глубоко понятой индивидуальностью народного героя, добиться необычайной живости и колоритности в обрисовке его натуры. Достоверности изображения содействовало и то обстоятельство, что во время Гражданской войны Бабочкин служил в той армии, в состав которой входила Чапаевская дивизия.

Помимо этой знаменитой ленты было ещё более 20 фильмов, в которых, как и в театральных работах, актёр демонстрировал большое мастерство перевоплощения, разнообразие красок, широту творческого диапазона (публицистическая драма, трагедия, сфера тонких лирических настроений, острая характеристичность). Автор книги «В театре и кино» (1969), о нём снят документальный фильм «Борис Бабочкин» (1970).

* * *

Сергей Николаевич Филиппов (1912–1990) родился в Саратове. Был рабочим в городе и области, занимался в хореографической студии при одном из клубов Саратова. После окончания балетного отделения Ленинградского эстрадно-циркового техникума в 1933 году поступил в эстрадный театр-студию, а в 1935-м перешёл в Ленинградский театр комедии. В кино с 1937 года и с 1965-го он работал только на киностудии «Ленфильм».

Снимался в фильмах «Музыкальная история», «Новые приключения Швейка», «Золушка», «Укротительница тигров», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Крепостная актриса», «Новые приключения неуловимых», «Двенадцать стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Не может быть», «За спичками», «Ослиная шкура», «Собачье сердце» и многих других (названы ленты с 1940 по 1988 год).

Наделённый специфической внешностью (худоба при высоком росте, длинные руки, грубые черты лица), Филиппов был ярко комедийным актёром, в игре которого острый эксцентризм сочетался с бытовой характерностью. Обладая незаурядной интуицией и будучи очень наблюдательным от природы, он воспроизводил всевозможные недостатки в своих персонажах резко и метко, используя приёмы окарикатуривания в опоре на богатейшую мимику и гротескную выразительность. Вошёл в историю кино прежде всего как талантливый мастер эпизодических ролей.

Борис Фёдорович Андреев (1915–1982) родился в Саратове, окончил здесь Театральный техникум и выступал на сцене Театра драмы. С 1939 в основном снимался в кино. Долгое время его ведущим амплуа были образы современников — простых парней, внешне грубоватых, но наделённых душевной щедростью, широтой русского



характера и добродушием (фильмы «Трактористы», «Большая жизнь», «Два бойца», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Максимка» и др.).

В работах с середины 1950-х годов Андреев переходит к психологически более сложным образам, наполненным эмоциональной силой («Большая семья», «Поэма о море», «Жестокость», «Повесть пламенных лет», «Пусть к причалу», «Оптимистическая трагедия», «Дети Ванюшина»).

Евгений Алексеевич Лебедев (1917–1997) родился в городе Балаково. Участвовал в художественной самодеятельности, а затем, уже подвизаясь на сцене, учился в московском Центральном техникуме театрального искусства (ныне ГИТИС) и в училище Камерного театра (позже преобразовано в Московское городское театральное училище). С 1940 года переменял немало театральных трупп, а с 1956-го и до конца жизни работал в Ленинградском БДТ, будучи ближайшим единомышленником Г. Товстоногова.

Среди множества ролей, сыгранных в этом театре, к наиболее выдающимся работам относятся Рогожин («Идиот» Достоевского), Монахов («Варвары» Горького), Артуро Уи («Карьера Артуро Уи» Брехта), Бессеменов («Мещане» Горького), Холстомер («История лошади» Толстого), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты» Островского), Фирс («Вишнёвый сад» Чехова).

Начиная с 1952 года, много снимался в кино: «Два капитана», «Поднятая целина», «Поезд милосердия», «Иду на грозу», «Последний месяц осени», «В огне брода нет», «Странные люди», «Сюжет для небольшого рассказа», «Блокада», «Кентавры», «Синдикат-2» и т. д., в том числе в экранизациях литературной классики («Таланты и поклонники», «Достигаев и другие», «Каменный гость», «Преступление и наказание», «Я готов принять вызов», «Свадьба в Малиновке», «Исполнение желаний»).

Уже в первые годы профессиональной деятельности раскрылась поразительная разносторонность дарования Лебедева. Так, на сцене Тбилисского ТЮЗа он с равным успехом играл Павла Корчагина и Сергея Тюленина, героев комедий Фонвизина и Островского и даже Бабу-Ягу в сказке Черныка «Василиса Прекрасная». Ему была присуща острая характерность, нередко доведённая до гротеска и сочетающаяся с внутренним лиризмом, точность социальных оценок, эмоциональная приподнятость, тщательная разработка речевой окраски образа.

На родине в его честь назван театр — Балаковский драматический театр имени Е. А. Лебедева. На доме в Балаково, где он жил в 1964–1997 годах, открыта мемориальная доска.

Юрий Иванович Каюров (род. 1927), как и Е. А. Лебедев, начинал в художественной самодеятельности. По окончании Ленинградского театрального института имени А. Н. Островского, в 1952 году приглашён в Саратовский драматический театр, где играл полтора десятилетия, создав немало запоминающихся образов в спектаклях классического и современного репертуара: Незнамов и Карандышев («Без вины виноватые» и «Бесприданница» Островского), Марат («Мой бедный

Марат» Арбузова), Алексей («Оптимистическая трагедия» Вишневского), Часовников («Океан» Штейна) и другие. Возглавлявший в те годы театр Н. Бондарев навсегда остался одним из самых любимых театральных режиссёров Каюрова.

В 1961 году он дебютировал в кино в роли молодого Ленина (фильм «В начале века»). Работа над этим образом составила целую эпоху и в творческой жизни актёра, и в отечественном кинематографе, а также в театральном искусстве: фильмы «Сквозь ледяную мглу», «Исход», «Кремлёвские куранты», «Почтовый роман», «Посланники вечности», «Ленин в Париже».

Крупнейшая работа в этом ряду — «Шестое июля», где он стремился передать напряжённую логику ленинской мысли в сложной обстановке политического кризиса 1918 года и присущий вождю страстный темперамент бойца. Были в кино и другие роли, в том числе центральные («Пропавшая экспедиция», «Пламя», «Строгая мужская жизнь», «Белый снег России», «Ночное происшествие»).

С 1967 года Каюров в Малом театре, куда его поначалу пригласили на роль Ленина (спектакль «Джон Рид»). Но по-настоящему его талант раскрылся в классическом репертуаре (Островский, Чехов, Горький) и в отдельных ролях из современной драматургии: Сафонов («Русские люди» Симонова), Захаров («Хрустальный ключ» Бондаревой), Полоний («Убийство Гонзаго» Йорданова).

* * *

Олег Павлович Табаков (1935–2018) параллельно учёбе в одной из средних школ Саратова занимался в театральном кружке «Молодая гвардия» Дворца пионеров, которым руководила Н. И. Сухостав, ставшая «крёстной матерью» для 160 актёров. С 1953 года учился в Школе-студии МХАТ, после создания О. Ефремовым в 1959-м в её рамках Студии молодых актёров (впоследствии преобразована в театр «Современник») становится её ведущим артистом, а с 1983 года он в МХАТ (с 2001-го художественный руководитель этого театра).

Среди спектаклей с его участием выделяются «Голый король» Шварца, «Всегда в продаже» Аксёнова, «Обыкновенная история» Гончарова, «Ревизор» Гоголя, «В поисках радости» Розова, «Балалайки и К^о» Салтыкова-Щедрина, «Скамейка» Гельмана. Активно работал в сфере театральной режиссуры, в том числе, начиная с 1976 года, поставил более сорока спектаклей за рубежом (Великобритания, Венгрия, Финляндия, Германия, Дания, Австрия, США).

В кино Табаков с 1957 года, то есть одновременно с началом профессиональной деятельности в театре. В первых работах его герои — молодые правдолюбцы, не терпящие мещанства, лицемерия, компромиссов («Саша Комлев вступает в жизнь», «Люди на мосту», «Испытательный срок», «Чистое небо», «Шумный день»). Эта линия была продолжена темой становления личности молодого человека, деятельно участвующего в жизни («Молодо-зелено», «Гори, гори, моя звезда»).

А далее последовала трудноисчислимая череда



кинолент (в общей сложности свыше ста), в которых актёрский дар Табакова предстал в исключительном богатстве граней: «Живые и мёртвые», «Случай с Пылиным», «Сердце России», «Семнадцать мгновений весны», «Розыгрыш», «Открытая книга», «Полёты во сне и наяву», «Человек с бульвара Капуцинов», «Царская охота», «Ближний круг», «Ширли-мырли», «Что сказал покойник», «Президент и его внучка» и т. д.

Отдельное место занимают экранизации литературной классики («Накануне», «Война и мир», «Выстрел», «Лев Гурыч Синичкин», «Каштанка», «Неоконченная пьеса для механического пианино»), в ряду которых крупнейшей работой стал фильм «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

Будучи актёром широкого творческого диапазона, сыграв в том числе на своём веку десятки как максималистов, так и приспособленцев, Табаков, с одной стороны, владел всеми оттенками комедийного исполнительства (от лёгкой буффонности и добродушного шаржа до резкой пародийности и гротеска), а с другой — мог проявить себя как мастер драматического подтекста, психологической точности и глубины характера. В любом случае этому всегда сопутствовали яркий артистизм, поразительная пластичность и органическая слитность с персонажем.

Олег Павлович издавна вёл интенсивную и плодотворную педагогическую деятельность. Уже в 1974 году он организовал собственную студию (с 1992-го именуется Театром под руководством О. Табакова), с 1986-го являлся ректором Школы-студии при МХАТ, а в 2008-м открыл Театральный колледж — уникальную школу-пансион для одарённых детей всей страны. К 80-летию выдающегося уроженца Саратова в нашем городе установлена памятная скульптура.

Олег Иванович **Янковский** (1944–2009) после окончания Саратовского театрального училища с 1967 по 1973 год работал в нашем Театре драмы. Любопытные свидетельства оставил писатель Г. Горин. Отмечая, что Янковский играл людей прямых, жёстких, волевых, он квалифицировал их как *«волжские характеры»*.

Относительно фильма «Тот самый Мюнхгаузен», сценаристом которого был Горин, он заметил любопытную деталь: *«Во время озвучивания фильма выяснилось, что великолепный на вид барон Карл Фридрих Иероним разговаривает с каким-то саратовским акцентом»*. Это не было лишним, когда актёр играл в памятной для саратовцев пьесе Симонова «Парень из нашего города».

Но вернёмся к театральной карьере Янковского. С 1973 года и до конца жизни он в Московском театре имени Ленинского комсомола (с 1990 — Театр Ленком). Среди множества спектаклей, поставленных в основном чрезвычайно ценившим его М. Захаровым, в первую очередь обращали на себя внимание те, где Янковский предстал в совершенно неожиданном качестве. Так, в пьесе Шатрова «Синие кони на красной траве» он играл Ленина без грима, без привычной картавости, как человека усталого, больного и мучающегося приближением конца жизни. В спектакле «Шут Балакирев»

Горина Пётр Великий предстал натурой исключительно мощной, буйственного размаха, невероятной широты характера. Шекспировский Гамлет (постановка Г. Панфилова) оказывался не искателем истины, не безумцем и не притворяющимся безумцем, а холодным, трезво мыслящим аналитиком.

В кино Янковский пришёл в 1968 году с той ролью, которая сразу же сделала его знаменитым — Генрих Шварцкопф («Щит и меч»). Потом большой чередой прошли почти 80 фильмов, и выделим среди них те, которые стали для него этапными.

Его Волшебник («Обыкновенное чудо», 1976) обладает способностью творить чудеса, но при этом остаётся вполне реальным человеком — эгоистичным, властным, подчас даже жестоким, но в то же время мудрым.

Его Мюнхгаузен («Тот самый Мюнхгаузен», 1979) — отнюдь не привычный для нас барон-враль, это умный, тонкий, ироничный и мужественный человек, не пасующий перед лицемерами и ханжами.

Граф Пáлен («Бедный, бедный Павел», 2003) — маститый вельможа, зрелый государственный муж, который с опасностью для своей жизни ведёт сложнейшую политическую игру во имя спасения России от сумасбродств царя-безумца.

Каренин («Анна Каренина», 2009) — человек большого ума и глубокого внутреннего понимания того, как и что должно быть в жизни, поэтому все акценты в фильме смещены в его сторону.

Конечно же, отдельного разговора заслуживают такие разноплановые ленты с участием Янковского, как «Служили два товарища», «Премия», «Мой ласковый и нежный зверь», «Ностальгия», «Дом, который построил Свифт», «Влюблён по собственному желанию», «Полёты во сне и наяву», «Храни меня, мой талисман», «Крейцеров соната», «Убить дракона», «Цареубийца», «Роковые яйца», «Ревизор», «Царь», но подытожим сказанное. Ему был присущ поразительный дар в равной степени убедительно создавать диаметрально противоположные характеры: живые, неординарные и инертные, находящиеся на обочине жизни. Он мог быть лидером и аутсайдером, интеллигентом-аристократом и плейбоем, играл и цельных, мужественных людей, и людей мягущихся, не видящих цели в жизни, с изломанной судьбой.

Сильнейшим его достоинством была способность глубоко раскрыть неоднозначность, сложность, противоречивость образа, который он нередко строил на контрастном сочетании непосредственности и самоиронии, искренности и притворства, азарта и опустошённости. При всей свойственной ему сдержанности исполнительской манеры он умел наполнить своё существование на сцене и экране интригующей, заразной, красноречивой жизнью.

Один из «секретов» этого умения М. Захаров видел в том, что *«у него необыкновенно выразительный взгляд. Ему вовсе не обязательно говорить слова, он умеет излучать нервную энергию, “сгорать”, не двигаясь с места. Так, как умеет это делать он, пожалуй, никто другой не умеет»*.



В Саратове с 2011 года на базе Театра драмы имени И. А. Слонова, где когда-то играл Олег Янковский, регулярно проводится Всероссийский театральный фестиваль его имени.

* * *

Александр Яковлевич Михайлов (род. 1944) после окончания Дальневосточного института искусств (Владивосток) долгое время работал в Саратовском драматическом театре, с 1985 года в Малом театре. Наиболее примечательные сценические работы — Иоанн Грозный («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого) и Дорн («Чайка» Чехова).

В кино с 1974 года, снялся в более чем пятидесяти фильмах: «Это сильнее меня», «Приезжая», «Риск — благородное дело», «Похищение “Савойи”», «Белый снег России», «Белый ворон», «Фронт в тылу врага», «Бешеные деньги», «Мужики!..», «Свидание», «Домой», «Одиноким предоставляется общежитие», «Отряд специального назначения», «Любовь и голуби», «Змеелов», «Победа» и другие. В 1992 году дебютировал как кинорежиссёр («Только не уходи...»).

Многие его персонажи — люди нынешних дней, показанные в кульминационные моменты их жизни. Располагая данными романтического героя, вовсе не замыкается в этом амплу, работая в разных жанрах, создавая многоплановые характеры и стремясь проставить точные социальные акценты.

Владимир Алексеевич Конкин (род. 1951), как в своё время и Олег Табаков, в школьные годы был участником Театра детского и юношеского творчества «Молодая гвардия» при Саратовском городском Дворце пионеров (руководитель Н. И. Сухостав). После окончания Саратовского театрального училища имени И. А. Слонова работал в различных театрах. С 1979 года он в Московском драматическом театре имени М. Н. Ермоловой, с успехом выступал в спектаклях «Казанский университет», «Батальоны просят огня», «Товарищи-граждане», «Старший сын».

Первая же его работа в кино («Как закалялась сталь», 1973) принесла начинающему актёру широкую известность. Создал яркий образ сильного, целеустремлённого молодого человека, преданного высоким идеалам. Его Корчагин отличался от прежних экранизаций романа Островского романтичностью, психологизмом и чувством современности.

В последующем были фильмы «Романс о влюблённых», «Марина», «Побег из дворца», «Аты-баты, шли солдаты», «Кавказская повесть», «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна», «Отцы и дети», «Исчадие ада», «Принцесса на бобах», «Романовы — венценосная семья», «Время жестоких», «Сармат» и др. Особенно запомнился зрителям Володя Шарпов в его тандеме-поединке с Жегловым — Владимиром Высоцким («Место встречи изменить нельзя», 1979).

Ведущие качества актёрского амплу Конкина долгое время связывались в основном с приподнятой героикой в её сочетании с внутренним лиризмом и интелли-

гентностью облика. Позднее он активно развивал круг исполнительских средств, не чуждаясь комедийных и острохарактерных красок.

Евгений Витальевич Миронов (род. 1966) — уроженец Саратова, но долгое время жил с родителями в военном городке Татищево-5 (ныне посёлок Светлый Саратовской области). После окончания Саратовского театрального училища имени И. А. Слонова (выпуск В. А. Ермаковой) совершенствовался в Школе-студии МХАТ (мастерская О. П. Табакова).

Работал в Театре-студии под руководством Олега Табакова, с 2001 года активно сотрудничает с МХАТ имени А. П. Чехова, с 2006-го является художественным руководителем Государственного театра наций. В числе его выдающихся сценических работ — Гамлет, Хлестаков, Самозванец, Иван Карамзев, Орест, Треплев, Мышкин, Иудушка Головлёв, Ван Гог, Калигула.

В кино снимается с 1988 года: «Жена керосинщика», «Делай — раз!», «Перед рассветом», «Затерянный в Сибири», «Зверь ликующий», «Карпатское лето», «Любовь», «Анкор, ещё анкор!», «Лимита», «Как живёте, караси?», «Последняя суббота», «Трамвай в Москве», «Мусульманин», «Ревизор», «Двадцать минут с ангелом», «Змеиный источник», «Мама», «В августе 1944-го», «Дневник его жены», «Идиот», «В круге первом», «Охота на пиранию», «Космос как предчувствие», «Побег» и др.

Это поистине универсальный актёр необычайно широкого диапазона, обладающий всеохватывающей палитрой эмоциональных и психологических красок. Его отличают чувство строгой меры и вкус к тщательной проработке всех деталей роли.

Ныне это, возможно, самый востребованный из российских актёров. В титрах фильма «Идиот» его фамилия не случайно идёт отдельно, режиссёр Владимир Бортко и коллеги по исполнительскому составу называли его во время съёмок не иначе как *великий актёр*.

Немецкий режиссёр Питер Штайн, поставивший с Евгением Мироновым спектакли «Гамлет» и «Орестея», охарактеризовал его игру лаконичной фразой: «Дальше — только космос».

* * *

В добавление к сказанному приведём в хронологическом порядке перечень тех известных деятелей театральной культуры Саратова, каждый из которых достоин отдельного разговора.

Медведев Пётр Михайлович (1837–1906) — театральный антрепренёр.

Бородай Михаил Матвеевич (1853–1929) — театральный антрепренёр.

Карганов Павел Александрович (1883–1961) — актёр.

Муратов Степан Михайлович (1885–1957) — актёр.

Несмелов Григорий Наумович (1890–1952) — актёр, режиссёр.

Начинкин Василий Никифорович (1896–1958) — актёр.



Стрижова Анна Николаевна (1898–1971) — актриса.
Плотников Сергей Николаевич (1903–1990) — актёр.
Соболева Валентина Константиновна (1903–1993) — актриса.
Доронин Виталий Дмитриевич (1909–1976) — актёр.
Сальников Георгий Иванович (1909–1983) — актёр.
Микоша Владислав Владиславович (1909–2004) — оператор и режиссёр кино.
Янин Яков Иванович (1917–1998) — актёр.
Ершова Вера Андреевна (1917–2006) — актриса.
Венгеров Владимир Яковлевич (1920–1997) — кинорежиссёр.
Слабневич Игорь Михайлович (1921–2007) — кинооператор.
Ермакова Валентина Александровна (1924–2003) — актриса.
Спирина Зоя Георгиевна (1926–1986) — актриса.

Горелик Лев Григорьевич (1928–2012) — артист эстрады.
Балакин Олег Александрович (1938–1981) — актёр.
Галко Александр Григорьевич (1938–2016) — актёр.
Гришина Людмила Николаевна (род. 1939) — актриса.
Краснов Владимир Александрович (род. 1940) — актёр.
Лаврентьева (Ошерова) Светлана Васильевна (род. 1941) — актриса.
Аредаков Григорий Анисимович (род. 1944) — актёр.
Федотова Валентина Александровна (род. 1947) — актриса.
Кондратьева Татьяна Петровна (род. 1952) — актриса.
Сосновский Сергей Валентинович (род. 1955) — актёр.

Литература

1. *Акишин В.* Саратов. Театр оперетты // Музыкальная жизнь. 2011. № 11. С. 21–28.
2. «Ах, как бы начало вернуть». Олег Янковский в Саратове. Саратов: Софит, 2014. 224 с.
3. *Демченко А.* «Гойя»: любовь и творчество против ударов судьбы // Балет. 1998. № 7. С. 42–51.
4. *Демченко А.* Художественная культура Саратовского края. Музыка, театр и кино. Саратов: SGK, 2017. 85 с.
5. *Дьяконов В.* Театральная провинция — столицам. Саратов: Новый ветер, 2009. 303 с.
6. *Дьяконов В.* Театральное отражение эпох. Саратовские театры XX столетия. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 2001. 381 с.
7. *Зорин А.* Театральный Достоевский. Проблема сценичности полифонического романа // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 64–69.
8. Кто летел над этой землей. Книга об Александре Галко.

Саратов: Софит, 2017. 203 с.
9. «На что ушла моя жизнь». Книга о Валентине Ермаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 160 с.
10. *Орленко С.* Театр моей жизни. Саратов: Слово, 1994. 154 с.
11. Памяти В. З. Федосеева: Сборник статей. Саратов: SGK, 2012. 104 с.
12. *Полозова И.* Репертуар провинциального музыкального театра в конце XVIII — начале XX века на примере Саратова // Вестник Саратовской консерватории. 2019. № 2. С. 55–61.
13. *Прозоров В.* «Обычай мудрости храня...» О ТЮЗе Ю. Киселева. Саратов: [б. и.], 2000. 256 с.
14. Театр как судьба. Книга о Саратовском областном театре оперетты и Г. П. Банникова. Саратов: Амирит, 2018. 308 с.
15. Энциклопедия Саратовского края. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 2011. 443 с.

References

1. *Akishin V.* Saratov. Teatr operetty [Saratov. Operetta theatre] // Muzykal'naya zhizn' [Musical life]. 2011. № 11. Pp. 21–28.
2. «Ah, kak by nachalo vernut'». Oleg Yankovskij v Saratove [«Ah, as if the beginning to return». Oleg Yankovsky in Saratov]. Saratov: Sofit, 2014. 224 p.
3. *Demchenko A.* «Goya»: lyubov' i tvorchestvo protiv udarov sud'by [«Goya»: love and creativity against the blows of fate] // Balet [Ballet]. 1998. № 7. Pp. 42–51.
4. *Demchenko A.* Hudozhestvennaya kul'tura Saratovskogo kraja. Muzyka, teatr i kino [Art culture of the Saratov region. Music, theater, and cinema]. Saratov: SGK, 2017. 85 p.
5. *D'yakonov V.* Teatral'naya provintsiya — stolitsam [Theatrical province to capitals]. Saratov: Novyj veter, 2009. 303 p.
6. *D'yakonov V.* Teatral'noe otrazhenie epoh. Saratovskie teatry XX stoletiya [Theatrical reflection of epochs. Saratov theaters of the XX century]. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izd-vo, 2001. 381 p.
7. *Zorin A.* Teatral'nyj Dostoevskij. Problema stsenichnosti poli-fonicheskogo romana [Theatrical Dostoevsky. Problem of the scenic nature of a polyphonic novel] // Vestnik Saratovskoj konservatorii.

Voprosy` iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. Pp. 64–69.
8. Kto letel nad etoj zemlej. Kniga ob Aleksandre Gal'ko [Who flew over this land. A book about Alexander Gal'ko]. Saratov: Sofit, 2017. 203 p.
9. «Na chto ushla moyazhizn'». Kniga o Valentine Ermakovo [«What took my life». The book about Valentina Ermakova]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 160 p.
10. *Orlenko S.* Teatr moej zhizni [Theater of my life]. Saratov: Slovo, 1994. 154 p.
11. Pamyati V. Z. Fedoseeva: Sbornik statej [In memory of Vladimir Fedoseyev. Collection of articles]. Saratov: SGK, 2012. 104 p.
12. *Polozova I.* Repertuar provincial'nogo muzykal'nogo teatra v konce XVIII — nachale XX veka na primere Saratova [Repertoire of provincial musical theater from the late XVIII until early XX century: a case study of Saratov Musical Theatre] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy` iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 2. Pp. 55–61.
13. *Prozorov V.* «Obychaj mudrosti hranya...» O TYUZe Yu. Kiseleva [«Keeping the custom of wisdom...» About Theatre of Young



Spectator named after Yu. Kiselyov]. Saratov, 2000. 256 p.

14. Teatr kak sud'ba. Kniga o Saratovskom oblastnom teatre operetty i G. P. Bannikove [Theater as a fate. A book about the Saratov regional operetta theater and G. P. Bannikov]. Saratov: Amirit,

2018. 308 p.

15. Enciklopediya Saratovskogo kraja [Encyclopedia of the Saratov region]. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izd-vo, 2011. 443 p.

Информация об авторах

Александр Иванович Демченко

E-mail: alexdem43@mail.ru

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

Зинаида Васильевна Фомина

E-mail: zinaf33@yandex.ru

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

Information about the authors

Aleksandr Ivanovich Demchenko

E-mail: alexdem43@mail.ru

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

Zinaida Vasilyevna Fomina

E-mail: zinaf33@yandex.ru

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



Раку Марина Григорьевна, доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

Raku Marina Grigor'evna, Dr. Sci. (Arts), Assistant Professor, Leading Researcher at the Music History Department of the State Institute of Arts Studies

E-mail: raku@rambler.ru

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 1920-х ГОДОВ В ПРОЕКТЕ «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА»

Музыкальная культура пореволюционной России рассматривается в статье с позиций культурной антропологии. Речь идет об использовании музыкальных художественных практик в осуществлении проекта «нового человека». Анализируются взгляды советских идеологов на его цели, задачи и инструменты и их представления о возможностях музыкального искусства в его воздействии на человеческую психику и коренное преобразование человеческой природы. Показано особое значение деятельности Пролеткульта по созданию утопии «коммунистического Gesamtkunstwerk». Прослежены изменения антропологической концепции 1920-х — начала 1930-х годов от идеи «ритмического человека» в теоретических воззрениях на музыку через презентацию образа «героического человека» в советском симфоническом творчестве к формированию «лирического героя» в различных жанрах предвоенной советской музыки под знаком лирической песни.

Ключевые слова: раннесоветская музыкальная культура, культурная антропология, Пролеткульт, утопия, советская симфония, советская лирическая песня.

SOVIET MUSICAL CULTURE OF THE 1920s IN THE PROJECT OF «NEW MAN»

The article considers musical culture of post-revolutionary Russia from the standpoint of cultural anthropology focusing on the use of musical artistic practices in the «new man» project. The views of Soviet ideologists on the project's goals, tasks and tools as well as ideas about the ability of musical art to influence the human psyche and radically transform human nature are analyzed. The special role of Proletkult's activities in creating utopia of «communist Gesamtkunstwerk» is shown. Changes in the anthropological concept of the 1920s — early 1930s from the idea of a «rhythmic man» in theoretical views on music through the presentation of the image of a «heroic man» in Soviet symphonic art to the formation of a «lyrical hero» in various genres of pre-war Soviet music under the badge of lyric song are traced.

Key words: the post-revolutionary musical culture, cultural anthropology, Proletkult, utopia, Soviet symphony, Soviet lyric song.

За последние годы изучение советской истории претерпело значительные изменения. На смену традиционным «черно-белым» постулатам эпохи холодной войны (причем по обе стороны «железного занавеса») в 1980-х годах пришло новое — более взвешенное отношение к советской эпохе, которым отмечены работы ряда исследователей. Оттеснив «политическую» историю, на авансцену выдвинулись «социальная» и «культурная», что означало принципиальный «методологический сдвиг» в подходе к этому историческому объекту. В результате коллективных усилий исследователей воссоздается также сложная и неоднозначная картина истории советской музыки.

Но на этой картине музыкального мира советской культуры до сих пор не обозначено место, которое было отведено проекту «нового человека». А именно он составлял главную цель социальных и экономических преобразований, как становится ясно в последнее время. Его осуществление средствами музыки влияло на оформление образа музыкальной культуры, советской музыки и, наконец, самого «советского человека».

Начнем с того, что революция 1917 года в России имела не только экономическую и политическую подоплеку, как об этом принято говорить. Не менее важным обстоятельством, которое привело к историческому катаклизму, было острое осознание культурного неравенства населения по отношению к образованию и художественным ценностям. Весьма типично то, что

это осознание возникло еще в среде интеллектуальной элиты предреволюционной России. Политическое явление и в этом случае относительно поверхностным проявлением глубинных культурных конфликтов. После революции процесс продолжился под лозунгом апроприации художественных ценностей.

С первых же дней после революции культурный проект занял центральное положение в деятельности властей: ликвидация неграмотности, охват просветительской программой беднейших слоев населения и «апроприация» художественных ценностей составляли важнейшие пункты этой программы (см. об этом [6]). Целью ее осуществления оказалось воспитание «нового человека». Подчеркнем, что подобная задача впервые со времен античности была поставлена в столь всеохватном государственном масштабе. Возможно, что ее историческим ориентиром был именно образ античного полиса, сформировавшийся в культуре как идеал гармоничного устройства общества. Другим проявлением утопичности этого культурного проекта было то, что именно на этого нового человека возлагалась задача создания нового общества. Но возникал некий замкнутый круг: задача перевоспитания «старого человека» вставала таким образом перед «старым обществом».

Абсолютная новизна и утопичность этой задачи (в отличие от ее античного прототипа) проявлялась и в том, что речь шла ни много ни мало о создании «более высокого общественно-биологического типа», как это



формулировал абсолютный лидер советских 1920-х Лев Троцкий. Он описывал будущего советского человека как настоящего мифологического героя, повелителя природы, совершенного во всех отношениях, наделенного особым физическим, умственным и эмоциональным развитием — «сверхчеловека», как Троцкий именовал его, отсылая к Ницше [12, с. 196–197]. Именно такого человека должна была создать новая культура.

Основная часть подобной работы возлагалась на художественное творчество, которое рассматривалось как наиболее мощный инструмент воздействия на «психику массы»: «Искусства — словесное, театральное, изобразительное, музыкальное, архитектурное — дадут этому процессу прекрасную форму» [12, с. 197]. На роль музыки в этом воспитательном процессе Троцкий возлагал особые надежды: «Музыка не просто организует звуки, она организует человеческую психику этими звуками — она дает возможность по желанию вызывать те или иные переживания в человеке» [12, с. 448].

И он не был в этом одинок. Не только партийные лидеры 1920-х (такие как Н. Бухарин или А. Луначарский) или руководители Пролеткульта (прежде всего А. А. Богданов), но и активисты из самой музыкантской среды разделяли эти чаяния (см. [7]). Поразительно, что в этом отношении задачи противоборствующих и резко антагонистичных в своей деятельности музыкантских ассоциаций — РАПМ и АСМ — неожиданно оказывались сходными. Лев Лебединский, с одной стороны, и Леонид Сабанев с Борисом Асафьевым, с другой, в этом пункте совершенно не противоречили друг другу. Так, Николай Рославец, не обинуясь, называл в числе первостепенных творческих задач воздействие «на психику воспринимающего», называя «объектом непосредственного действия» нового искусства «человеческий интеллект в целом», который музыка должна по-новому «организовать» [10, с. 188]. «Организация» же психики имела в виду и социальную жизнь индивида, включенного в массу, и даже производственный процесс.

Следствием этих утопических задач становились весьма целенаправленные практические действия властей. В числе первых предпринятых мер в этой области оказалось введение обязательных уроков «слушания музыки» и «пения хором» в программу единой трудовой школы, а также обязательных музыкальных занятий в дошкольную педагогику. В книге известного музыкального педагога Валентины Шацкой «Музыка в детском саду» (М., 1923) «музыка описывалась, как ключ к детской психике» [15, с. 202]. Центральным положением, как подчеркивает немецкий исследователь Михаэль Йон, оказался выбор репертуара с акцентом на народную и «высокохудожественную» песню и оперу. Исходным пунктом музыкальной практики — слушание музыки. Эти взгляды полностью разделяли и другие лидеры

музыкально-педагогического дела — Б. Яворский и Н. Брюсова, непосредственно ведавшие им во всероссийском масштабе. Яворский в 1921 году стал заведующим отделом музыкальных учебных заведений Главпрофобра¹ Наркомпроса, из которого и был образован музыкальный отдел единой трудовой школы. Его ученица и верная последовательница Брюсова уже с 1918 руководила в Наркомпросе РСФСР музыкальными учебными заведениями и художественной самодеятельностью, разработав первые советские программы по методике музыкального воспитания. Йон отмечает: «Идея контроля и структурирования повседневности через музыку получила широкое распространение в музвоспитании 1920-х годов» [15, с. 211]. Немаловажно и то, что эти педагогические установки рассматривались как пригодные для образования взрослых, «поскольку психологические предпосылки эстетического воспитания принципиально сравнимы» [15, с. 205]. Как полагает немецкий музыковед, Асафьев модифицировал педагогические идеи Брюсовой о двуступенной системе музыкального воспитания (психологической подготовке восприятия и осознанном слушании) в концепцию советского музыкального воспитания, в центре которой оказался его тезис о «слуховой настройке», учитывавший идею социальной и исторической обусловленности музыки. Асафьев, по мнению Йона, таким образом сформулировал «методику идеологического программирования через музыкальное восприятие» [15, с. 226].

Созданию «ритмического человека», как характеризовал будущего человека Троцкий, должны были поспособствовать занятия ритмикой. Этот предмет, обретший прописку еще в дореволюционной России с легкой руки Франсуа Дельсарта и Эмиля Жака-Далькроза, был введен даже в детских садах, не говоря уже о многочисленных курсах и хореографических кружках по примеру Айседоры Дункан, также организовавшей в России свою школу. Увлечение ритмическим воспитанием было поголовным. «Ритмизация» затронула детей и взрослых, студентов и рабочих, простых советских служащих, наконец, пожарников и милиционеров. Однако «ритмизация» маленького человека в 1920-х была прагматически переориентирована на выработку трудовых навыков и неразрывно связана с идеологизацией его сознания. Идеология, в свою очередь, эмоционально окрашивается с помощью устойчивых и элементарных мелодических формул, воздействующих на сигнальную систему, на бессознательное ребенка²: «Необходимо поставить вопрос о воплощении революционной песни, о ритмических ее иллюстрациях. Воспитать в детях представление о звуке, как о побудителе движения, привить им умение действительно отображать песню, воспитать волю к движению, волю — к действию. В этом разрезе мыслится связь пения с физкультурой,

¹ Главпрофобр — Главный комитет профессионально-технического образования.

² Известно, что в рамках семинаров Русского психоаналитического общества, деятельность которого разворачивалась в 1920-е годы, в 1923 году планировались выступления Н. Брюсовой, возглавлявшей семинар «Музыка у детей» (см. [13, с. 240]).



с ритмикой и частью НОТ³, поскольку движения могут быть направлены в сторону изучения трудовых процессов» [11, с. 14].

Сообразно поставленным перед педагогикой задачам должен был формироваться, по мнению ряда идеологов, и образ нового искусства. Так, А. Гастев, один из главных пропагандистов идей научной организации труда (НОТ), создавший в 1921 году Центральный институт труда, еще в пору своей пролеткультовской работы в статье «О тенденциях пролетарской культуры» строил свою концепцию этой новой культуры на том, что особенности мировосприятия пролетариата соответствуют механистичной упорядоченности его труда. Искусство будущего должно будет отражать эту специфику: «Мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического» [5, с. 136].

Отказ от «интимного», «камерного», «лирического» в пользу «грандиозного» и «массового» фиксирует происходящие в восприятии образа нового героя эпохи перемены. Изгойство, являвшееся неотъемлемой характеристикой нищезанятого «сверхчеловека», совершенно не совместимо с образом раннесоветского «нового человека»: титан Троцкого, врывающийся горами и реками, не одинок — он лишь одна из вершин «горного кряжа», который составляют одинокие гении прошлого. Но производство таких титанов должно быть поставлено на конвейер, как об этом возвещает Николай Бухарин.

Формовка психики индивидуума, таким образом, нацеливалась на унификацию человеческой личности, которая при всем ее масштабе позволила бы ей стать неразличимой частицей социального целого. Идея «слития с массой» (Л. Сабанев) выступает на первый план, направляет практическую деятельность по воспитанию нового человека и парадоксальным образом преображает первоначально созданный образ «ритмического человека», делая его «человеком массы». Чем ниже спускается с высот утопии в гущу действительности проект по созданию нового человека, тем более причудливо он выглядит и трактуется.

Одним из результатов этой метаморфозы идейного комплекса, унаследованного от предреволюционного времени, стало то, что занятия «пения хором», «ритмические представления», а также различные театральные действия из помещений вырвались на улицу. Это было также следствием концепции создания «нового человека», поскольку планировалось, что в ближайшем

будущем сами «формы быта приобретут динамическую театральность», то есть человек ежедневно будет существовать в стихии синтеза искусств. Значительная часть российской художественной элиты в первые годы после революции в полном согласии с утопическими проектами властей видела первоочередную задачу искусства в оформлении им повседневности, продолжая таким образом воплощать идеи жизнотворчества, столь важные для дореволюционного Серебряного века.

Целью этих усилий было создание своего рода коммунистического Gesamtkunstwerk⁴ под очевидным воздействием идей Рихарда Вагнера, чей культ продолжался в России (см. [8, с. 315–450]).

Идейным и организационным центром, консолидовавшим эти усилия, стала всероссийская массовая организация «Пролетарская культура» — Пролеткульт. Оболганное после своего низвержения большевистскими властями это объединение и до сих пор несет на себе одиозную печать гонителя классического искусства, воплощения крайней степени одичания варварских сил, выдвинувшихся на авансцену революции (см. [2]). Действительность, однако, была много сложнее: ежедневная деятельность Пролеткульта выглядит по отношению к широким массам как просветительская, а по отношению к интеллигенции и как благотворительная. Дальние же задачи его выходили далеко за пределы культуртрегерства, устремляясь к образу государства, построенного на совершенно новых основаниях, и его гражданина, наделенного совершенно новыми качествами. Воплощение этой новой модели общества и общественных отношений деятели Пролеткульта считали основной его миссией.

Между тем образ этой будущей действительности выглядит с сегодняшних позиций абсолютно невоплотимым. Попробуем, однако, представить его себе и оценить возможность его осуществления.

Функции управления государством, по мысли деятелей Пролеткульта, возлагались на ячейки объединения, охватывающего всю страну. Но инструментом этой новой народной власти должно было стать не администрирование, а художественное творчество — причем творчество, осуществляющееся не в тесных камерных помещениях и не в больших парадных залах. Приобрела огромную популярность идея «искусства на улице», которое должно было организовать по-новому само течение ежедневной будничной жизни, преобразовать его в непрерывный праздник, в сиюминутное рождающееся творчество, создаваемое массами и предназначенное для них. Видный деятель Пролеткульта Платон Керженцев писал: «Пусть снова [на улицах] раздадутся звуки арф и скрипок бродячих музыкантов, пусть заиграют оркестры, переходящие с перекрестка на пере-

³ НОТ — аббревиатура, обозначающая программу научной организации труда, задача которой была впервые поставлена перед советским обществом уже в конце 1920-х годов и возрождалась в послевоенные годы (наиболее активно в 1960-х).

⁴ Мы адресуем это определение более раннему периоду, чем Борис Гройс сделал это в своей известной книге «Gesamtkunstwerk Сталин» [14]. Действительно, «синтетическое искусство» с его вагнеровским прототипом, чьей задачей является активное жизнотворчество, в гораздо большей степени может ассоциироваться именно с первыми пореволюционными годами существования советской России.



кресток, и зазвучат перевозимые на ручных тележках фисгармонии и пианино» [4, с. 182]. Он же призывал раздавать случайным прохожим листовки с текстами песен для импровизированного совместного пения. Главной целью социальной жизни, таким образом, было назначено жизнотворчество. Все политические директивы воспринимались как необходимый побочный продукт этого нескончаемого всенародного действия.

Перед нами несомненная утопия. Идея «революционного карнавала», непрерывно торжествующего на улицах городов и деревень, не принимала во внимание столь очевидных препятствий, как погода (доходящая в большинстве местностей России зимой до минус сорока, а летом до плюс сорока градусов), необходимость непрерывающейся хозяйственной деятельности, а главное игнорировала саму чудовищную экономическую ситуацию, в которую страна была ввергнута событиями Первой мировой войны, двух революций и Гражданской войны: смертельного голода и повальных эпидемий во многих губерниях страны. Однако некоторые примечательные попытки этой художественной утопии были осуществлены. На площадях в готовых декорациях городской архитектуры проходили массовые представления и празднества, роль музыки и ритмического движения в которых была определяющей; стены домов украшались грандиозными живописными панно футуристов; на перекрестках на скорую руку возводились памятники из гипса «вождям мирового пролетариата и лучшим сынам человечества»; повсюду звучало хоровое пение; повсеместно открывались любительские театральные, музыкальные и танцевальные студии. Среди руин, заброшенных пашен, в окружении фронтов страна лицедействовала, пела и танцевала.

Своего рода кульминацией этих утопических чаяний стало исполнение в 1922 году в Баку «Симфонии гудков» Арсения Авраамова⁵. Зачастую рассматриваемый как исторический курьез этот замысел нес на себе отчетливый отпечаток времени. Неслучайно подробное руководство по исполнению этой музыки революционного города Авраамов начинает с мифа об Орфее и укрощении им дикой природы, с образа Космоса у Пифагора и «гармонии сфер». Иными словами, он мыслит свое художественное начинание в категориях мистерии, более того — отводит своей симфонии роль преобразователя косной социальной материи, сожалея о том, что не смог из-за отсутствия практических способов решения этой задачи использовать подобное музыкальное действие как оружие в событиях революции и Гражданской войны. Ведь, как он напоминает, в одном из эпизодов Библии трубный глас поверг стены Иерихона.

Мистериальные идеи первых лет революции предполагали сотворчество масс. Этот тезис продолжал начинания российских философов начала века, выдвинувших требование «соборности» — достижения единения

общества через сотворчество и общий религиозный опыт. В музыке эта идея опиралась на длительную европейскую традицию — в частности, опыт Девятой симфонии Бетховена и Восьмой симфонии Малера. Особую роль сыграла концепция вагнеровской оперы-мистерии «Парсифаль», о которой много рассуждали в России, но которую вплоть до 1914 года из-за запрета на исполнение за пределами Байрейта не видели. Все эти, а также теософские влияния отозвались на замысле завершающего, но не законченного опуса Александра Скрябина, действие которой должно было разворачиваться на берегах Ганга при участии всего человечества и изменить его судьбу.

Но после ряда практических попыток воплощения революционных мистерий при поддержке новой власти абсурдность этого социального проекта стала совершенно очевидной. Отказ от него был связан и с падением Пролеткульта, который с 1922 года начал подвергаться нападкам со стороны большевистских властей. Уже Ленин почувствовал в идее «общенародного управления» страной угрозу: претензии на социальное преобразование страны средствами искусства стали выглядеть как опасное посягательство на власть. Деятельность Пролеткульта тихо сошла на нет и модифицировалась во всеохватную, но лишенную каких-либо идеологических притязаний работу художественной самодеятельности.

Сама идея мистерии как преобразования социума и человека средствами искусства на протяжении 1920-х годов кардинально изменилась. Масса, которая еще недавно рассматривалась как будущий творец искусства, теперь была назначена на роль его пассивного потребителя. Но речь не шла об интимном контакте музыки со слушателем. Задача искусства по-прежнему виделась в объединении отдельных индивидуумов. Слово «народ» вышло из употребления, его заменило определение «масса». Искусство должно было стать «массовым», то есть созданным для больших составов исполнителей и предназначенным для еще большего количества слушателей.

В композиторском творчестве к середине 1920-х годов на первый план вышла жанровая модель симфонии-кантаты с хоровым финалом по образцу бетховенской Девятой, воспроизводящая тот же архетипический сюжет «от Хаоса к Элизиуму». Так интерпретировалась тема революции, ведущей общество «от мрака к свету», что подчеркивалось программными заголовками, отсылающими к современности. Народный комиссар по делам просвещения (то есть министр культуры) Анатолий Луначарский в 1926 году провозглашал: «Каждая революция есть грандиозная симфония». А Николай Бухарин сравнивал будущую коммунистическую цивилизацию с «бетховенскими героическими симфониями». При этом стилистические средства сочинений, рисовавших эту

⁵ Идея этого сочинения предвосхитила один из стилей «индустриальной музыки» («industrial music») — «noise». Однако направление «индустриальной музыки» оформилось в Европе лишь к 1970-м годам XX века, хотя общие эстетические подходы к нему были сформулированы еще итальянскими футуристами, в частности, Луиджи Руссо в книге «L'arte dei rumori» («The Art Of Noises») в 1913 году.



будущую цивилизацию, зачастую восходили к стилю Скрябина, как это вообще характерно для сочинений его младших современников.

Надежда на то, что музыка самого Скрябина сможет стать «музыкой революции», которая высказывалась в первые годы нового строя, быстро иссякла: музыка крупнейшего русского модерниста несли в себе слишком явные мистические и эротические подтексты и была недостаточна ясна для восприятия широкой публикой. Молодые советские композиторы также не создали еще, по мнению властей, музыки, достойной новой великой эпохи. Поэтому Бетховен — в ожидании торжеств по поводу 100-летнего юбилея его смерти в 1927 году — и был выдвинут как образец «революционного композитора». В музыкально-критических интерпретациях бетховенских симфоний словесно создавался образ их героя — борца за свободу человечества. Этот идеальный образ, на который предписывалось равняться советским композиторам, не рассматривался с прежних позиций «целостности», «гармоничности» или «ритмизации». Важны уже не столько его совершенные качества, сколько готовность к жертвам на благо общества. Прежние характеристики «нового человека» вытесняются требованием воспитания «героического человека». Главным репрезентантом образа «героического человека» в музыке и должна была стать советская симфония, насыщенная волевым, активным и жизнеутверждающим пафосом. Кантатно-ораториальные жанры в свою очередь наиболее ярко репрезентировали образ «массы». Симфония с кантатным финалом предоставляла идеальную возможность объединить обе эти темы.

Но перед музыкальным искусством ставилась не только задача создания художественных образов, отвечающих ожиданиям идеологов. Перед ним стояла и проблема «создания новой аудитории». От проекта перерождения социума и индивидуума в процессе творчества советские идеологи искусства в течение 1920-х годов приходят к идее объединения индивидуумов в массовую аудиторию в процессе перевоспитания музыкой. Именно такую роль приписывал бетховенской симфонии классик немецкого музыковедения Пауль Беккер. В своей знаменитой книге 1918 года «Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler» он писал, что Бетховен «создал не новый род музыки, а новую аудиторию слушателей», «он хотел говорить посредством своей инструментальной музыки с массами» [1, с. 22, 18]. Русский перевод этой книги с предисловием Бориса Асафьева, одного из ведущих советских музыковедов, появился в середине 1920-х и сыграл важную роль в оформлении новых идеологических и эстетических приоритетов в советской музыке. Был поставлен вопрос о «формовке советского слушателя», как это можно сформулировать по образцу задачи «формовки советского читателя», объявленной в те же годы.

Соответственно переосмыслен был и вопрос о пространстве, в котором осуществляется творчество. В рамках футуристической мистерии сокрушение традиционных твердынь академического искусства

провозглашалось неизбежным. В случае музыки представлялся необходимым решительный уход из концертных и оперных залов на просторы площадей. Главный поэт революции футурист Владимир Маяковский писал в 1918 году в стихотворении «Приказ по армии искусств»: «Улицы — наши кисти, / Площади — наши палитры», «На улицу тащите роули, барабан из окна багром!»

Однако к концу 1920-х годов в советской музыкальной культуре выстраивается четкая жанровая иерархия, которая определяет и пространственные координаты разных жанров. Она подразумевает, с одной стороны, наличие «высоких» жанров, предполагающих существование в замкнутых традиционных пространствах академического искусства, — таких, как симфония и опера. Если в 1920-х годах кинематограф еще пытается вытеснить и ту и другую из предназначенных им залов (например, Большого зала Московской консерватории, где днем проводятся киносеансы, или Большого театра, который хотят отдать под кинотеатр), то к началу 1930-х вопрос об использовании этих помещений не по назначению окончательно отпадает.

С другой стороны, песня уже не рассматривается как «низкий» жанр, она равна «высоким жанрам» в этой новой иерархии. Но пространство бытования песни разомкнуто: именно ей предстоит заполнить своими звучаниями не только улицы городов и деревень, но парки и сады. Одним из важных официальных предписаний культурным работникам была в это время организация хорового «пения на природе» — создание своего рода «музыкального пленэра» (*en plein air*). Борис Асафьев в 1926 году формулирует лозунг «музификации» страны [3] — вслед за лозунгом «электрификации всей страны» 1920 года. Ставилась задача завоевания пространств природы культурой (в данном случае музыкальной) — в соответствии с ранее цитированным лозунгом Троцкого. Впрочем, имя недавнего всемогущего диктатора в этой связи уже не упоминалось, поскольку его политическая карьера уже клонилась к закату (в 1927 он был снят со всех постов, в 1929 выслан из СССР). К началу 1930-х годов в процесс «музификации» включилось и радио. Это позволило академической культуре активнее осваивать открытые пространства и завоевывать деревню.

Таким образом, советский воспитательный проект средствами музыки к началу 1930-х принципиально преобразился, но не утратил своих масштабов. Он должен был осуществляться повсеместно: не только в школах и детских садах, не только в «закрытых» пространствах театров и концертных залов, но и на «открытых» пространствах улиц, площадей и парков. Создавалась специфическая музыкальная атмосфера советского города и деревни, звучащим историческим документом которой по сию пору остаются фильмы этого времени.

Можно констатировать, что к началу 1930-х преемственность советской музыкальной культуры от пролеткультовской утопии несомненно сохранялась. Возможно, это объясняется и тем, что во главе ее продолжали



оставаться многие из тех, кто начинал осуществление проекта «воспитания нового человека». Но техническое развитие (и прежде всего появление радио и кинематографа) сделало осуществимым многое из того, что было совершенно невозможным еще десятилетие назад. И все же задача полного преобразования человеческой природы было сужена до скромных рамок ее «окультуривания».

Соответственно были переосмыслены задачи музыки как инструмента воспитания. Преобразилась и она сама, растратив свой мистериальный запал и обратившись к «лирическому человеку» [9].

Это движение навстречу новому образу «советского человека» и стало содержанием следующих десятилетий истории советской музыкальной культуры.

Литература

1. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / пер. Р. И. Грубера под ред. и со вступ. ст. И. Глебова. Л.: Тритон, 1926. 63 с.
2. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. 455 с.
3. Глебов И. [Асафьев Б. В.] Музификация Сев.-Зап. области // Жизнь искусства. 1929. № 37.
4. Керженцев [Лебедев] П. М. Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Госиздат, 1923. 234 с.
5. Литературные манифесты: от символизма к Октябрю: сб. материалов / сост. Н. Л. Бродский, В. Л. Рогачевский, Н. П. Сидоров. 2-е изд. М.: Федерация, 1929. 300 с.
6. Плаггенборг Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / пер. с нем. И. Карташевой. СПб.: Журнал «Нева», 2000. 415 с.
7. Раку М. Г. Место и роль музыки в культурном проекте раннесоветской эпохи // Вестник истории литературы и искусства / [гл. редактор И. Х. Урилов]; Отд-ние ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание, 2015. С. 261–272.

8. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
9. Раку М. Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 184–204.
10. Рославец Н. А. Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 179–189.
11. Сергеев А. А. Дети и Октябрь // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 14–15.
12. Троцкий Л. Д. Литература и революция [Печатается по изд. 1923 г.] / вступ. ст. Ю. Б. Борева. М.: Политиздат, 1991. 400 с.
13. Эткунд А. М. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб.: Медуза, 1993. 463 с.
14. Groys Boris. Gesamtkunstwerk Stalin. München. Wien: Hanser Verlag (Edition Akzente), 1988. 135 S.
15. John M. Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre: historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres. Bohum: Projektverlag, 2009. 660 p.

References

1. Bekker P. Simfoniya ot Betkhovena do Malera [Symphony from Beethoven to Mahler] / translated by R. I. Gruber, editd by I. Glebov. L.: Triton. 1926. 63 p.
2. Vlasova E. S. 1948 god v sovetskoy muzyike. Dokumentirovannoe issledovanie [1948 in Soviet music. Documented research]. M.: Izdatelskiy dom «Klassika-XXI», 2010. 455 p.
3. Glebov I. [Asafev B. V.] Muzifikatsiya Sev.-Zap. oblasti [Musification of North-West region] // Zhizn iskusstva [Life of Art]. 1929. № 37.
4. Kerzhentsev [Lebedev] P. M. Tvorcheskiy teatr [Creative Theater]. 5th edition; M.; Pg.: Gosizdat, 1923. 234 p.
5. Literaturnye manifesty: ot simvolizma k Oktyabryu [Literary Manifestos: from Symbolism to October]: compiled by N. L. Brodskiy, V. L. Rogachevskiy, N. P. Sidorov. 2nd edition. M.: Federatsiya, 1929. 300 p.
6. Plaggenborg Sh. Revolyutsiya i kultura: kulturnye orientiry v period mezhdru Oktyabrskoy revolyutsiy i epohoy stalinizma [Revolution and Culture: Cultural Landmarks in the Period between the October Revolution and the Era of Stalinism] / translated by I. Kartasheva. SPb.: Zhurnal «Neva», 2000. 415 p.
7. Raku M. G. Mesto i rol muzyiki v kulturnom proekte rannesovetskoy epohi [The place and role of music in the cultural project of the early Soviet era] // Vestnik istorii literatury i iskusstva [Bulletin of the History of Literature and Art] / [Editor in Chief I. H. Urilov]. M.: Sbranie, 2015. Pp. 261–272.

8. Raku M. G. Muzyikalnaya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epohi [Musical classics in the myth-making of the Soviet era]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.
9. Raku M. G. Poiski sovetskoy identichnosti v muzyikalnoy kulture 1930–1940-h godov: lirizatsiya diskursa [The Soviet search for identity in the musical culture of the 1930s-1940s: liricalization of discourse] // Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]. 2009. № 100. Pp. 184–204.
10. Roslavets N. A. Sem' let Oktyabrya v muzyike [Seven years of October in music] // Muzyikalnaya kultura [Musical culture]. 1924. № 3. Pp. 179–189.
11. Sergeev A. A. Deti i Oktyabr [Children and October] // Muzyikalnaya nov [Music News]. 1924. № 10. Pp. 14–15.
12. Trotskiy L. D. Literatura i revolyutsiya [Literature and Revolution] [Pechataetsya po izd. 1923 g.] / Introduction by Yu. B. Borev. M.: Politizdat, 1991. 400 p.
13. Etkind A. M. Eros nevozmozhnogo. Istoriya psihoanaliza v Rossii [Eros of the impossible. History of psychoanalysis in Russia]. SPb.: Meduza, 1993. 463 p.
14. Groys Boris. Gesamtkunstwerk Stalin. München. Wien: Hanser Verlag (Edition Akzente), 1988. 135 p.
15. John M. Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre: historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres. Bohum: Projektverlag, 2009. 660 p.



Информация об авторе

Марина Григорьевна Раку
E-mail: raku@rambler.ru
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания»
125009, Москва, пер. Козицкий, 5

Information about the author

Marina Grigor'evna Raku
E-mail: raku@rambler.ru
Federal State Budgetary Research Institution «The State Institute for Art Studies»
125009, Moscow, 5 Kozitsky Lane.



Османкина Галина Юрьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры «Дизайн» Омского государственного технического университета

Osmankina Galina Yurievna, PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Design of Omsk State Technical University
E-mail: Galaomsk2004@mail.ru

ПОЛИСТИЛИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ АРХИТЕКТУРЫ ФОРМООБРАЗУЮЩЕГО КОНСТРУКТИВИЗМА

Аспекты, связанные с тенденциями в формообразующем конструктивизме, рассматриваются в статье с позиций искусствоведческого анализа. Исследуются полистилистические возможности в области метамодернизма конца прошлого и начала нынешнего столетия. Выявляются модульные образцы формообразующего конструктивизма и примеры «работы» архитекторов с большими объемами-формами. Дается идейно-философская подоснова данного направления. Рассматриваются идеи креативно-конструктивного характера в направлении. Разбирается их визуальное значение как для личности, так и для общества в целом. Выстраивается многообразная структура формообразующего конструктивизма как творческой системы преобразования реальности с учетом психологического и философского осмысления. Анализируются простые формы, являющиеся априорными сами по себе, которые создают сложные комбинации, благодаря которым происходит познание видимого и невидимого миров индивида.

Ключевые слова: формообразующий конструктивизм, искусство, архитектура, модуль, форма.

POLYSTYLISTIC TRENDS IN THE ARCHITECTURE OF FORMATIVE CONSTRUCTIVISM

Aspects related to trends in formative constructivism are considered in the article from the standpoint of art history analysis. The poly-stylistic possibilities in the field of metamodernism at the end of the last and the beginning of the present century are investigated. Modular samples of formative constructivism and examples of architects' «work» with large volumes-forms are revealed. The ideological and philosophical basis of this direction is given. Ideas of a creative and constructive nature in the direction are considered. Their visual significance both for the individual and for society is analyzed. A diverse structure of formative constructivism is presented as a creative system for transforming reality based on psychological and philosophical understanding. Analysis is focused on simple forms that are a priori in themselves, and create complex combinations, through which the knowledge of the visible and invisible worlds of an individual occurs.

Key words: formative constructivism, art, architecture, module, form.

Философский подход к проблемам искусства является тенденцией прогрессивного мира. Новые идеи трансформируют старые, происходит синтез познания, который открывает путь к более сложным исканиям в творческом мире. В этом отношении набирает силу полистилизм, который стал актуальным во многих областях культуры в современном мире. В нем элементы эклектичности приобрели более чувственную направленность. Уходит «мещанский» налет и выкристаллизовывается наиболее интеллектуальное представление соединения исторических элементов с современным видением мира. Наиболее показательным в этом отношении видится конструктивизм, как своеобразный инструмент познания первопричины. Это направление в культурном пространстве дает определенные возможности в полистилистической сфере метамодернизма рубежа XX–XXI вв.

Метамодернизм, возникший как понятие в 70-х гг. прошлого столетия в философии голландских мыслителей Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера, в своей основе содержит структуру чувств, мыслей, идей и т. п. Он структурирует восприятие, делая его более эмоционально-рациональным, поэтому современный конструктивизм выступает наглядным его «оружием», визуально демонстрируя порядок устройства бытия.

Философская основа конструктивизма в современ-

ном мире передает, отчасти, дух времени. Она является актуальной позицией в общественном сознании, так как утверждает идеи основательности и стабильности. Многие области науки, искусства, культуры обращаются к идеям данного направления и находят отклик для своих представлений и изысканий. Тенденции конструктивизма придают им уверенность и разрешают многие вопросы, потому как он опирается на первопричину и, как отмечает В. О. Богданова, «отвечает требованиям современной науки, дает обоснование конструктивистскому философствованию как особой форме познания» [1, с. 6]. Теоретические аспекты философии конструктивизма помогают искусству понять глубинные процессы, которые происходят именно сейчас. Само направление при своем возникновении в 20-х гг. прошлого века имело сугубо идеологическое значение как «вестника» пролетариата. Необходимо было наглядно показать простоту, равенство и удобство нового бытия, которое сформировалось в России. Это позволило, основываясь на простые формы человеческого сознания, выводить образы-символы, позволяющие выразить суть не только бытийного, но и духовного. С годами идеи конструктивизма перешагнули границы, и направление получило международное признание. В результате стала формироваться конструкция мышления, позволяющая логически выстроить определенную систему,



которая «расшифровывает» сложные процессы или, наоборот, усиливает познавательную функцию объекта или проблемы.

Искусство конструктивизма визуально «обнажило» философскую проблематику направления. Цель исследования определить значение и структуру обновленного современностью данного искусства, чтобы оценить и пользоваться плодами умственного и визуального влияния на духовную составляющую поколения. Можно, конечно, отделить философию конструктивизма от его произведений в области искусства. Однако такой подход дает узконаправленное понимание его сути. Синтез обозримого и внутреннего обогащает, аккумулирует сущность продукта, потому как лаконичная геометрия конструктивизма отражает фундаментальность образов, придает им основательность и органичность. Образуется процесс мировоззренческого познания субъекта через форму и её конструкцию. При моделировании материального объекта происходит процесс осознания вещи, выявляется символическая, семантическая её роль в процессе визуализации и восприятия её индивидом. Процесс этот важный. Раскрывается ценность модели и познается сущность мира, что значимо для приятия субъекта.

Интересен в этом плане формообразующий конструктивизм. Данное понятие вводится автором впервые в искусствоведческий обиход. Если изначально конструктивизм понимался как явление авангардного, пролетарского искусства, имеющего в своем арсенале принцип открытой каркасной структуры, в большей степени касаемой архитектуры. Архитекторы группы ОСА во главе с братьями Весниными и Моисеем Гинзбургом опирались в своих работах, кроме каркасной системы, на простые геометрические формы. Формообразующий конструктивизм использует формы-модули, основанные на прямой линии. Они структурируют объемы, подчеркивают значение формы. Данное явление позволяет включать в себя «чистые» формы, которыми дизайнеры «играют» как дети. Особенно наглядно это видно на примере архитектуры. Прямоугольные, квадратные блоки ставятся друг на друга по-разному: то в четком порядке (рис. 1), словно это гармония ритма, то хаотично (рис. 2), будто беспорядочное нагромождение

Рисунок 1. Современная архитектура в стиле формообразующего конструктивизма



Рисунок 2. Современная архитектура в стиле формообразующего конструктивизма



модулей.

Формообразующий конструктивизм выявляет значение формы, делает акцент на её и семантическую, и символическую обусловленность. Данное направление имеет различные факторы построения и структуру формообразования. Оно то «играет» формами — модулями, то большими геометрическими формами, которые являются первоформами (квадрат, треугольник), или их производными: прямоугольник, трапеция и т. п. Инвариантность исходной формы многозначно. На его основе возможно неограниченное количество композиций, комбинаций, решений.

В 1967 г. в Монреале (Канада) канадско-израильским архитектором Моше Сафди (Moshe Safdie) был создан необычный жилой комплекс Хабитат 67 на берегу реки Святого Лаврентия (рис. 3). В нем показателен принцип формообразующего конструктивизма, как метамодернистская идея архитектуры современного мира. Кубы-модули соединяются, переплетаются, нагромождаются. Они напоминают кельи в скалах или ячейки в библиотечных стеллажах. Открыл одну — нашел одну, открыл другую — познал другое. Философия бытия здесь «зашифрована» в ячейках, которые передают фундаментальность жизненного пространства. В их основе квадрат как постулат основательности. Недаром он является символом, который олицетворяет модель структурирования мира в разных сферах: «в элементарном (четыре стихии), в пространственном (четыре стороны света, верх-низ, левый-правый), во временном (четыре времени года, стадии человеческой жизни и эпохи человечества) и в социальном (четыре основных класса)... Все эти четверичные структуры задают основу порядка и стабильности мироздания» [4].

Квадратная форма блоков комплекса Хабитат 67, который переводится как «среда обитания», имеет символическое значение. Постоянство хоть и утверждающее понятие, но здесь оно имеет ещё один смысл — движения. Квадраты-модули то выступают, то уходят вглубь. С точки зрения функциональности проектировщики при таком расположении блоков добивались максимального освещения квартир. Солнечный свет окутывал жилые



Рисунок 3. Жилой комплекс Хабитат-67 (Habitat-67). Монреаль. Канада. 1967 г.



помещения со всех сторон в течение дня. Иллюзия тепла и света создает радужное, приподнятое настроение живущих здесь людей.

Игра формами позволила архитекторам сделать этот комплекс уникальным явлением прошлого столетия. Сейчас это один из дорогих домов в Монреале, в котором могут позволить себе жить люди большого достатка.

Формообразующий конструктивизм — явление сравнительно недавнее. Опора зодчих на кубообразные формы, базирующиеся на прямые линии, придает архитектурным сооружениям облик солидности, надежности и уверенности. Идеи данного направления современности перекликаются с философией мировоззрения конструктивизма 20–30-х гг. прошлого столетия. Тогда коммунистические идеи провозглашали простоту и ясность, упрощенность бытия и возвеличивание утопических воззрений. Как отмечает А. И. Демченко, «питательной почвой этому служили, с одной стороны, иллюзии, то есть те надежды и чаяния, которые у большей части общества связывались с установлением коммунистического миропорядка, а с другой — аллюзии, понимаемые как различные формы использования историко-революционной сюжетики для отображения актуальных процессов послеоктябрьской действительности, в том числе для воплощения идей свободолюбия и гуманности» [3, с. 49].

С точки зрения эзотерических знаний, которые в определенной степени влияют на мировоззрение общества, формы, имеющие в своей основе прямые линии, — утверждающие, передающие порядок, стабильность. Благодаря им подчеркивается конструктивная основа восприятия миропорядка. Происходит процесс близкий философскому пониманию жизни, своего рода герменевтические процессы, только не в философии и литературе, а в архитектуре и искусстве в целом. Через данный процесс идет осмысление культурно-исторической обстановки и тенденций в искусстве и дизайне. Визуальные возможности искусства, как отмечал ещё Георг Гадамер, могут передавать и отражать те же возможности познания, что и опыт в точных науках. Так обращение архитекторов к простым формам дает понимание истинности идеи, определяет её сущность и эмоционально-психологическое и культурно-эсте-

тическое воздействие на людей. Как утверждают космоэнергеты, куб есть энергия Вселенной, и через него можно познать и изучать процессы, связанные с ней. Внутри куба скрыта сила, способная вывести человека на более высокий, более совершенный уровень. Надо лишь познать сначала себя, а потом и всю глубину и многомерность данной формы. Конструктивизм сосредотачивает внутреннюю энергию вещи и, аккумулируя её в концентрированном виде, воспроизводит во вне, как подмечает В. О. Богданова: «Представления о внешнем окружении с точки зрения конструктивизма всегда сформированы на основе “внутренних” состояний системы наблюдателя» [2, с. 214].

Куб — истина постоянных и неизменных понятий во времени и пространстве. Его суть отражает статическое совершенство. Поэтому в искусстве зодчества кубическая основа является безукоризненной формой основания, стабильной и завершённой. По утверждению Е. Блаватской, куб ещё является символом истины, так как связан с числом четыре, но если его развернуть, то он превращается в египетский крест с числом семь, имеющий мужское и женское начало. Это, в свою очередь, символизирует элемент жизни. Для многих народов, культур куб — символ определенных понятий. Так для китайцев — он божество Земли, для евреев — святая святых.

Символом истинности, стабильности ливанской корпорации девелопмента Masharii явился проект культурной жилой башни «The Cube» (рис. 4), возведенной корпорацией Orange Architects в Бейруте в 2016 г. Это своеобразная скульптурная композиция состоит из прямоугольных блоков, расположенных в шахматном порядке. Кубическая форма украшена на фасаде здания полосами с ажурным решением из диагональных прямых полос. Большие витражные окна голубо-зеленого отлива придают благородное настроение внешнему виду архитектурного проекта. Формообразующие блоки из прямоугольников, словно спичечные коробки, выдвигаются в разные стороны, определяют внешний облик здания. Оригинальность решения высотного комплекса делает его уникальным объектом, который стирает грани между видами искусства. Создается впечатление, что это то ли здание, то ли скульптурный монумент. В искусстве тенденция синтеза и взаимопроникновения одного вида культурного пространства в другой позволяет создавать всё новые возможности взаимодействия смежных явлений, выражая метамодернские тенденции в искусстве.

Конструкция здания из 14 этажей с выдвигающимися площадками-этажами, где используются панорамные окна, позволяет наслаждаться видами Бейрута в любое время суток. Многомерность пространства позволяет познать всю глубину бытия. Простые формы здания с украшением из прямых диагональных линий эффектно выстраивают образ притягательный и в то же время глубоко философский. Хочется подвигать, поиграть этажами и посмотреть, а что же таится внутри этих коробочек? Своеобразная комбинация простых форм



Рисунок 4. «The Cube». Бейрут. Ливан. 2016 г.



придает архитектурному объекту герменевтический смысл бытия. Недаром 22 июня 2016 г. жилой комплекс «Куб» был награжден Советом по высотным зданиям и городской среде (СТВУН) Премией «Высотные Здания региона Ближнего Востока и Африки 2016».

Данное архитектурное сооружение словно отвечает постулатам конструктивизма, одно из которых, по словам Е. В. Сапрыкиной, звучит следующим образом: «Субъект познания и объект его познания составляют единую систему, взаимно детерминируют друг друга» [5, с. 141]. Архитектурное решение комплекса сочетает в себе не только конструктивистские приемы, но и элементы рационалистической архитектуры. Рационализм в искусстве — это лаконизм, строгость, упорядоченность. Его тенденции придают объектам не только четкую визуальную основу, но и наполняют особой эмоционально-психологической атмосферой сущность как самой вещи, так и окружающего пространства. Соединение, взаимодействие этих понятий и направлений позволяет сделать новый шаг в объединении рационального и конструктивного, что усиливает «образность» вещей.

Истоком подобной архитектуры можно назвать инженерный корпус Министерства автодорог Грузии в Тбилиси, возведенный в 1974 г. (рис. 5а, 5б). Архитектором и одновременно заказчиком был Георгий Чахава, который в то время был министром автомобильных дорог.

Прямоугольные блоки-модули располагались крестообразно, один накладывался на другой. К такому

Рисунок 5а. Чахава Г. Министерство автодорог Грузии. Тбилиси. 1974 г.

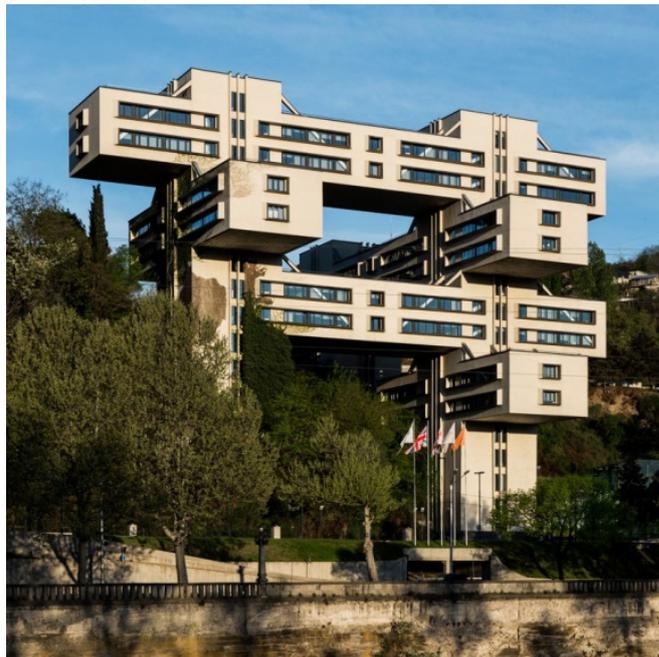


Рисунок 5б. Чахава Г. Министерство автодорог Грузии. Тбилиси. 1974 г.



решению зодчий пришел из-за неровной поверхности земли. Ещё Чахава мечтал об идее «города пространства», суть которого заключалась в том, чтобы как можно меньше здание соприкасалось с землей. Архитектор сделал сооружение частью экосистемы, в то время столь популярного направления в искусстве архитектуры. Под основанием здания продолжало существовать зеленое пространство. Само же сооружение стояло на опорах и балках. Такое решение было не случайным и обуславливалось неровностью поверхности, скальным образованием на берегу реки. Так как Чахава был сторонником экодизайна, то свое здание он ассоциировал с деревом, которое раскинуло крону в разные стороны. Столь необычное решение проекта выразило суть времени, о котором А. И. Демченко сказал очень метко: «В столь драматичной “игре” исключительно резких контрастов, дополняемых парадоксальным со-



вмещением несовместимого (архаика — модерн, фольклорное — урбанистическое, неоклассическое — авангардное и т. д.), отразилась внутренняя разноречивость творчества 1960–1980-х годов» [3, с. 55].

Архитектор в своем проекте применил модульную систему, которая активно вошла в жизнь и получила различную модификацию в современном мире. Таких примеров довольно много, наиболее интересными можно назвать: спортивно-концертный комплекс Crystal Hall в Баку (Азербайджан), сооруженный в 2012 г. (рис. 6); жилой комплекс «Айсберг» в г. Орхус в Дании, дата постройки 2013 г. (рис. 7); 14-этажный дом в Рамат-Хашарон в Израиле, построенный в 2015 г. (рис. 8), жилой небоскреб Norra Tornen в Стокгольме, возведенный в 2018 г. (рис. 9). Этот список можно продолжать и продолжать. Как можно видеть, модульная часть очень разнообразна, но суть остается прежней — формообразующая система наполняется и собирается в различные конфигурации в зависимости от идеи, замысла, условий пространства и т. п. Чувственная природа человека выдает субъективное представление, и одно и то же произведение может восприниматься по-разному. Пропуская через свое сознание визуальный образ, можно познать объективную суть. Модульная система формирует концепт объекта, отражая истинность, философию

Рисунок 6. Crystal Hall. Баку. Азербайджан. 2012 г.



Рисунок 7. Жилой комплекс «Айсберг». Орхус. Дания. 2013 г.

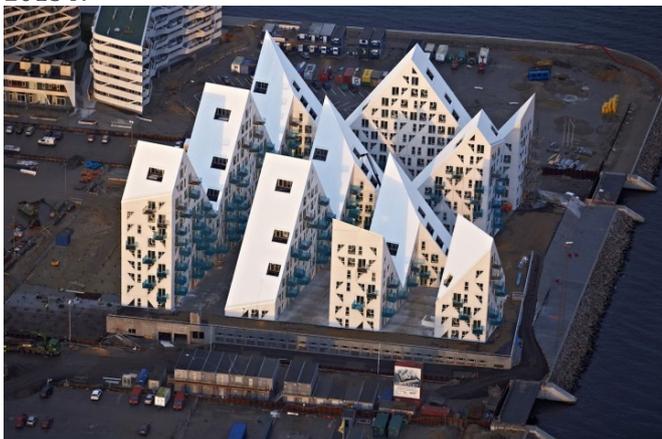
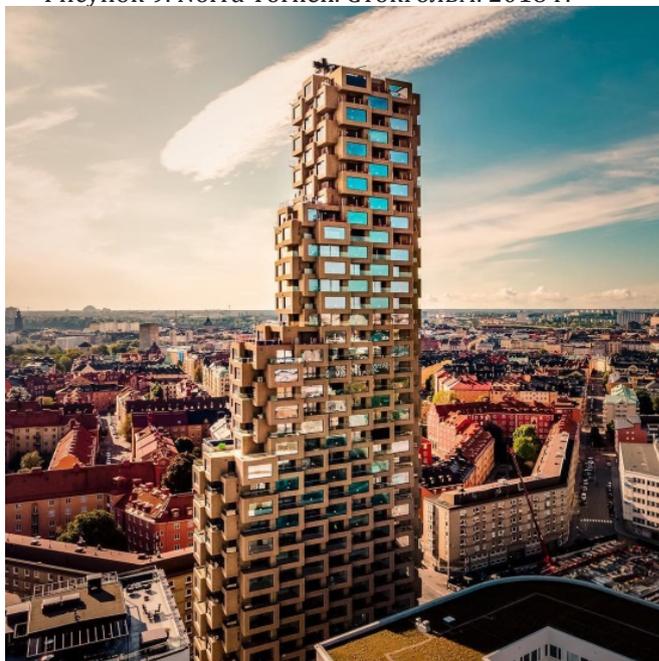


Рисунок 8. Рамат-Хашарон. Израиль. 2015 г.



Рисунок 9. Norra Tornen. Стокгольм. 2018 г.



бытия и наглядность как внешнего, так и внутреннего содержания.

Современный конструктивизм «играет» не только с модулями, но и с большими объемами. Одна из задач конструктивизма — создание выразительных форм, а не только функциональных. Декор в данном направлении практически отсутствует, акцент делается только на форму, причем, чем локальнее она будет, тем выразительнее и эффектнее будет восприятие объекта. Даже если фасад делится на сегменты модули или одна большая форма накладывается на другую, в целом архитектура имеет цельный вид.

В зданиях авторы проектов иногда умело используют различный материал для усиления образности. В частности, большое количество стекла, бетона, металла, пластика и т. п. обогащают визуальное восприятие. Как отмечает М. А. Табаков: «Конструкция, позволяющая увидеть, как сделана вещь, порождает ощущение того, что мир вокруг нас имеет прочную, крепкую основу, он

рационально и добротнo сделан, это организует наше восприятие, дает дополнительные мировоззренческие ориентиры» [7, с. 42].

Полистилизм в образах формообразующего конструктивизма не разрушает форму, а делает её оригинальнее, раскрывая через разницу фактур особенности характера и внутреннего содержания, в этом ему помогают идеи рационализма, которые придают архитектуре более многозначительное звучание. Здесь закладывается не просто конструктивная основа, но и семантическая. Так, современный зодчий Рем Колхаас работает с «чистыми» объемами, словно с деталями из детского конструктора. Классикой в данном отношении можно назвать его проект «Роттердам» 2013 г. постройки в Роттердаме, Нидерланды (рис. 10). При возведении мощной, лаконичной, внушительной по размерам конструкции акцент делается на объеме. Подобная конструкция, как символ надежности и основательности бытия, парит над пространством города, внушая окружающим веру в нерушимость и стабильность. Его последователь и сотрудник Рейнье де Грааф, продолжая линию учителя, в 2020 г. строит в Амстердаме отель Amsterdam RAI (рис. 11), который состоит из другой геометрической формы — треугольника.

Рисунок 10. Колхаас Р. «Роттердам». Роттердам. Нидерланды. 2013 г.



Рисунок 11. Рейнье де Грааф. Отель Amsterdam RAI. Амстердам. Нидерланды. 2020 г.



Архитектор накладывает один блок треугольной формы на другой в перекрестном порядке. Таким образом, здесь соединяется, по замыслу автора, мультикультурный фон, передавая прошлое, настоящее и будущее самого города. Обращаясь к простым формам, конструктивисты пытались выразить философию жизни, которая опирается на веру в то, что человек познает бытие не разумом, а окружающей его реальностью, состоящей из простых форм и конструкций. Изучая их, понимаешь суть видимого пространства и саму парадигму жизни. Здесь «срабатывает» как чувственная природа бытия, так и познавательная, которая включает временные рамки. Символически одно временное пространство накладывается на другое, что в итоге дает посыл возникновению следующего этапа. Априорность времени и пространства соединяются в единое целое, как априорная форма внешнего созерцательного чувства с априорной сутью внутреннего видения. Симбиоз внешнего и внутреннего, времени и пространства дает толчок к познанию. Благодаря этому чувственная природа, соединяясь с материальной, создает конструкцию видения объекта через призму символичности и социально-мировоззренческого взгляда личности. Происходит когнитивное конструирование сознания.

По своей сути человек одинок и, обладая когнитивными способностями, выстраивает вокруг себя мир собственной реальности. А реальность эта может обладать различными фабулами, как положительными, так и отрицательными. Архитектурные модели формообразующего конструктивизма являются своеобразным отражателем сознания и познания личности. За их мощью и впечатлением силы и стабильности может быть иллюзия благополучия. Но в то же время, наблюдая огромные формы кубического вида, есть предопределение о защите и надежности своего жилища. Это некие дома-крепости, в которых дихотомия сознания от внешнего фасада строений уходит и остается априорность познания реальности и вера в силу стабильности и надежности.

Формообразующий конструктивизм, опираясь на идеи и философию прошлого в направлении, создает объекты, формы, которые помогают в современной жизни своими утвердительными образцами, вселяют веру в порядок, стабильность, разумность. Здесь отражается креативно-конструктивный характер объектов, вскрывается их визуальное значение как символов, отражающих многообразие познания и знаний, влияющих на разум человека. Разнообразие понятий, символов, благодаря которым выстраивается структура формообразующего конструктивизма, проявляет его ценность, так как возможно в сознании людей создание иллюзорного множества различных миров. Данный аспект приводит к системе творческого преобразования реальности и приданию обыденности не только познавательного элемента, но и эстетического наслаждения. Конструктивизм сам по себе изначально строился как социальный процесс. Его конструирование реальности в пользу общественного, простого и понятного отражало



мировоззрение коммунистических идей — равенства и братства. Коммуникативные акты конструировали принципы сложных самоорганизующихся систем, подпитываясь философией социализма и выражаясь через искусство созданием большого, единого направления. Сегодня общественное сознание уходит от общего к частному. Индивидуализм «закрывается» большими формами и погружается в иллюзию защищенности, глобальных масштабов, скрывая беспомощность перед мощью быстрого темпа развития и преобразования реальности. Формообразующий конструктивизм дает возможность овладеть массой вещей, подчиняясь воли человеческого разума. Сознание того, что человек сам творит свой мир, в том числе бытийный, приводит к осознанию окружающего пространства, в котором происходит конструирование этой бытийности. Простые априорные формы, из которых современный конструктивизм создает сложные комбинации, помогают в познании не только видимого мира, но и в сложных душевных процессах личности и его многогранности. Основываясь на комбинации в своем уме, человек приносит идеи в социальную среду, влияя, тем самым, на общую тенденцию мировоззрения общества.

Для созданий единого общественного сознания в области искусства, дизайна, культурных преобразований

необходимо конструировать модель гармоничного взаимодействия как внутреннего понимания реальности, так и внешнего, как видения своего мира, так и окружающего бытия. В этой связи формообразующий конструктивизм является уникальной моделью визуального отражения метамодернистических процессов современности. Как отмечает В. А. Сербинская: «Искусство метамодернизма стремится к реконструкции, к возрождению дискурса, великих повествований, повторному рассмотрению религиозных концепций, трансцендентного/имманентного, поиску глубины и духовности в условиях современного мира, с его экологической катастрофой, восстаниями, усталостью от поверхностности и потребления» [6, с. 23]. Действительно, его когнитивистская конструкция придает стабильность, упорядоченность, надежность миру, в котором существует человек. А полистилические проявления в формообразующем конструктивизме, включающие в себя синтез конструктивизма и рационализма позволяют придать архитектурным произведениям эстетическую направленность. Красота, функциональность, надежность, основательность — это основа современного устройства бытия, стремящаяся создать комфортное существование жизни на земле.

Литература

1. Богданова В. О. Конструктивистское философствование: особенности и смыслы. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2015. 222 с.
2. Богданова В. О. Философия Канта и современный конструктивизм: точки соприкосновения // Личность. Культура. Общество. 2011. Т. XIII. Вып. 2. № 63–64. С. 211–216.
3. Демченко А. И. На гребне иллюзий и аллюзий (к столетию русских революций 1917 года) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 10–1 (84). С. 48–58.
4. Квадрат. История символа и его значения. [https://](https://proklarush.livejournal.com/7675.html)

proklarush.livejournal.com/7675.html (Дата обращения 23.09.2019).

5. Сапрыкина Е. В. Конструктивизм и проблема понимания в современном философском знании // Гуманитарные и юридические исследования. Ставрополь Северо-Кавказский федеральный университет. 2014. № 3. С. 140–143.
6. Сербинская В. А. Постмодернизм и метамодернизм: разграничение понятий и черты метамодернизма в современной литературе // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2017. № 26. С. 2–30.
7. Табаков М. А. Влияние эстетики конструктивизма на современную культуру // Сервис plus. 2011. № 1. С. 37–43.

References

1. Bogdanova V. O. Konstruktivistское filosofstvovanie: osobennosti i smysly [Constructivist philosophizing: features and meanings]. Chelyabinsk: Izd-vo Chelyab. gos. ped. un-ta, 2015. 222 p.
2. Bogdanova V. O. Filosofiya Kanta i sovremennyj konstruktivizm: tochki soprikosnoveniya [Kant's philosophy and modern constructivism: points of contact] // Lichnost'. Kul'tura. Obschestvo [Personality. Culture. Society]. 2011. Vol. XIII. Iss. 2. № 63–64. Pp. 211–216.
3. Demchenko A. I. Na grebne illyuzij i allyuzij (k stoletiyu russkih revolyutsij 1917 goda) [On the crest of illusions and allusions (to the centenary of the Russian revolutions of 1917)] // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Issues of theory and practice]. 2017. № 10–1 (84). Pp. 48–58.

4. Kvadrat. Istoriya simvola i ego znacheniya [Square. The history of the symbol and its meaning]. <https://proklarush.livejournal.com/7675.html> (Date of access 23.09.2019).
5. Saprykina E. V. Konstruktivizm i problema ponimaniya v sovremennom filosofskom znanii [Constructivism and the problem of understanding in modern philosophy] // Gumanitarny'e i yuridicheskie issledovaniya. Stavropol' Severo-Kavkazskij federal'nyj universitet [Humanitarian and legal research. Stavropol North Caucasus Federal University]. 2014. № 3. Pp. 140–143.
6. Serbinskaya V. A. Postmodernizm i metamodernizm: razgranichenie ponyatij i cherty metamodernizma v sovremennoj literature [Postmodernism and metamodernism: differentiation of concepts and features of metamodernism in modern literature] // Paradigma: filosofsko-kul'turologicheskij al'manah [Paradigm: philosophical and cultural almanac]. 2017. № 26. Pp. 22–30.



7. *Tabakov M. A.* Vliyanie estetiki konstruktivizma na sovremennuyu kul'turu [Influence of constructivism aesthetics on modern

culture] // *Servis plus [Service plus]*. 2011. № 1. Pp. 37–43.

Информация об авторе

Галина Юрьевна Османкина
E-mail: Galaomsk2004@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный технический университет»
644050, г. Омск, просп. Мира, 11

Information about the author

Galina Yur'evna Osmankina
E-mail: Galaomsk2004@mail.ru
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Omsk State Technical University»
644050, Omsk, 11, Mira Av.



Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры
Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Musicology and Musical Applied Arts of Kemerovo State Institute of Culture

E-mail: sinel1@yandex.ru

ТАН ДУН: «Я ХОЧУ СТАТЬ БЕТХОВЕНОМ»

Статья посвящена интернет-симфонии «Ероика» — оригинальному и новаторскому сочинению известного американско-китайского композитора Тан Дуна. Она явилась рецепцией творчества великого Бетховена и своеобразным осмыслением стиля венского классика. Использование мультимедийных технологий — инновационное явление в современном музыкальном искусстве само по себе. Задуманная и реализованная в рамках проекта YouTube по созданию первого в мире интернет-оркестра, эта остроумная симфоническая миниатюра становится поводом к размышлению о целесообразности, оправданности и перспективности применения мультимедиа в музыке. Тан Дун встраивает мультимедиа в пространство собственного авторского стиля и музыкального мышления, но ставит интернет-технологии на службу сохранения традиций и развития генеральной идеи своего творчества, идеи объединения Востока и Запада, экспериментального и традиционного, элитарного и популярного, прошлого и настоящего.

Ключевые слова: мультимедиа, Тан Дун, Бетховен, интернет-симфония «Героическая», традиции и новаторство.

TAN DUN: «I WANT TO BE BEETHOVEN»

The article is devoted to the Internet Symphony «Eroica», an original and innovative composition by the famous American-Chinese composer Tan Dun. It was a reception of the great Beethoven's work and a kind of rethinking of the Viennese classic's style. The use of multimedia technologies is an innovative phenomenon in modern musical art. Conceived and implemented as part of YouTube project to create the world's first Internet orchestra, this witty symphonic miniature becomes an occasion to reflect on the expediency, justification and prospects of using multimedia in music. Tan Dun integrates multimedia into the space of his author's style and musical thinking, putting Internet technologies at the service of preserving traditions and developing the general idea of his creative work, the idea of combining East and West, experimental and traditional, elite and popular, past and present.

Key words: multimedia, Tan Dun, Beethoven, Internet Symphony «Eroica», traditions and innovation.

*«Мышление людей быстро меняется,
и искусство должно поспевать за этим процессом»
Тан Дун*

Китайского композитора и дирижера Тан Дуна¹ считают гением и экспериментатором, а его работоспособность просто восхищает. Музыка Тан Дуна завораживает: в его новаторских сочинениях слышны необычные звуки — плеск и журчание воды, треск и шорох рвущейся бумаги, перестукивание камней, звон керамических чашек; его инструментальные произведения предполагают активное участие аудитории, пение и актерскую игру музыкантов; а оперы композитора больше похожи на ритуалы. Тан Дун играет значительную роль на мировой музыкальной сцене благодаря своему творчеству, охватывающему границы классики, национальных традиций, авангарда, мультимедиа. Будучи мировым культурным лидером, Тан Дун использует свое творчество для защиты культурной идентичности в эпоху глобализации и заставляет человечество задуматься об экологических проблемах на земле.

Тан Дун — обладатель самых престижных на сегодняшний день наград, включая премии «Грэмми»,

«Оскар», «Академия», премии Гравемайера, Баха, Шостаковича, Гленна Гульда, итальянской премии «Золотой лев» за достижения в музыкальной культуре. Он легко откликается на рискованные инновационные проекты и пишет музыку к значимым мероприятиям, таким как Пекинская олимпиада 2008 года, торжественное открытие самого крупного в мире Шанхайского Диснейленда в 2018 году, который построен для рекордной по количеству аудитории. В честь воссоединения Гонконга с Китаем Тан Дун создал грандиозную симфонию «Небо. Земля. Человечество», которая была исполнена 1 июля 1997 известным китайским виолончелистом Йо-Йо Ма с симфоническим оркестром, детским хором и колоколами из гробницы Маркиза И². В честь нового тысячелетия Тан Дун написал симфонию «2000 сегодня». В 2000 году вместе с Софией Губайдулиной, Освальдо Голиховым и Вольфгангом Римом Тан Дун участвовал в коллективном международном проекте сочинения на тему баховских «Страстей», заказанном Баховской

¹ В статье используется английская транскрипция имени китайского композитора (Tan Dun), в которой оно произносится без мягких знаков. В произношении на китайском языке окончания смягчаются, поэтому данное имя может фигурировать в двух вариантах: как Тан Дун и как Тань Дунь.

² Гробница Маркиза И. — одно из важнейших археологических открытий XX века, получившее известность, прежде всего, благодаря уникальному собранию музыкальных инструментов, сопровождавших покойного.



академией в Штутгарте.

Тан Дун пытается соединить в своем творчестве Восток и Запад, активно включая элементы традиционной китайской культуры в произведения, большинство из которых опирается на классические модели западноевропейских жанров-форм симфонии, концерта, оратории, инструментального цикла. Одновременно китайский композитор актуализирует и применяет современные электронные технологии, используя в своих опусах видео, интернет и даже смартфоны. Среди таких концептуальных проектов — мультимедийные композиции Тан Дуна «Карта» — концерт для виолончели, видео и оркестра (2002) и «Ню Шу: тайные песни женщин» — симфония для арфы (гитары), 13 микрофильмов и оркестра (2013), «Пассакалия. Секрет ветра и птиц» (2015), «Молитва и благословение» для 12 там-тамов, сопрано и струнных в память пострадавшим от Covid-19 (2020). Последнее сочинение было реализовано онлайн. Исследователи рассматривают мультимедиа в творчестве Тан Дуна «как своеобразное продолжение синкретизма традиционного китайского искусства, что в свою очередь приводит к рождению нового синтеза на основе музыкальной, театральной и экранной эстетики» [2]. К этому хотелось бы добавить, что современные мультимедийные технологии стали для китайского композитора средством сохранения столь быстро исчезающих многовековых традиций национальной культуры своей родины.

Одним из наиболее смелых новаторских проектов стала интернет-симфония Тан Дуна «Егоіса», которая явилась рецепцией творчества великого Бетховена и оригинальным осмыслением его стиля китайским композитором. В 2008 году Тан Дун принял участие в проекте YouTube по созданию первого в мире симфонического интернет-оркестра, для которого написал «Героическую» интернет-симфонию. Этот ролик посмотрели свыше 25 миллионов пользователей. Однако замысел произведения уходит далеко в детские годы Тан Дуна, которые прошли в деревне Шимаонае городского округа Чаньша южно-китайской провинции Хунань в крестьянской семье.

Тан Дун рос в атмосфере традиционной китайской культуры, и ребенком он слышал только сельскую музыку. Огромная, бедная и неграмотная сельская местность исторически была отрезанной от внешнего мира и мало связана даже с близлежащими городами. Во многом благодаря такому социальному устройству в китайских провинциях сохранился крестьянский бытовой уклад и древние традиции музицирования, связанного с ритуально-обрядовой стороной жизни деревни. Поэтому детство композитора прошло в самой колыбели аутентичной культуры, народная музыка крестьян была интегрирована в ткань повседневной жизни маленького Тан Дуна: она звучала на все случаи — рождение детей, свадьбы, похороны, во время работы в поле, в минуты отдыха и в любое время суток. О том, что есть другая культура и музыка, будущий композитор не имел никакого представления. Он восхищался деревенским

шаманом, влияние которого на крестьян всегда было безграничным. Существенную долю этого магического воздействия брала на себя музыка. «В китайском языке до сих пор музыка и магия — это вообще одно слово. А у нас в Хунани музыка — до сих пор магия», — поясняет композитор [1]. Шаман проводил ритуалы и церемонии, сопровождавшиеся музыкой, в звучание которой включались и «органические» предметы — камни и вода. Тан Дуна всегда поражало виртуозное умение сельских жителей музицировать на этих предметах. К тринадцати годам Тан Дун и сам был уже известным в округе шаманом. «Если в деревне случались похороны или свадьбы, то звали меня. Я играл на всевозможных инструментах, о которых в западных консерваториях и не слышали: это были вода, дерево, какой-то пень, бумага, огонь — абсолютно органические инструменты», — говорит Тан Дун [1].

В детстве Тан Дун совсем не знал музыки европейских и русских композиторов — услышать ее было просто негде. «Моя бабушка была крестьянкой, выращивала овощи. Я с трех лет работал с ней на огороде, и меня всегда завораживали проходившие мимо похоронные процессии. Это было еще во времена культурной революции, которую устроил Мао Цзедун. Он приказал: “Никакой западной музыки! Никакой русской классической музыки!” Разрешался только интернационал — это была единственная западная музыка, которую я мог услышать. А так, слушаешь Бетховена — смерть, Чайковского — смерть, Дебюсси — смерть. Это было очень опасно», — рассказывает Тан Дун [1]. К этому можно добавить, что в театре ставились только «революционные оперы из современной жизни», написанные Цзян Цин — женой Мао. Таким образом осуществлялась кампания за «социалистическое перевоспитание». Были сожжены все декорации и костюмы спектаклей Пекинской оперы, множество монастырей и храмов, была снесена часть Великой китайской стены, а городскую молодежь отправляли в деревни заниматься земледелием.

Когда же Тан Дун познакомился с музыкой западных композиторов, и как у него в дальнейшем складывались с ней отношения? Об этом очень интересно и с юмором повествует сам композитор: «Как-то раз, работая на рисовом поле — мне было тогда лет 13 — я вдруг услышал из репродуктора: “Через 10 минут будет транслироваться концерт из Шанхая”. Я удивился. Что это? Когда зазвучала музыка, я понял, что ничего прекраснее я никогда в жизни не слышал. Это было выступление Филадельфийского оркестра. Ричард Никсон тогда приехал в Китай — это был исторический визит. Я закончил в тот день работу, пошел к бабушке и сказал, что больше не хочу выращивать овощи и рис. Она очень удивилась и спросила: “Чем же ты хочешь заниматься?”. “Я хочу стать Бетховеном”. “Ты с ума сошел!”, — сказала бабушка. “Будь лучше шаманом. Шаманы больше зарабатывают, чем всякие там бетховены”» [1]. Так состоялось знакомство китайского композитора с музыкой великого венского классика. Любовь к творчеству Бетховена стала для Тан Дуна дорогой в профессию.



Через много лет, уже проживая и работая в Америке, Тан Дун весьма экстравагантно выразил свое восхищение музыкой Бетховена, создав интернет-симфонию «Eroica». В 2008 году Google и YouTube заказали Тан Дуна симфонию в рамках проекта «YouTube Symphony Orchestra». Этот проект был запущен 1 декабря 2008 года.

Идея создания виртуального симфонического оркестра в режиме онлайн была поистине революционной: ее цель — объединить в оркестр и дать возможность проявить свой талант тем, кто пока еще не добился большого успеха в музыкальном исполнительстве. Среди таковых — начинающие занятия на инструментах и студенты музыкальных вузов, преданные музыке любители и непризнанные гении. Музыкантам предоставили возможность участвовать в самом демократичном конкурсе: возраст, пол, национальность, статус, уровень образования и резюме не имели никакого значения. Главное — показать свое умение и артистизм.

Пользователям YouTube предлагалось прислать до 28 января 2009 года видео со своим исполнением какой-либо партии интернет-симфонии «Героическая» Тан Дуна, которая к тому времени в рекордные сроки уже была создана. Было проведено более 3000 прослушиваний претендентов из более чем 70 стран. Первоначально эксперты Лондонского симфонического оркестра, Берлинской филармонии, Симфонического оркестра Сан-Франциско, Нью-Йоркской филармонии и других ведущих мировых оркестров выбрали двести лучших оркестрантов. Далее сам автор и интернет-пользователи выбрали из этих двухсот 90 победителей. Из них, как свидетельствует пресса того времени, оказалось трое россиян — скрипач, альтистка и контрабасист (см. [3]).

На сайте для участников конкурса выложили видеоролик, где Тан Дун дирижирует Лондонским симфоническим оркестром, исполняющим его Симфонию «Героическая». Однако оркестра видно не было, потому что его место должны были занять конкурсанты, которым было необходимо сделать видео исполнения своей партии, ориентируясь на виртуального дирижера и на нотную запись партий симфонии (см. [3]). Виртуальных дирижеров, управляющих удаленными участниками хора или оркестра, в настоящее время мы можем увидеть немало на различных сайтах, но для 2008–2009 годов — это было весьма необычно и расценивалось как большой шаг вперед в развитии интернет-технологий. Самое главное, что данный проект оказался очень перспективным, особенно если делать выводы сейчас, по прошествии более чем десятилетия, когда весь мир находится в состоянии пандемии и ограничений. «Симфонический оркестр YouTube», включающий музыкантов из разных стран, функционирует в наши дни и ведет активную концертную деятельность, в том числе и под руководством его первого дирижера — Тан Дуна. «Однако самое важное в этой идее — то, как ее воспримет мир, интернет-аудитория, и то, во что это может вылиться в результате, с течением времени, по мере того, как в сети будет появляться все больше

видеозаписей», — прокомментировал этот замысел китайский композитор [4].

Название интернет-симфонии «Eroica» восходит не только к знаменитой Третьей симфонии великого венского классика. Замысел Тан Дуна прочно связан с современностью: он полагает, что за YouTube скрываются невидимые Бетховены, и каждый из них — герой. Сначала Тан Дун увлеченно проводил репетиции удаленно по интернет-связи и восхищался полной самоотдачей людей творчеству. Участники этого мирового интернет-оркестра играли не только на струнных, духовых и ударных, но и на народных (домра, балалайка, аккордеон, баян, эрху), эстрадных (саксофоны, электрогитары), а также на разных других инструментах (губные гармоники, блок-флейты, свирели, портативные пианино) и доступных предметах домашней утвари (пила, кастрюли и др.) Все победители конкурса были приглашены в нью-йоркский Карнеги-холл для репетиций и концерта, а 15 апреля 2009 года состоялся финальный концерт.

Собственно, с жанром симфонии, на первый взгляд, этот опус связывает только партитура, написанная для большого симфонического оркестра с расширенной группой ударных, и цитата из Бетховена. Это — всего менее чем пятиминутная, но очень пафосная и декоративная пьеса, в которой есть интонации и нынешней урбанистической среды, и интонационные элементы китайской традиционной музыки, и главная партия первой части «Героической» Бетховена. Тан Дун очень чутко вслушивается в окружающий мир, поэтизируя его в своей музыке. Даже в звуках гаража ему почудился Бетховен, что привело композитора к мысли использовать колодочные автомобильные тормоза разных размеров и тонов (*c-a-e*) (см. состав группы ударных в прим. 1), которые, кстати, уже применял до него Кейдж. По мнению Тан Дуна, музыка Бетховена и звуки улиц бьются в одном ритме и звучат гармонично. Широкий спектр разнообразных и экзотических перкуSSIONных инструментов, предусмотренный в партитуре, можно объяснить одновременно и национальностью автора

Пример 1

Percussion (5 players)

1: 3 brake drums:  (with 2 metal hammers)

If you cannot find the brake drums in pitches C, A, E, you could use three indeterminate-pitch ones, could be three different sizes.

Snare drum

2: 4 brake gongs (hubcaps)  (with 2 hard wooden mallets)

If you cannot find the brake gongs in pitches D, C, A, G, you could use four indeterminate-pitch ones, could be four different sizes.

Crashcymbals

3: Marimba (with hard mallets)

4: Vibraphone (with very hard mallets, metal sounding)

5: Slapstick

Chimes

Bass drum

(в традиционной музыке Китае очень развито исполнительство на всевозможных ударных), и его желанием дать шанс неизвестным сетевым гениям проявить свой талант.

Ироничное и забавное музыкальное произведение, предназначенное для развлечения как самих участников проекта, так и публики, столь блестяще реализованное, тем не менее, подверглось критике из-за своих крошечных масштабов и несложности оркестровых партий. Однако простота партитуры была специально задумана автором — ведь он, как и организаторы, изначально планировал просветительскую миссию проекта и привлечение к участию не только профессиональных музыкантов, но и любителей. При этом оркестровые партии предполагают точность артикуляции и безукоризненное чувство метроритма.

Несмотря на миниатюрность интернет-симфонии, титульный лист партитуры намеренно ориентирует слушателя на классическую композицию четырехчастного сонатно-симфонического цикла, даже с привычной темповой маркировкой частей: быстро — медленно — быстро — очень быстро (*Allegretto — Dolce molto — Allegro — Allegro vivace*). Только части все, идущие *attaca*, даны в сильно уменьшенной проекции звучания: от 30 секунд до полутора минут.

Сорокасекундная I часть занимает в партитуре ровно одну страницу и воспринимается как вступление к какой-то грандиозной крупномасштабной композиции (см. прим. 2). Патетики добавляет грохот ударной группы с теми самыми тормозными колодками и китайскими гонгами. Композитор стремился передать шум большого города и звуки мировой сети интернет-пространства.

Пример 2

Ожидания настроенного на серьезный лад слушателя не оправдываются, и вместо сонатного аллегро вдруг появляется красивая лирико-гимническая тема у труб, впрочем совершенно классическая, тональная, в духе бетховенских медленных тем, мастерски стилизованная и инструментованная (см. прим. 3). При этом в ней явно слышны типовые обороты афроамериканских христианских гимнов: тема очень напоминает популярный госпел «What Are They Doing in Heaven».

Пример 3

Все разнородные аллюзии и цитаты Тан Дуна соединяет с присущим ему юмором. В третьей части на фоне авторского остинатного, ярко преподносимого музыкального материала внедряется уже подлинная цитата «Героической» Бетховена — она то как раз ожидаема (см. прим. 4). Однако ее известное начало с восходящей большой терции сливается в финале с гимном из второй части, который в свою очередь преобразуется в барабанном танцевальном ритме авторской первоначально фоновой темы (см. прим. 5).

Пример 4

Пример 5

Allegro Vivace (♩ = 150)

Вот и исполнилась детская мечта композитора. Однако, побыв на несколько минут Бетховеном, он не забывает и о своих корнях, и о той стране, в которой живет в настоящее время.

Творчество Тан Дуна стремительно развивается, композитор находится в постоянном поиске и не прекращает работу, увлекаясь все новыми и новыми идеями. Если задуматься о составляющих авторского стиля Тан Дуна, то можно выстроить длинный перечень направлений, которые оказались совсем не чуждыми китайскому композитору. Среди них неофольклоризм и неоклассицизм, полистилистика и поставангард, ритуальность и театральность. Чем дольше длится путь композитора Тан Дуна, тем больше он обогащается



новыми знаниями о мире, разными смыслами и значениями, различными культурными наслоениями, а его индивидуальный стиль приобретает новое качество. При этом основы мировоззрения и ощущение музыки, воспринятые из семьи, из родной южно-китайской провинции, остаются неизменными: «Бабушка объясняла мне, что у нас в Хунани ценят только такую музыку, которая будет исполняться как минимум 500 лет. Для меня это был главный урок», — говорит композитор, который хочет, чтобы его произведения звучали долго [1]. Но приоритетным и сквозным ориентиром его музыки,

возрастающим вместе с эволюцией творчества, является полифоническое переплетение традиций разных культур, встречное движение Восток — Запад. А обращение к Бетховену стало этапом на пути приближения к этому мультикультурному синкретизму в творчестве Тан Дуна. «Интернет — это невидимый Шелковый путь, соединяющий разные культуры со всего мира, Восток или Запад, Север или Юг, и этот проект создал феномен классической музыки, объединив музыкальных героев со всех уголков земного шара», — говорит Тан Дун [5].

Литература

1. Россия Культура. Энигма. Тан Дун. [Электронный ресурс]. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/60307/episode_id/2222831/ (дата обращения: 10.11.2020).
2. Сергеева Т. С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 2 (22). С. 81–88.
3. Центр информационных коммуникаций. 23.04.2009. Большой симфонический оркестр YouTube [Электронный ресурс]. URL: <http://www.commcenter.ru/mmedia/>

articles/2009_04_23.html (дата обращения: 06.12.2020).

4. BBC. Оркестр YouTube дал свой первый концерт [Электронный ресурс]. URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_8001000/8001284.stm (дата обращения: 06.12.2020).
5. Tan Dun: official site [Электронный ресурс]. URL: <http://tandun.com/composition/internet-symphony/> (дата обращения: 05.12.2020).

References

1. Rossiya Kul'tura. Enigma. Tan Dun. [Russia Culture. Enigma. Tan Dun]. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/60307/episode_id/2222831/ (Access date: 10.11.2020).
2. Sergeeva T. S. Mul'timedijnye eksperimenty v tvorches-tve Tan Duna kak novyj sintez iskusstv [Multimedia experiments in Tan Tun's work as a new synthesis of arts] // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika [Music. Art, science, practice]. 2018. № 2 (22). Pp. 81–88.
3. Tsentri informatsionnykh kommunikatsij. 23.04.2009. Bol'shoj simfonicheskij orkestr YouTube [The center for in-

formation communications. 23.04.2009. Grand symphony orchestra]. URL: http://www.commcenter.ru/mmedia/articles/2009_04_23.html (Access date: 06.12.2020).

4. BBC. Orkestr YouTube dal svoj pervyj kontsert [BBC. The YouTube orchestra gave its first concert]. URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_8001000/8001284.stm (Access date: 06.12.2020).
5. Tan Dun: official site [Electronic resource]. URL: <http://tandun.com/composition/internet-symphony/> (Access date: 05.12.2020).

Информация об авторе

Ольга Владимировна Синельникова
E-mail: sinel1@yandex.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры»
650003, Кемерово, ул. Ворошилова, 17

Information about the author

Olga Vladimirovna Sinelnikova
E-mail: sinel1@yandex.ru
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Kemerovo State Institute of Culture»
650003, Kemerovo, 17, Voroshilov Str.



Епремян Лилит Карленовна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории и истории исполнительского искусства Ереванской государственной консерватории имени Комитаса

Yepremyan Lilit Karlenovna, PhD (Arts), Assistant Professor, Head of Theory and history of performing arts Department of Yerevan Komitas State Conservatory

E-mail: mikaelterlemez@gmail.com

К ВОПРОСУ О ПЕРИОДИЗАЦИИ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX В. МИРЗОЯН — МАНСУРЯН: ДИАЛОГ ПОКОЛЕНИЙ (К 100-ЛЕТИЮ ЭДВАРДА МИРЗОЯНА)

В статье рассматривается влияние Комитаса на формирование в 1940–1960-е гг. стилистически новых явлений в армянской композиторской школе. В конце 1940-х в творчестве Эдварда Мирзояна были реализованы идеи, которые одновременно коррелируют и с традициями Комитаса, и с новейшими тенденциями «шестидесятничества». Своим знаменитым Квartetом (1947) Мирзоян обозначил смену ориентиров в направлении развития армянской композиторской школы отнюдь не в сторону неоклассицизма, как принято считать, а в направлении зарождающихся в послевоенный период и позже раскрывшихся в полную силу идей «шестидесятничества» как в творчестве, так и в социальной жизни. Предлагается выделить в армянской музыке две волны «шестидесятничества», весьма отличные, но и единые по сущностной характеристике протеста на примере композиторов Эдварда Мирзояна (первая волна) и Тиграна Мансуряна (вторая волна).

Ключевые слова: «постхачатуряновское поколение», «армянская пятерка», Запад, «шестидесятничество», Комитас, Хачатурян, Мирзоян, Мансурян.

TO THE ISSUE OF PERIODIZATION OF THE ARMENIAN MUSIC IN THE 20TH CENTURY. MIRZOYAN — MANSURYAN: DIALOGUE OF GENERATIONS (TO EDVARD MIRZOYAN'S CENTENARY, 2021)

The article studies the influence of Komitas on the formation of new tradition of Armenian composition in 1940–1960s. At the end of 1940s Edvard Mirzoyan came up with ideas connected both with Komitas' traditions and the phenomenon of «the sixties». The famous Quartet of Mirzoyan (1947) changed the orienting points not in the direction of neoclassicism, as it is commonly believed, but towards the ideas of «the sixties», which emerged in the post-war period and later developed both in creativity and in social life. It is suggested to distinguish two waves of «the sixties», which despite their diversity are united by the essential characteristics of the protest, for example Edvard Mirzoyan (first wave) and Tigran Mansuryan (second wave).

Key words: «post-Khachaturian generation», «the Armenian Five», West, the sixties, Komitas, Khachaturian, Mirzoyan, Mansuryan.

Известно, что 1960–70-е гг. стали для армянского композиторского творчества периодом кардинального обновления музыкального языка, выразительных средств, методов композиции. В трактовке доктора искусствоведения Светланы Саркисян, это «третий период» развития национальной композиторской школы, охарактеризованный как «привнесение и развитие новых идей», который пришел на смену 1930–1950-м гг. — «второму периоду», а именно периоду «Арам Хачатурян и его традиция» [9, с. 17]. Это периодизация не нова, она сложилась в течение многих лет в работах практически всех ведущих музыковедов Армении.

Блестящая композиторская плеяда в лице Тиграна Мансуряна, Авета Тертеряна, Ашота Зограбяна, Мартуна Израеляна и многих других, которые обозначили новую волну армянского искусства авангардистского направления, возникшую на традициях западного искусства XX в., возвестила о рождении новой музыкальной эстетики 1960-х гг. Высоковольтное напряжение новаторских идей неминуемо вело к конфликту поколений, которого, казалось, избежать невозможно. Рубеж, рубикон, водораздел, граница¹ — вот определения, которые зримо отражают резкую смену приоритетов армянского композиторского искусства этих лет в художественном

творчестве нового поколения деятелей армянского искусства.

Возникает логичный вопрос: кому конкретно противопоставляли себя представители нового поколения в армянской музыке? Вот как рассказал об этом сам Тигран Мансурян: «Обращение к авангарду для нас было не столько данью моде или следствием влияния предлагаемых Западом музыкальных красот, сколько желанием противостоять некой музыкальной реальности, которая занимала доминирующие позиции. Знаете, в те годы музыка сочинялась без особого труда, если сейчас подсчитать то невероятное количество сочинений, которое было написано в те годы композиторами старшего поколения, получится громадная цифра — это произведения, которые рождались с легкостью, без настоящих мучительных поисков, без противодействия, но мы с Ашотом [Зограбян. — Л. Е.] еще в студенческие годы понимали, что музыка не может, не должна так писаться. Нельзя, чтобы композиторы-классики сочиняли с такой бездумной легкостью, по наитию записывая целые сочинения в первом же восторженном порыве вдохновения. Что-то тут было не так. Слишком легко все давалось. Но почему же произведение должно было достигаться с трудом, с большой долей

¹ См., например, материалы Международной конференции «Рубеж: Поколение художников 60–70-х годов», 21 февраля, 2014, Цахкадзор [14].



сопротивления, в чем была главная задача? Возникла насущная необходимость кардинально переосмыслить всю систему, композиторскую технологию надо было сломать, разрушить до самого основания, чтобы потом ее снова собрать, отказавшись от излишеств и сохранив только самое необходимое. Так поступил Веберн. Нелучайно после смерти Веберна на протяжении целого десятилетия во всем музыкальном мире главенствовал следующий принцип: «Скажи, как ты относишься к Веберну, и я скажу, кто ты». И мы, конечно, ничего об этом не зная, тем не менее осознавали, что композиторскую технологию надо разобрать и заново собрать, апеллируя лишь к самому необходимому. Так в армянской музыке, в сфере творческих исканий наших композиторов возникла совершенно новая реальность. И тут, конечно, напрашивается аналогия с композиторским методом Комитаса. Уже в студенческие годы я понял, что когда мы говорим о предельной избирательности средств, о безупречном совершенстве системы Веберна, невозможно с тем же пиететом не отнестись к каждой странице, каждому такту Комитаса. Какая фанатичная чистота музыкальных средств! Веберн заставил нас по-новому осмыслить и оценить то, что было сделано Комитасом»².

Очевидно, что главной фигурой, задававшей тон в армянском музыкальном искусстве так называемого второго периода, был не кто иной, как Арам Хачатурян. Вместе с ним на всесоюзной, затем и на международной арене довольно громко звучали имена представителей так называемого «постхачатуряновского поколения», в том числе членов армянской «пятерки»³. Поэтому совершенно очевидно, что противостояние поколений разворачивалось в русле двух этих групп, образно говоря, по жестким правилам извечной драмы «отцов» и «детей». Подобно психологическому бунту подростковой, периода мучительного процесса взросления, «дети» закономерно отвергли в какой-то момент авторитет своих «родителей», с рьяностью входящих в жизнь «тинейджером», по-новому сконструировав новый мир идей и звуков. Естественный конфликт поколений здесь был усложнен тектоническим изломом эстетических и стилистических констант, проникших сквозь железный занавес советского идеологического фронта. Хочу отметить, что здесь я не имею в виду возможные личные конфликты между представителями двух отмеченных групп, предпочитая говорить исключительно о явлениях творческого порядка.

И вот, когда пытаешься рассмотреть их творчество по существу, углубившись в многомерность явлений, а не идя по пути устоявшихся стереотипов и шаблонов, понимаешь, насколько схематична и неадекватна естественным процессам та разделительная черта периодизации армянского музыкального искусства, которая утвердилась в отечественных научных кругах. Ведь творчество поколения, которое вышло на арену после Хачатуряна, не является в настоящем смысле «постхачатуряновским», а поколение армянских композиторов, которые так ярко заявили о себе в 1960-е гг., не является самым первым проявлением тенденций «шестидесятничества» в Армении, поскольку истоки этого движения берут свое начало гораздо раньше, в творчестве их предшественников⁴. Интересно, что С. Саркисян в своей монографии указывает на такого рода несовпадения, тем не менее целиком придерживаясь вышеприведенной периодизации, тем более не считая перечисляемых авторов «шестидесятниками», в то время как Мансурян или Тертерян справедливо определены именно как «шестидесятники»: «Следы нового времени отчетливо дают о себе знать в творчестве композиторов, прежде работающих “под знаком Хачатуряна”. Вот их произведения разных периодов: Струнный квартет (1947) — Симфония для струнного оркестра и литавр (1961) [премьера состоялась в 1962, однако произведение было создано и исполнялось автором в clavire с 1955 г. — Л. Е.] Э. Мирзояна, балеты “Мармар” (1957) — “Антуни” (1969) Э. Оганесяна, “Героическая баллада” для фортепиано с оркестром (1950) — “Шесть картин для фортепиано” (1965) А. Бабаджаняна, наконец, Симфония (1957) — Симфониетта для струнного оркестра (1966) А. Арутюняна» [8, с. 58].

Из приведенного ряда композиторов в данной статье предметом исследования является исключительно творчество Э. Мирзояна, поэтому анализ, возможно, близких явлений в творчестве его современников в данный момент выходит за рамки интересов автора. Вообще говоря, мы слишком привыкли обрамлять творческую личность Мирзояна именами великих предшественников, творцов-единомышленников, огромной команды друзей, учеников и последователей. Но Мирзоян вырвался из окружения, продиктованного биографией и судьбой. Как знак, как автономная, взрывная единица пассионарной энергии, он вышел в иное измерение, в некий абсолют. Его «штучные» сочинения — Квартет, Симфония, «Эпитафия», которая пока не оценена

² Из лекции на юбилейных (к 75-летию) торжествах Тиграна Мансуряна в культурном центре «Нарекаци» (перевод с армянского. — Л. Е.), 16.09.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=GMaBl-aiE1I&feature=youtu.be>.

³ Круг пяти армянских композиторов, а также ближайших друзей (армянская «Могучая кучка»: Александр Арутюнян, Арно Бабаджанян, Адам Худоян, Лазарь Сарьян, Эдвард Мирзоян), которые родились в 1920–1921 гг. вместе учились в Ереванской консерватории, стажировались в Студии при Доме культуры Армении в Москве (Л. Сарьян учился в МГК). Это пример длительного содружества, человеческого и творческого, отразившийся на формировании композиторского облика каждого из группы «пяти».

⁴ Отметим, что творчество Эдварда Мирзояна никогда и никем не рассматривалось, как первая волна «шестидесятничества» в армянском музыкальном искусстве — гипотеза, которая развита в трудах автора этих строк — монографии [3] и ряде статей [2; 11; 12].



в должной мере, и др. — вырвались в первый ряд в марафонском беге армянской композиторской мысли XX в.⁵

В период работы над монографией о Мирзояне [3] я как-то задала ему вопрос:

— С кем Вы связываете перелом, качественно новый этап развития армянской музыки в 60-е гг. XX в.?

— А почему это называть переломом? Это был естественный процесс, продиктованный жизнью, временем. Я связываю это с поколением Мансуряна. И в том, что этот процесс в армянской композиторской школе развивался свободно, хочу отдать должное двоим — Лазарю Сарьяну и Эдварду Мирзояну. Мы им не только не мешали, но всемерно поддерживали. Гия Канчели показывал мне свои симфонии в clavire, потом делал партитуру. И Тертерян мне первому показывал свое новое сочинение. То, что у нас не было принципиальных противоречий, подтверждается жизнью и временем. А то, что происходило в сфере интриг, эта сфера так и осталась ситуативным эпизодом, проходящим моментом⁶.

Лидер новой эстетической платформы Тигран Мансурян, пройдя непростой путь собственного становления, признал магическую притягательность идей, заложенных в неповторимой композиторской интуиции Эдварда Мирзояна. Музыкальное творчество — предмет всепоглощающей, по-настоящему безумной страсти этих замечательных композиторов, нет ничего, что волновало бы их сильнее чистого творчества, что могло быть сопоставимо со счастьем творческих открытий. Никакие ситуативные конфликты не могли затмить интереса к творческим открытиям композиторов-коллег, за которыми каждый из них следил с неослабевающим интересом. Я была свидетельницей того, как, например, однажды вечером, совершенно неожиданно, беседуя будто сам с собой, Эдвард Мирзоян сказал фразу, никак не подготовленную нашим предшествующим разговором на совершенно другую тему: «Шестая симфония Тертеряна не может не остаться в истории нашей музыкальной культуры... Какая еще, сейчас точно не могу сказать, должен еще раз послушать». И это почти на пороге своей смерти, в 2011-ом г., когда уже давно не было на свете Авета Тертеряна, но внутренний диалог с ним не прекращался. Опять же в последний год жизни Мирзоян восторженно принимает Реквием Тиграна Мансуряна. С этим связана любопытная история. В телефонном разговоре с Эдвардом Мирзояном — а звонил он сам, это важно, — он делится приятной новостью: Тигран Мансурян завтра придет показывать ему свое новое сочинение — Реквием, он с нетерпением ждет этой встречи. Абсолютно не помню, каким именно образом в тот момент у меня в компьютере оказалась запись этого сочинения, и я предложила послушать через трубку только начало произведения, чтобы хотя бы знать, какого плана опус, ведь предугадать стиль

нового сочинения Мансуряна практически невозможно. «Да-да», — с радостью согласился Эдвард Михайлович. И я приставила телефон к динамику компьютера. Никакие уговоры остановить запись на 5, 10, 25-ой минуте не помогли: «Не мешай, слушается с удовольствием». Все 46 минут он прослушал по телефону, вероятно, заплатив телефонной компании немалую сумму за целый час нашей «беседы». Назавтра, прослушав Реквием в присутствии Мансуряна, он только по окончании признался автору, что слушает сочинение во второй раз. Именно по авторитетному предложению патриарха армянской музыки Мирзояна Реквием Мансуряна был представлен на соискание Госпремии Армении. И это как будто стало собственной победой Эдварда Мирзояна. Ведь было время, когда несовпадение ценностных ориентиров между двумя композиторами доходило до крайности.

Вот как сам Мирзоян рассказывал об этом: «Ну вот такой композитор, как Мансурян — он так увлекся новейшими западными течениями, было время, полностью отрицал классику. Не принимал не только Хачатуряна, но и Чайковского, например. Не допускал использования народной музыки в композиторском творчестве, критиковал Асламазяна за его переложения комитасовских миниатюр. Но потому, что мозги есть, талант есть, он вдруг пришел к “Айренам” на слова Кучака — талант всегда находит свою дорогу... В Реквиеме Мансурян оказался в высшей точке своего непростого пути. Никаких сомнений, что Реквием — событие и для Мансуряна, и для нас, для всей армянской музыкальной культуры. В авторе Реквиема я вижу своего единомышленника по композиторскому мышлению, и приятно этим удивлен»⁷.

Но вернемся к самому началу — 1940-м гг., послевоенному времени, когда в творчестве известного армянского композитора Эдварда Мирзояна были реализованы идеи, которые пролегли своего рода мостом между двумя временными координатами: прошлым — традициями Хачатуряна и Комитаса — и будущим — явлением «шестидесятничества» в музыке. Квартетом «Тема с вариациями» (1947) в свои 26 лет Мирзоян обозначил смену ориентиров в направлении развития армянской композиторской школы отнюдь не в сторону неоклассицизма, как принято считать, а в направлении преодоления господствующей в этот период монументальности и пафосности стиля, возведенного в ранг канона. Композитор взорвал существующие каноны именно так, как об этом пишет В. Медушевский: «Стиль рождается из канона только тогда, когда возникает значимое противопоставление взглядов. Но это означает одновременно разрушение канона. Свойственная стилевой системе рефлексивность взрывает канон» [6,

⁵ Очень важно попытаться суметь проникнуть в суть опыта каждого отдельного композитора и пересмотреть, например, программу и практику преподавания в отечественных музыкальных учебных заведениях, где представители армянской «пятерки» изучаются все скопом в течение двух академических часов.

⁶ Из личной беседы композитора с автором.

⁷ Из личной беседы композитора с автором.



с. 149].

Известный музыковед, доктор искусствоведения Нона Шахназарова в личном письме автору этих строк⁸ вспоминала: «Не забуду впечатления от его Квартета, когда впервые услышала его: впечатление собственного, индивидуального — и национального, необычного тогда для армянской музыки, тем более для армянского композитора. О симфонии я не говорю. Как удивительно в самый острый момент увлечения симфонизмом Шостаковича вдруг создать это очарование, обволакивающее тебя красотой, изысканностью и совершенно новыми для армянской музыки тенденциями неоклассицизма. Когда в статье 1965 г. я робко написала это слово, столь, казалось, далекое от армянской музыки, даже волновалась». Речь идет о статье Шахназаровой «Своей дорогой» [10, с. 22–28]. К анализу творчества Мирзояна в аспекте неоклассических тенденций исследователи обращались не раз, отметим, например, монографии докторов искусствоведения Маргариты Рухкян [7, с. 66–72], Светланы Саркисян [9, с. 97–110]. Однако спустя полвека после создания Симфонии, как мне кажется, возможна некоторая переоценка подходов. Важно, что в творчестве этого композитора есть множество слоев, которые провоцируют неоднозначность трактовок и интерпретаций исполнителей, критиков, слушателей. И все эти трактовки допустимы. Вопрос лишь в том, чтобы не останавливаться на единственном ключе, уловить философское понятие «сложности» как многомерности, многослойности явления подобного масштаба.

Весь предшествующий Квартету период творчества Мирзояна можно обозначить как ранний, который прошел под очевидным влиянием великого, боготворимого им Арама Хачатуряна. «Симфонические танцы» наиболее полно отразили этот опыт с точки зрения и тенденций неофольклоризма, и жанрового решения, и пышной образности программного симфонизма, и богатых ладогармонических красок, и тематизма, и ритмических находок. И, следовательно, именно этому стилю, уже абсолютно ставшему своим, предстояло противопоставить нечто принципиально новое — диалектическое отрицание как свое иное. С какой целью? Самой очевидной — избежать эпитонства и проложить собственный путь в искусстве. Сам выбор квартетного жанра стал сознательным отходом от традиции А. Хачатуряна [2]. В квартетном жанре Мирзоян обозначил главную линию развития армянской композиторской школы — **комитасовскую**, которая в те годы была далеко не так очевидна, как сегодня. И Симфония Мирзояна, сочиненная уже в 1955-ом (записана в 1962-ом), еще более утвердила эти приоритеты. Именно фигура Комитаса вдохновила его на глубокий психологизм и ту особую интимность авторской интонации, которая в дальнейшем привела к созданию нового типа симфонии, предвосхитив жанр камерной симфонии не только в армянской, но и в советской музыке. Мак-

симальное самоограничение в средствах в сочетании со своеобразием формы и симфонизацией музыкального мышления, концептуальным подходом в квартетном жанре поразило современников новизной и обозначило дальнейший путь развития.

Вновь обратимся к В. Медушевскому: «Главное в стиле — его смысловая сторона, представляемое им мировоззрение, *скрытая полемичность по отношению к другим стилям*, историческая новизна» (выделено мной. — Л. Е.) [6, с. 149]. Хачатурян совершенно по-новому претворил в своем творчестве традиции Комитаса и справедливо считал себя его учеником. Точно так же Э. Мирзоян, считая себя продолжателем всех плодотворных традиций в армянской музыке — Комитаса, А. Спендиаряна, Р. Меликяна, А. Степаняна, А. Хачатуряна, Г. Егиазаряна и др., — сформировал собственную традицию и открыл новые пути в развитии армянского музыкального искусства.

Как считает композитор Эдуард Айрапетян, «вопреки известной точке зрения, я не вижу в творчестве Мирзояна последовательного развития линии Хачатуряна. В Мирзояне, как авторе Симфонии, затронута самое глубинное, что есть в армянской музыке, — наиболее подлинный пласт национального мышления. То, что идет от средневековой музыки, от Комитаса и генетически заложено в праснове национального психологизма. <...> До Симфонии Мирзояна, как мне кажется, армянская музыка не имела ответа на вопрос, может ли истинно национальный, идущий из средневековых традиций дух армянского искусства соответствовать высшему типу музыкального мышления европейского симфонизма. И через Мирзояна наше соотношение с европейской музыкой оказалось более обнадеживающим, чем посредством его предшественников. Жесткая, твердо оформленная форма классического симфонического цикла на армянском материале, фактически, впервые апробирована именно в Симфонии Мирзояна» [3, с. 110].

На встрече со студентами Ереванской консерватории 13 мая 2019 г. Тигран Мансурян в шутку оценил «инаковость» Мирзояна в контексте тенденций развития искусства тех лет как следствие недостаточно серьезных занятий: «Он плохо учился в Москве». В определенной мере это действительно так, хотя в совершенно другом смысле. Внимая каждому слову Г. И. Литинского, Мирзоян попросту игнорирует все те рекомендации учителя, которые носят идеологический характер, понимая, что таков дух времени. Как явствует из писем, Литинский часто подбрасывал своему студенту идеи, полные ура-патриотических штампов (рекомендовал ему даже писать на стихи Сталина). И хотя на начальном этапе их абсолютно избежать не удалось — жить и творить вне времени почти невозможно, — все же магистральные сочинения Мирзояна были сделаны вопреки, против шерсти, в противовес тем идеологическим константам, которые рифмовались с идеологической программой партии. «Сколько наивности при таком опыте у моего

⁸ 31.03.2013, личный архив Л. Епремян.



учителя! — он не учитывает, что если я что-то писал, писал независимо», — признался мне Мирзоян. А вот фрагмент письма Литинского: «На худой конец можно и симфонический цикл (программный) написать на боевую тему, не прибегая к хору и сольным вокалистам. Такого рода работа для Вас рискованней, имея в виду Вашу склонность к углубленному и несколько мрачноватому психологизированию. Если бы я был уверен в том, что в такого рода цикле (чисто симфоническом) Вы способны были бы написать траурный марш <...> в мажоре, или, на худой конец, такой, какой написан Вагнером в “Гибели богов”, то я благословил бы Вас на такой труд. <...> Но я боюсь, как бы такого рода часть не повторила собою образы матери из Вашей кантаты. Образ матери потрясающий получился. *А всякого рода потрясающие вещи — не ко времени, особенно принимая во внимание субъективистскую окраску, которую Вы дали этой части своей кантаты*»⁹ (выделено мной. — Л. Е.). Совершенно очевидно, что «непослушный ученик» абсолютно «не в теме» и, невзирая на представленные четкие идеологические и стилистические императивы, идет своим путем. Вот что дало Мансуряну основание говорить о том, что тот учился плохо, выделяя фигуру Мирзояна (отчасти и Бабаджаняна) среди композиторов предшествующего ему поколения, как наиболее созвучную новым тенденциям в армянской музыке 1960–1970-х гг. И именно в Москве, с рождения «Темы с вариациями» Мирзояна армянская музыка пошла по пути новых открытий. Не в последнюю очередь под влиянием Литинского, которому и посвящен Квартет. «Литинский сыграл в моей жизни исключительную роль. Я посвятил ему свой Квартет — это о многом говорит», — сказал мне Эдвард Мирзоян в личной беседе. «Завен Вартамян привел ко мне ярко даровитых музыкантов — Александра Арутюняна, Арно Бабаджаняна, Эдварда Мирзояна и Адика Худояна. <...> Прослушав их произведения, я пришел к выводу, что все четверо, находясь под сильным воздействием Арама Хачатуряна, пока что мыслят не вполне самостоятельно. Передо мной стояла задача — учитывая творческие интересы и пристрастия моих молодых коллег, помочь им обрести свой стиль» [5, с. 6].

А между тем традиция рассмотрения творчества Мирзояна в истории армянской музыки исключительно как одного из «постхачатуряновской плеяды» сохраняется до сегодняшнего дня. Такой подход уже является общим местом, характерным для многих исследователей. Вот один из примеров: «В армянском, советском музыковедении уже при жизни композитора утвердилось понятие “постхачатуряновский период”, “постхачатуряновская плеяда” армянских композиторов, представители которой явились непосредственными продолжателями его традиций. Среди них А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Л. Сарьян, Э. Мирзоян, А. Худоян,

Э. Багдасарян, Г. Арменян и другие, достигшие высокой творческой зрелости уже в 1950–60-е годы и поднявшие армянскую профессиональную музыку на новую ступень развития» [4, с. 97]. Как считает автор, доктор искусствоведения Жанна Зурабян, вместе с тем представители постхачатуряновского периода не копировали слепо стилистику Арама Ильича, а шли своей дорогой, основанной, однако, на стилистических, интонационных, формообразовательных принципах великого предшественника. Иначе говоря, мыслили в системе хачатуряновских координат. Задорно-стремительные, моторно-пульсирующие темы на токкатной основе, песенно-танцевальные темы, кантилена, соотносимая с балетными адажио автора «Спартака», интонации «вздоха», восходящие октавы, секвенционные обороты с пунктирным ритмом и т. д. — вот тот арсенал средств, который, согласно исследованиям Ж. Зурабян, является общим для всей постхачатуряновской плеяды.

Как мне кажется, в таком подходе, вызывающем чисто профессиональные возражения, есть также опасность не разглядеть за деревьями леса и не заметить тех открытий, которые стали знаковыми для последующих поколений, что дает нам основание говорить о Мирзояне как создателе новой музыкальной эстетики, причем не только и не столько в аспекте неоклассицизма, а с позиций шестидесятнических идей.

Главной категорией, сближающей Мирзояна с Комитасом, я бы назвала категорию МЕРЫ как принципа самоограничения. В этом — одно из главных несовпадений со свободной импровизационностью восточного толка, характерной для стилистики Хачатуряна. «Мне кажется, по характеру я, скорее, восточный человек, а по музыке — западный» [3, с. 358], — говорил Мирзоян, очерчивая вектор собственной творческой направленности: от рубенсовского хачатуряновского великолепия — к графической фактуре спрессованной музыкальной идеи. Тигран Мансурян выводит свою концепцию рождения армянского авангарда 1960–70-х гг. именно из категории меры как принципа самоограничения: «Композиторскую технологию надо разобрать и заново собрать, апеллируя лишь к самому необходимому» (см. цитату выше).

И появилась гипотеза, что традиции Комитаса в подобном и единственно возможном ключе были развиты именно в творчестве Мансуряна: «Думаю, — сказал Зограбян, — что Тигран Мансурян был первым, кто по-настоящему увидел и понял Комитаса. Если бы Комитас мог услышать “Реквием” Мансуряна, он бы обязательно сказал: “Я хотел именно этого!”. Мансурян, — продолжает Зограбян, — не только привнес в армянскую музыку европейские ценности, но и остался верен своим истокам. Композитор не должен повторять то, что уже сделано, он должен начать сначала. Мансурян не пошел по хачатуряновскому пути, подобно многим, а сделал попытку продолжить традиции Комитаса. Потому что продолжение линии Хачатуряна было делом бесполез-

⁹ Фрагмент из письма Г. Литинского Э. Мирзояну, 01.02.1949 (архив Мирзояна).



ным, ведь Хачатурян есть явление единичное, это некий взрыв в армянском музыкальном искусстве» [13]. Позиция Зограбяна абсолютизирует единственно возможный вектор развития комитасовских идей и указывает на некую размытость интерпретации роли отдельных композиторов в историческом процессе. Получается, что открытия Хачатуряна будто бы покрывают собой все поле композиторского творчества на долгие десятилетия, вплоть до возникновения «спасительного» тотального рационализма с его единственно возможным постижением комитасовского метода.

Между тем, никакой монополии на развитие комитасовских идей быть не может, как невозможно «застолбить» единственно верный метод их развития, что доказала сама жизнь, когда главной, магистральной традицией искусства Эдварда Мирзояна стала космогония *Комитаса* как «ядерного комплекса», квинтэссенции национально определенного в армянской музыке, которая совершенна в своей классической уравновешенности и простоте, но глубоко психологична и даже экспрессионистична по силе эмоционального воздействия и планетарному ощущению экзистенциального предела. По полифонической, многослойной природе армянской монодии и предельной избирательности и концентрации средств выражения. Его Симфонию Мансурян в одном из телевизионных интервью назвал одним из главных событий армянской музыкальной культуры, и это действительно так, поскольку Мирзояну удалось сочетать несочетаемое: сохранив структуру четырехчастного цикла, впервые в СССР создать прототип камерной симфонии [1, с. 182], и, кроме того, в стилистическую модель неоклассицизма поместить содержание совершенно другого порядка.

Известно, что неоклассицизм возник в начале XX в. как антитеза романтизму. Возник как искусство объективированное, отрицающее субъективный психологизм романтической Личности. Но сам Мирзоян, говоря об истоках Симфонии, однозначно называет, по крайней мере, один из этих истоков — П. Чайковского, его Серенату для струнного оркестра. Это абсолютно другой, диаметрально противоположный неоклассицизму семантический полюс. Полюс *романтического* мироощущения как свободы экспрессии. Свободы, максимально приблизившей эпоху экспрессионизма и многослойности малеровского романтизма. Любимый герой Мирзояна — Чаплин с его многослойной фактурой трагикомизма и романтической беспредельностью аллюзий — тоже один из ключей к стилистической картине Симфонии.

Эдвард Мирзоян — *романтик экзистенциального толка*. Вслушайтесь: туда, в абсолютную раскрепощенность чувств ведет открытая им дорога. С «отпущенными вожжами» хотя бы на мгновение Мирзояна сыграть невозможно. Оголенный нерв эмоций, иступленная боль переживаний, — это, скорее, почерк экспрессионистский, чем неоклассический, и именно так 4 мая 2009 г.

ее сыграл в Армении Валерий Гергиев, о котором автор сказал: «Это было совершенно гениальное исполнение, по-гергиевски гениальное». Редчайший дар Мирзояна — в умении заглянуть в бездну трагического, увидеть в ней такую глубину, которая стала подлинным открытием в мировой музыкальной философской мысли. Симфония — она как землетрясение в душе композитора, как отпечаток глубокой душевной трагедии, осмысленной в новую философскую концепцию. Когда в интервью армянскому радиоканалу я назвала Мирзояна одним из самых трагичных художников нашего времени, это крайне удивило слушательскую аудиторию, в том числе супругу композитора, очаровательную Елену Мамиконяну. На что сам Мирзоян отреагировал так: «А может быть, ты права?..»

Но как же ликующий финал его Симфонии? — удивится читатель, — как же фанфарный блеск моторного жизнеутверждающего happy end-а?

Мне слышится в них нечто иное. Принципиально важно, что драматическая линия в Симфонии по-настоящему не преодолевается. Оптимистический финал дается лишь в сопоставлении, как другая сторона жизни, как вдохновленный романтикой исторического момента «путь к счастью завтрашнего дня». Конфликт не разрешается — он либо забивается внутрь, либо «забывается» (в психоаналитическом понимании — вытесняется) автором. Он видит бездну — и уходит от этого видения, не преодолевает, а «забалтывает» его в спасительной динамике традиционно трактованного финала, в позитивной энергетике общих форм движения и — да! — классических интонационных формул с моторикой утверждения Жизни и Бытия.

Весьма показательна в этом смысле наша короткая беседа с автором, которая состоялась в 2000 г., на следующий день после концерта в зале Театра оперы и балета имени А. Спендиаряна, где дирижер, худрук Государственного Камерного оркестра Армении Арам Карабекян исполнил финал Симфонии. Я спросила Эдварда Михайловича:

— Как Вы относитесь к исполнению финала Симфонии в отдельности?

— В первый раз я услышал его в Орджоникидзе в исполнении Гергиева, и второй раз вчера сыграл Карабекян — публика оба раза так тепло встречала! Хотя с первыми нотами финала я подумал: какая же глупая, пустая музыка [inch himar erajshutyun e]! Но были овации, которые я целиком отношу к мастерству исполнителей.

Пусть кто-то услышит в этих словах кокетство и даже позу. Для меня же в них — признание некоего идейного и стилистического компромисса в финале, где, оперируя неоклассическими формулами, автор сознательно закрыл себе путь к эстетике, которая лежит в основе трех предыдущих частей, в общем-то близких по семантике острого драматизма и особому — выходящему за пределы неоклассического, — накалу этого драматизма. Ведь неоклассицизм обращен далеко не к эпохе позднего Моцарта или предвосхитившего



романтизм позднего Бетховена. Вивальди, Корелли и Гайдн — на мой взгляд, обманчивые стилистические ориентиры в оценке музыки Эдварда Мирзояна, но именно так ее трактует М. Рухкян [7, с. 66–67]. С. Саркисян же дает более широкую трактовку неоклассицизма, в определенном смысле обозначив им также творчество Комитаса [8, с. 104].

Подобно тому, как, сохранив структуру традиционного симфонического цикла, Мирзоян предвосхитил рождение камерной симфонии, так и в неоклассической модели стиля он предвосхитил рождение шестидесятнических идей в плане самоограничения средств выражения и острой психологизации содержания. А главное — в культуре протеста его искусства¹⁰, в котором он искал новые пути, обходя магистральное направление «текущего момента» как в 1940-е, уйдя от главенствующего влияния Хачатуряна, так и в 1960–70-е гг., в поисках нового оставаясь на позициях верности традиции подобно тому, как это в свою непростую эпоху сделал Сергей Рахманинов. Крайне избирательное отношение к авангарду с риском заслужить позорное для своего реформаторского времени клеймо «почвенника» не испугало Мирзояна, для которого чувственное ощущение живой музыкальной материи было важнее новаторских идей рационального толка. Композитор Рубен Саркисян сказал: «Поколение Мирзояна, переняв традицию предшественников, передало эстафету нам, поколению 1960–70-х, то есть в определенной мере подготовило следующее поколение композиторов. Мирзоян, как и мой педагог Лазарь Сарьян, который был воистину мудрым человеком, знали цену традиции и не хотели, чтобы она была прервана или потеряна. Поэтому внутренне они могли и не принимать многого из той эпохи экспериментаторства, которая открылась с наступлением хрущевской оттепели. Но нам никогда не мешали (возможно, иногда и не помогали) и ничего не запрещали — лично у меня была полнейшая свобода действий. Но ведь это было очень нелегко — тогда мы этого по-настоящему не понимали» [3, с. 308].

Принципиально важно, что формирование первой волны «шестидесятнических» идей невозможно ограничить лишь творческими характеристиками. «Шестидесятник» в самом раннем проявлении — это далеко не диссидент 1970-х, а в первую очередь патриот своей страны, взваливший на себя ответственность за ее настоящее и будущее. При рассмотрении личностных качеств Мирзояна как общественного и партийного деятеля, мы вновь сталкиваемся с парадоксальным сочетанием несочетаемого: с одной стороны, он сохранил свои позиции председателя Союза композиторов Армении на протяжении 35 лет, во все времена представляя властные государственные структуры республики, против которых так рьяно боролись младшие

«шестидесятники», с другой — привнес принципиально новую атмосферу в культурную, профессиональную, общественную жизнь Армении, и эта атмосфера абсолютно рифмовалась с тенденциями сложного и многослойного явления «шестидесятничества» в советской стране, не сводимого к диссидентству¹¹. «В Эдварде Мирзояне я вижу парадоксальное сочетание противоположных начал. Этот совершенно “советский” человек не должен был, не мог написать симфонию настолько глубокую, настолько драматичную, настолько совершенную, безупречную. Но написал — это факт», — сказал мне в личной беседе художественный руководитель и главный дирижер Государственного филармонического оркестра Армении Эдуард Топчян.

Само время диктовало стиль и образ жизни «шестидесятничества» в самом раннем его проявлении, которое довольно отличалось от социальной картины мира нового поколения — младших «шестидесятников» и «семидесятников», которую можно определить, как вторую волну шестидесятничества в армянском музыкальном искусстве. Мирзоян-композитор никак не мог соответствовать присущему последним каноническому образу поэта-оракула, вознесенного над людьми и отделенного от них творческим даром непроходимой пропастью. Он никак не вписывался и в образ психологически отчужденной от общества личности, мучительно переживающей свое одиночество. Напротив, он — один из многих, и сила его — в умении растворяться в людях, жить ими и ради них. Те же выдающиеся имена, которые вышли на арену вслед за Мирзояном, никогда не считали нужным жертвовать интересами собственного творчества во имя общественных. Они старались не обременять себя ответственными постами, целиком концентрируясь на главном — на творчестве. Некая кастовость, противостояние Личности, вознесенной над массами, им присуще в немалой степени. В то время как Мирзоян даже на девятом десятке говорил: «Меня касается абсолютно все», а в молодые и зрелые годы: «Я и есть советская власть», стараясь придать этой власти человеческое лицо, абсолютно сжигая себя в любви и внимании к людям — ко всем и каждому, не жалея ни времени, ни сил. И музыка его потому обращена к каждому, и нет для него ничего важнее в искусстве, чем потрясение чувств, и не кого-то там через много поколений, а своего современника, который рядом, с которым абсолютно без пафоса, на одной почти интимной волне он беседует вполголоса о двух самых важных вещах — о любви и о Родине. Он искренен в каждой музыкальной фразе, потрясения военных лет обнажили в его творчестве экзистенциальную картину мира, тему Жизни и Смерти в самом жестком, правдивом и прямом воплощении.

И теперь уже поколение 1960–70-х обеспокоено унификацией музыкального языка и мышления, новой волной глобализации в мире, которая способна обезличить

¹⁰ О тенденциях протестного переосмысления симфонического жанра в творчестве Мирзояна см. исследование М. Арановского [1, с. 173–183].

¹¹ Этой теме посвящены статьи автора этих строк на армянском языке [11; 12].



разнообразие и многообразие стилей, национальных школ и индивидуумов, и уже достигла в этом очевидных успехов. Об этом говорил на все той же встрече со студентами ЕГК Тигран Мансурян, который ныне, после смерти Эдварда Мирзояна, негласно признан патриархом армянского композиторского творчества постмирзояновского времени. Тот самый Мансурян, высшим достижением которого лично я считаю включение на новом уровне в армянскую композиторскую музыку великой традиции средневекового духовного искусства, его «Айрены» на слова Кучака (1967), по сей день звучат как откровение, нечто невероятное по силе, таланту и прозрению, угадыванию будущего, корни которого — в наследии прошлого. Но в КГБ по поводу анонимки с обвинениями в пропаганде церковной музыки — как вокальной, так и органной (инструмент заказан в Чехословакии по инициативе и при содействии Мирзояна) — вызвали на ковер не кого иного, как Эдварда Мирзояна, поскольку именно в Союзе композиторов в 1964 г. были организованы первые в Армении концерты духовной музыки с участием органиста Ваагна Стамболцяна (класс И. Браудо ЛГК), певицы Лусине Закарян, американского органиста Перча Жамкочяна. Мирзоян выносил и претворил в жизнь идею включения духовной музыки в живую практику концертной жизни Армении.

Единственный фильм о Мирзояне снял известный московский кинорежиссер, журналист и правозащитник Алексей Симонов. На мой вопрос, каковы его творче-

ские планы, чему более всего хотелось бы посвятить ближайшие годы, он ответил: «Мечтаю написать книгу о шестидесятничестве». Не знаю, нашла бы отражение в ней фигура Мирзояна, скорее нет, ведь диссидентом его никак не назовешь, но Симонов очень точно отмечает в нем сочетание несочетаемого, выход за пределы навязанного образа: «Когда мой руководитель по киностудии Андрей Золотов предложил сделать картину о депутате Верховного Совета Эдварде Мирзояне, человеку своем в верхушке властных структур, я твердо решил, что делать картину не буду. Нет ничего скучнее — терпеть не могу такие сюжеты с сусальными образами, штампованными речами и наперед известными фразами с расшаркиванием перед начальством. Но чтобы как-то аргументировать свой отказ, я должен был все-таки с ним встретиться хотя бы раз. <...> И я влюбился в Эдика с первых же минут нашего общения». Вот формула парадокса: образ совершенно «инакового» человека в облики чиновника, который, по выражению Симонова, «изменил собственной жизнью своему творчеству» [3, с. 317]. Возможно потому, что творчество «шестидесятников» первой волны, в самом раннем проявлении — это, в первую очередь, кардинальное преобразование самой жизни как высшей формы творчества во имя будущего. Это Творение самой жизни, в которой Личность раздвинула привычные рамки Свободы не только в творчестве, но и в жизни, и выпустила из бутылки джина революционных реформ следующих поколений.

Литература

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979.
2. Епремян Л. Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века) // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 3. С. 194–205.
3. Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах. Ереван: «Тигран Мец», 2011.
4. Зурабян Ж. Продолжение хачатуряновских традиций в творчестве его последователей // Арам Хачатурян и музыка XX века. Ереван: «Арчеш», 2003. С. 96–101.
5. Литинский Г. Не оскудела наша музыка талантами // Советская музыка. 1982. № 3. С. 2–9.
6. Медушевский В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. М., 1980. С. 141–155.
7. Рухьян М. Армянская симфония. Ереван: Изд-во АН АССР, 1980.
8. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М.: «Композитор», 2002.

9. Саркисян С. На рубеже веков. Музыка и ее сферы (избр. статьи). М.: «Альтекс», 2014.
10. Шахназарова Н. Своей дорогой // Советская музыка. 1965. № 3. С. 22–28.
11. Եփրեմյան Լ. Էդվարդ Միրզոյանը և «60-ականությունը»: // «Հայ արվեստի հարցեր»: Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակություն, 2013. Էջ 67–78.
12. Եփրեմյան Լ. Էդվարդ Միրզոյան. Մարդն ու գործը (Բացարձիկ անհատի և մեծ կոմպոզիտորի հիշատակին): // «ՎԵՍ» գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., 2012, թիվ 4 (40). Էջ 109–116.
13. Չոհրաբյան Ա. Մանսուրյանն առաջինն էր, ով հասկացավ Կոմիտասին. <https://www.cultural.am/hy/norutyunner/lurer/1865-mansuryann-arajinn-er>.
14. Ջրբաժան: 1960–70 — ական թվականների արվեստագետների սերունդը: Գիտական հոդվածների ժողովածու (Խմբ. կոլ. Դ. Մուրադյան և ուրիշ.): Եր., «Մշակութային հասարակություն» ՀԿ, 2016.

References

1. Aranovskiy M. Simphonicheskie iskaniya. Problemy zhanra simfonii v sovetskoj muzy'ke 1960–1975 godov. Issledovatel'skie ocherki [Symphonic searches. Problems of the Symphony genre in Soviet music of 1960–1975. Research essays]. L.: Sovetskiy

kompozitor, 1979.

2. Yepremyan L. Sud'bonosniy vibor (k probleme osmysleniya vektorov razvitiya armyanskoj muzyki XX veka) [Fateful choice (on the problem of understanding the vectors of development



of Armenian music of the XX century)] // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. 2015. № 3. Pp. 194–205.

3. *Yepremyan L.* Edvard Mirzoyan v pismakh i dialogakh [Edvard Mirzoyan in letters and dialogues]. Yerevan: «Tigran Mets», 2011.

4. *Zurabyan Zh.* Prodljenie khachaturyanovskikh tradicij v tvorchestve ego nasledovateley [The continuation of Khachaturian's traditions in his followers' creations] // Aram Khachaturyan i muzika XX veka [Aram Khachaturyan and the music of XXth century]. Yerevan: «Archesh», 2003. Pp. 96–101.

5. *Litinskiy H.* Ne oskudela nasha muzika talantami [Our music has not lost its talents] // Sovetskaya muzika [Soviet music]. 1982. № 3. Pp. 2–9.

6. *Medushevskiy V.* O sodержanii ponyatiya «adekvatnoe vospriyatiye» [On the content of the concept «adequate perception»] // Vospriyatiye muziki [The perception of music]. M., 1980. Pp. 141–155.

7. *Rukhkyan M.* Armyanskaya simfoniya [Armenian symphony]. Yerevan: Publishing house Academy of Sciences ASSR, 1980.

8. *Sarkisyan S.* Armyanskaya muzika v kontekste XX veka.

Issledovanie [Armenian music in context of the XXth century. Study]. M.: «Kompozitor», 2002.

9. *Sarkisyan S.* Na rubeje vekov. Muzika i eyo sferi (izbr. stat'i) [At the turn of centuries. Music and its spheres (selected articles)]. M.: «Al'teks», 2014.

10. *Shakhnazarova N.* Svoey dorogoy [On your own way] // Sovetskaya muzika [Soviet music]. 1965. № 3. Pp. 22–28.

11. *Yepremyan L.* Edvard Mirzoyan yev «60-akanutyuny» [Edvard Mirzoyan and «the sixties»] // Hay arvesti harcer [The questions of Armenian art]. Yerevan: «Gitucyun», «Science», 2013. Pp. 67–78.

12. *Yepremyan L.* Edvard Mirzoyan: Mardn u gorcy [Edvard Mirzoyan: The Human and the Work] // «WEM». Yerevan. 2012. № 4 (40). Pp. 109–116.

13. *Zohrabyan A.* Mansuryann arajinn er, ov haskacav Komitasin [Mansuryan was the first, who understood Komitas]. <https://www.cultural.am/hy/norutyunner/lurer/1865-mansuryann-arajinn-er>.

14. Jrbajan: 1960–70 — akan tvakanneri arvestagetneri serundy [Frontier: The generation of artists in 1960–70s]. Yerevan: «Mshakutayin hasarakutyun» NGO, 2016.

Информация об авторе

Лилит Карленовна Епремян

E-mail: mikaelterlemez@gmail.com

Государственная некоммерческая организация «Ереванская государственная консерватория имени Комитаса»
0001, Армения, Ереван, просп. Саят-Новы, 1А

Information about the author

Lilit Karlenovna Yepremyan

E-mail: mikaelterlemez@gmail.com

State non-profit organization «Yerevan Komitas State Conservatory»
0001, Armenia, Yerevan, 1A Sayat-Novy Ave.



Будагян Регина Робертовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Budagyan Regina Robertovna, Ph. D. (Arts), Associate Professor at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology of the Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art)

E-mail: r.budagyan@mail.ru

СКРИПИЧНОЕ ДЖАЗОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

В XX в. появилось множество различных музыкальных направлений, в числе которых джаз оказался наиболее устойчивым к смене культурных парадигм. Джазовое исполнительское искусство отличается как наличием уникальных характерных выразительных средств, свойственных исключительно данному музыкальному направлению, так и синтезированными, основанными на соединении различных стилей, жанров и направлений. Так, современное скрипичное джазовое исполнительское искусство отличается синтезом различных жанров поп-музыки и академической музыки, что активным образом проявляется в творчестве Д. Голощёкина и Н. Кеннеди. Уникальность скрипичного джазового исполнительского искусства заключается в том, что, наряду с исключительно музыкальной составляющей, а именно — мелодикой, гармонией, ритмом, фактурой, джаз содержит в себе и немusical характеристики, в частности, визуальность, коммуникативность, артистизм поведения музыкантов на сцене и т. д. Именно данные отличительные особенности и способствовали признанию джаза как одного из ярких феноменов музыкального искусства XX в. Так, в середине XX столетия актуальность приобретают различные джазовые школы и первые теоретические исследования в данной области, что способствовало выведению джаза из обширного контекста развлекательной и прикладной музыки. В данной статье автором были определены и проанализированы отличительные особенности проявления джаза в скрипичном исполнительском искусстве. Выявлены основные инновационные тенденции становления и развития скрипичного джазового исполнительства, а также характерные черты внедрения музыкантами скрипки в джазовые коллективы.

Ключевые слова: джазовое скрипичное исполнительское искусство, Д. Венути, С. Стафф, Д. С. Голощёкин, Н. Кеннеди.

VIOLIN JAZZ PERFORMING ART

Among various musical trends of the XX century jazz proved to be the most resistant to changing of cultural paradigms. Jazz performing art is characterized by expressive means that are unique to this musical direction as well as by synthesized ones based on the combination of different styles, genres and directions. Thus, modern violin jazz performing art distinguished by the synthesis of various genres of pop and academic music is manifested in the creative work of D. Goloschekin and N. Kennedy. The uniqueness of violin jazz performance is explained by the combination of the purely musical (melody, harmony, rhythm, texture) and extra-musical characteristics (visual and communicative components, artistic behavior of musicians on stage, etc). These distinctive features contributed to the recognition of jazz as one of the most important phenomena of the XX century musical art. Thus, in the middle of the XX century, variety jazz schools and the first theoretical studies in this field helped to exclude jazz from the vast context of entertaining and applied music. The author of the article has identified and analyzed the distinctive features of jazz manifestation in the violin performing art, the main innovative trends in the formation and development of violin jazz performance, as well as characteristic features of introducing the violin into jazz groups.

Key words: jazz violin performing arts, D. Venuti, S. Staff, D. S. Goloschekin, N. Kennedy.

В начале XX в. музыканты стали активным образом применять скрипку в джазовом исполнительском искусстве. Причиной применения скрипичного тембра в джазовых коллективах является расширение рамок джазового исполнительского искусства, внедрение инновационного для данного направления инструмента с целью тембрального и инструментального обогащения исполняемых композиций, а также раскрытие джазового потенциала в традиционно акустической скрипке. Безусловно, джазовыми скрипачами были введены и применены уникальные исполнительские приемы, такие как скрипка капо, выдувание звука для создания характерного джазового саунда и многие др.

Джазовое исполнительское искусство отличается регулярным совершенствованием музыкантами своего исполнительского мастерства, глубокой самоотдачей, а также высоким уровнем профессионализма. Находясь в тесной взаимосвязи с философией, религией и

политикой, джаз является главным индикатором всех социокультурных, политических и экономических преобразований, происходивших в обществе.

Основными характеристиками джазового исполнительского искусства являются интернационализм, коммуникативность, креативность и др. Зарождение джаза, «истоки которого происходили из афроамериканской народной музыки, претерпело настолько значительную трансформацию, что вывело джазовое исполнительское искусство на новый уровень» [3, с. 143]. Инновационность джаза заключалась в том, что в рамках данного направления свою актуальность приобрел особый тип взаимодействия музыканта со слушателем. Так, в отличие от фольклорных направлений, стремящихся к сохранению аутентичных древних традиций народного исполнительства, джазовое искусство, основанное на народном творчестве, отличается синтезом с различными современными музыкальными направлениями [6,



с. 125]. В частности, основными составляющими джаза являются остросовременные мелодии, ритмы и тембры. Зачастую джазовое исполнительское искусство основывается на постоянном диалоге как между участниками ансамбля, так и со зрителями.

Музыкальные диалоги между участниками джазового ансамбля, как утверждает Е. В. Строкова, «броуновское движение» их партий внутри общего звучания усложняют гармонический язык, усиливают значение мелодических линий в фактуре, насыщают ее многочисленными интонационными «токами», сближая ее с полифоническим типом [12, с. 12]. Именно данным фактом и определен высокий интерес джазовых музыкантов к композиторскому наследию И. С. Баха. Многие современные критики, музыканты и ученые доказали факты родства музыки немецкого композитора с джазовой. Так, британский скрипач Найджел Кеннеди в одном из своих интервью утверждал: «Многие слушатели ведь находят — и небезосновательно! — параллели между произведениями И. С. Баха и джазом с его сложными гармоническими решениями» [4]. Другой легендарный музыкант — саксофонист Ли Кониц — заверял, что именно в наследии И. С. Баха, в его произведениях, актуальность приобретает джазовый свинг, различные удвоения темпов, а также музыкальные фразы, характерные для джазового исполнительского искусства [10].

В современном музыкальном искусстве актуализируется такое понятие, как «классик-джаз», которое приобрело свою значимость в результате проявления процесса джазовизации академической музыки. Классик-джаз характеризуется синтезом академического музыкального искусства с современным джазовым. В частности, особенно ярко это проявляется в применении джазового инструментария в составе камерных и оркестровых составов, а также в использовании различных джазовых направлений, таких как свинг, бибоп, мейнстрим, соул-джаз в процессе создания кавер-версий, ремиксов, римейков академического репертуара.

Творческий поиск новых выразительных возможностей музыкальных инструментов, как утверждают М. Л. Зайцева и Р. Р. Будагян, является одним из важных факторов прогрессивности джаза, стремящегося к «синтезу традиционного и экспериментального» [7, с. 74], а также, по мнению А. А. Сердюкова, к «сохранению в музыке идей творческой спонтанности и эмоциональной непосредственности выражения» [11, с. 12]. Главную системообразующую традицию академической музыкальной культуры, как отмечает А. А. Сердюков, «достаточно длительный период определяла “скриптуальная” концепция — опора на письменный текст (нотную запись) произведения. В его звуковом воплощении господствовала жесткая установка на соблюдение абсолютно неизменной языковой конструкции» [10, с. 3]. Исследователь отмечает, что лишь с 90-х гг. XX в. в академической музыке стала «возрождаться и распространяться практика концертной импровизации» [10, с. 3].

Первым скрипачом, применившим джазовое исполнительское искусство на акустической скрипке, является

американский скрипач Джо Венути (Joe Venuti, полное имя Джузеппе Венути, 1904–1978, фото 1).

Фото 1. Джо Венути



Именно Джо Венути стал основоположником инновационно-уникальной исполнительской техники — «скрипка капо». Уникальность данной техники заключается в том, что она «основана на применении большого пальца в качестве корневого при игре на скрипке» [2, с. 17] (композиция «Спасибо тебе, Джо Венути!» [«Thank You Joe Venuti!»], запись 1973 г.). Отличительной тембральной особенностью данной техники является мягкая атака звука, а также инновационное его обогащение. Наряду с техникой левой руки, Д. Венути проводил эксперименты и с формой смычка, реконструируя его таким образом, чтобы он охватывал все струны и облегчал исполнение пассажей, арпеджио и аккордовых последовательностей (композиция «Спасибо тебе, Джо Венути!» [«Thank You Joe Venuti!»], запись 1973 г.). Отметим, что именно посредством разработки и применения данных исполнительских техник Д. Венути скрипка впервые завоевала место солирующего инструмента в составе джаз-ансамблей, а сам Венути вошел в историю в качестве «отца джазовой скрипки».

Основной целью всех данных инновационных свершений в области скрипичного исполнительского искусства является стремление Д. Венути приблизить звучание и тембр скрипки к тембру духовых джазовых инструментов, в частности, саксофона, трубы, флюгельгорна и др. Еще одним специфическим исполнительским приемом является прием дробного движения смычка правой рукой, при котором достигается акустический эффект «выдувания» нот, «характерных амплитудно-частотных колебаний звука, свойственных духовым джазовым инструментам» [1] (композиция «Еще раз с чувством» [«Once More With Feeling»], запись 1969 г.). Также Д. Венути изобрел и другой исполнительский прием, основу которого составляло исполнение мелодии композиции с большим количеством глиссандо. Данный прием получил название «четвертитоновая альтерация» и сближал исполнительский процесс скрипача с механизмом интонирования духовика (композиция «Чай для двоих» [«Tea for two»], запись 2010 г.).

В скрипичном джазовом исполнительском искусстве особую актуальность начинает приобретать прием



темброимитации духовым джазовым инструментам.

Помимо Д. Венути, разработкой инновационных характерных джазовых исполнительских приемов на скрипке занимался и Смит Стафф (композиция «Горн называется блюзом» [«Bugle Call Blues»], запись 1965 г.). Смит Стафф (1909–1967, фото 2) — поклонник творчества выдающегося джазового трубача и вокалиста Луи Армстронга, он способствовал популяризации таких направлений джазовой музыки, как свинг и бибоп.

Фото 2. Смит Стафф



Усовершенствовав технику игры с большим количеством глиссандо, С. Стафф изобрел прием, отличающийся интенсивным нисходящим вибрационным скольжением пальца на фоне четко ритмизованной последовательности трелей, что проявляется, в частности, в композиции «Вчера» [«Yesterdays»] (запись 1965 г.).

На рубеже XX–XXI вв. в российском музыкальном исполнительском искусстве появляется петербургский мультиинструменталист Давид Семенович Голощекин (род. в 1944 г., фото 3). Именно Д. Голощекин является продолжателем традиций джазового исполнительства на скрипке. Отметим, что интерес к джазу у музыканта зародился еще в юные годы, во время активной исполнительской деятельности в составе ленинградских джаз-клубов. В одном из своих интервью мультиинструменталист отмечал, что скрипка является не только академическим инструментом, на котором должна звучать исключительно академическая музыка. Скрипка может гармонично звучать и в современных композициях. Для того, чтобы извлечь из смычкового инструмента джазовый звук, по мнению Д. Голощекина, «нет необходимости «выпиливать смычком по дереву» по двенадцать часов в день. Необходимо перестроить полностью свои мозги» [5]. Настоящая джазовая импровизация, отмечает музыкант, «возникает лишь тогда, когда «словарный запас» музыканта направляется его умом, вкусом, вдохновением и находчивостью» [13]. Импровизация, как утверждает мультиинструменталист, является плодом большого труда исполнителя, так как

джаз насыщен различными идиомами, свойственными конкретно ему. Музыканту, по мнению скрипача, необходимо «рождать на их основе все новые и новые версии музыкального первообраза» [12].

Фото 3. Давид Семенович Голощекин



Исполнительская манера Д. Голощекина отличается преобладанием традиционалистских тенденций, которые проявляются как в репертуарной политике скрипача, так и в имиджевой. Основу исполнительского репертуара музыканта составляют композиции Дюка Эллингтона и Джона Котрэйна («В сентиментальном настроении» [«In a sentimental mood»], Луи Армстронга и Велмы Миддлтон (композиция «Блюз Сент-Луиса» [«Saint Louis Blues»]), квинтета Майлса Дэвиса (композиция «Это никогда не входило в мой разум» [«It Never Entered My Mind»]) и др. Сценический образ артист выстраивает, ориентируясь на элитный клубный стиль культовых джазменов (фото 3).

Наряду с ранее разработанными приемами джазового исполнительства на скрипке, Д. Голощекин применяет в своей деятельности и прием свингоимитации. Данный прием отличается характерной «сурдиновой» окраской звучания духовых инструментов. Одним из основных приемов игры в творчестве мультиинструменталиста является разновидность приема глиссандо smear (с англ. — «мазать»), который основан на эффекте скольжения пальца вверх после извлечения звука, что способствует созданию «смазанного» звучания, характерного для свинговой игры на саксофоне. Применение данных имитационных приемов позволяет артисту воссоздать неклассический, ярко характерный окрас звучания свинговых композиций.

Следующим приемом в творчестве Д. Голощекина является прием ритмизованных заполнений, характерных для «инструментовки свингово ориентированных биг-бэндов», как трактует данный прием Ю. Г. Кинус [8, с. 18]. Свинг, по мнению В. Д. Конен, является «своеобразным строем чувств, «новым временным ощуще-



нием», музыкально-временным модусом, рожденным в условиях новой культуры» [9, с. 277]. Отличительной чертой свинга, по мнению исследователя, является «наличие пластической, танцевальной предопределенности, благодаря которой музыкальная композиция как бы “заряжается” изнутри и “разогревается” динамически» [14, с. 35].

Подытоживая вышесказанное, отметим, что Д. Голощекин также признает трансформацию современного джазового исполнительского искусства: «Изначально это была танцевальная, развлекательная музыка. Ритм, заражающие синкопы и специфика звукоизвлечения, не характерная для классической музыки, сделали джаз джазом» [5]. Трансформация джазового исполнительского искусства, как утверждает Д. Голощекин, происходила совместно с развитием академического искусства: «В джазе можно так много найти от музыки Шостаковича, Стравинского, Дебюсси» [5].

Наряду с музыкальной и композиторской деятельностью, Д. Голощекин является учредителем множества крупных проектов, в частности единственной в мире Филармонии Джазовой музыки, представляющей настоящую «джазовую Мекку» Петербурга» [12], международного джазового летнего фестиваля «Свинг Белой ночи» и конкурса для молодых исполнителей «Осенний марафон». Впоследствии фестиваль «Свинг Белой ночи» стал одним из самых престижных фестивалей в Европе.

Спецификой исполнительской техники скрипачей, основу деятельности которых составляет джазовое искусство, является введение в традиционные штриховые и звуковые приемы игры на скрипке элементов (звукоподражания) традиционным джазовым духовым инструментам («свингоимитация», эффект «выдувания» нот и др.), использование различных технических изобретений. Отметим, что применение данных приемов в скрипичном исполнительстве способствует внедрению темброво-колористического разнообразия в скрипичное звучание, сближению тембра скрипки с тембрами различных традиционно джазовых духовых инструментов (трубой, саксофоном, флюгельгорном и др.), а также актуализации и модернизации акустических и темброво-колористических данных инструмента и приданию ультрасовременного звучания.

Творчество Джо Венути, Смита Стаффа, Давида Семеновича Голощёкина способствует расширению традиционных рамок джазового исполнительского искусства, привлечению к его творчеству массового зрителя, расширению слушательской аудитории. Музыканты активно популяризируют джаз, синтезируя его гармонии и джазовые стандарты не только с системой выразительных средств академической музыки, но и с современными разнообразными направлениями массовой музыки, раскрывают джазовый потенциал в тембральных и штриховых возможностях скрипки.

Литература

1. *Балин А. П.* Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бэнда. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://refdb.ru/look/2120756.html>.
2. *Будагян Р. Р.* Влияние массовой культуры на современное скрипичное исполнительское искусство: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Саратов, 2018. 27 с.
3. *Будагян Р. Р.* Влияние массовой культуры на современное скрипичное исполнительское искусство: дис. ... канд. искусствовед. Саратов, 2018. 212 с.
4. *Ганкин Л.* Скрипка везде хорошо звучит. Интервью с Найджелом Кеннеди. Электронный ресурс. Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2012/10/02/a_4795957.shtml.
5. *Голощекин Д.* Джаз будет жить всегда, но массовым явлением не станет. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/multiinstrumentalist-david-goloshhek/>.
6. *Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И.* Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1 (38). С. 122–129.
7. *Зайцева М. Л., Будагян Р. Р.* Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические

и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12–4 (86). С. 71–75.

8. *Кинус Ю. Г.* Импровизация и композиция в джазе: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов-на-Дону, 2006. 18 с.

9. *Конен В. Д.* Легенда и правда о джазе // Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. С. 273–287.

10. *Лотоцкая О.* Семь самых известных джазовых музыкантов. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://music-education.ru/7-samyh-izvestnyh-dzhazovyh-muzykantov/>.

11. *Сердюков А. А.* Традиции импровизации в современной академической культуре: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов-на-Дону, 2017. 35 с.

12. *Строкова Е. В.* Джаз в контексте массового искусства: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2002. 12 с.

13. *Фейертаг В.* Генезис популярности: Интервью Давида Голощекина. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.cult-and-art.net/music/41697-dzhazovoe_otchestvo_golowekin_david_semenovich_david_goloshchokin.

14. *Юрченко И. В.* Джазовый свинг: Явление и проблема: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2001. 35 с.

References

1. *Balin A. P.* Traditsii orkestra duhovyh instrumentov v evolyutsii dzhaz-benda [Traditions of the wind orchestra in the evolution of the jazz band]. Elektronnyy resurs: <https://refdb.ru/look/2120756.html>.

2. *Budagyan R. R.* Vliyaniye massovoy kul'tury na sovremennoye skripichnoye ispolnitel'skoye iskusstvo [The influence of mass culture on contemporary violin performing art]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Saratov, 2018. 27 p.



3. *Budagyan R. R.* Vliyanie massovoj kul'tury na sovremennoe skripichnoe ispolnitel'skoe iskusstvo [The influence of mass culture on contemporary violin performing art]: Dissertation for the Degree of PhD (Arts), 2018. 212 p.

4. *Gankin L.* Skripka vezde horosho zvuchit. Interv'y u s Najdzhelom Kennedy [The violin sounds well everywhere. Interview with Nigel Kennedy]. Elektronnyy resurs: https://www.gazeta.ru/culture/2012/10/02/a_4795957.shtml.

5. *Goloshchekin D.* Dzhaz budet zhit' vseгда, no massovym yavleniem ne stanet [Jazz will live forever, but will not become a mass phenomenon]. Elektronnyy resurs: <https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/multiinstrumentalist-david-goloshchekin/>.

6. *Zajtseva M. L., Budagyan R. R., Chekmenyov A. I.* Traditsii i novatorstvo v tvorchestve dzhazovykh skripachej rubezha XX–XXI vekov Dzhо Venuti i Davida Goloshcheykina [Traditions and innovation in the work of jazz violinists at the turn of the XX–XXI centuries Joe Venuti and David Goloshchekin] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of music science]. 2020. № 1 (38). Pp. 122–129.

7. *Zajceva M. L., Budagyan R. R.* Dzhaz i sovremennoe skripichnoe iskusstvo [Jazz and contemporary violin art] // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]. 2017. № 12–4 (86). Pp. 71–75.

8. *Kinus Yu. G.* Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze [Improvisation and composition in jazz]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Rostov-on-Don, 2006. 18 p.

9. *Konen V. D.* Legenda i pravda o dzhaze [The legend and truth about jazz] // Etyudy o zarubezhnoj muzyke [Etudes about foreign music]. M.: Muzyka, 1975. Pp. 273–287.

10. *Lototskaya O.* Sem' samykh izvestnykh dzhazovykh muzykantov [Seven most famous jazz musicians]. Elektronnyy resurs: <http://music-education.ru/7-samykh-izvestnykh-dzhazovykh-muzykantov/>.

11. *Serdyukov A. A.* Traditsii improvizatsii v sovremennoj akademicheskoy kul'ture [Traditions of improvisation in modern academic culture]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Rostov-on-Don, 2017. 35 p.

12. *Strokova E. V.* Dzhaz v kontekste massovogo iskusstva [Jazz in the context of mass art]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 2002. 12 p.

13. *Fejertag V.* Genezis populyarnosti: Interv'y u Davida Goloshcheykina [Popularity Genesis: Interview with David Goloshchekin]. Elektronnyy resurs: http://www.cult-and-art.net/music/41697-dzhazovoe_otechestvo_golowekin_david_semenovich_david_goloshchekin.

14. *Yurchenko I. V.* Dzhazovyj sving: Yavlenie i problema [Jazz Swing: Phenomenon and Problem]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 2001. 35 p.

Информация об авторе

Регина Робертовна Будагян

E-mail: r.budagyan@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

119071, Москва, ул. Садовническая, д. 33, стр. 1

Information about the author

Regina Robertovna Budagyan

E-mail: r.budagyan@mail.ru

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art)»

119071, Moscow, 33, block 1, Sadovnicheskaya Str.



Волошко Светлана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Voloshko Svetlana Viktorovna, PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Music History of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: v_svetlana_v@mail.ru

ИСТОКИ И ФОРМИРОВАНИЕ АНГЛИЙСКОЙ ОПЕРЕТТЫ

Статья посвящена формированию английской оперетты как одному из ранних проявлений массовой музыкальной культуры. Автор анализирует исторические, социальные и культурные предпосылки, способствовавшие появлению этого жанра. В центре внимания — публичные концерты, мюзик-холл и бурлеск как явления, непосредственно предшествовавшие рождению оперетты и оказавшие влияние на ранние её образцы, а также произведения французского композитора Жака Оффенбаха, послужившие катализатором для английского музыкального театра второй половины XIX в. Основоположники английской оперетты — драматург Уильям Гилберт и композитор Артур Салливан — создали принципиально новый тип музыкального спектакля, соединив пародийное содержание с музыкальным языком, объединившим в себе особенности английской популярной и академической музыки. Принадлежащие им сочинения оказали огромное влияние на последующее развитие популярной музыки, наметив характерное для XX столетия размежевание «серьёзной» и «лёгкой» музыки.

Ключевые слова: оперетта, массовая музыкальная культура, Уильям Гилберт, Артур Салливан.

ORIGINS AND FORMATION OF THE ENGLISH OPERETTA

The article is devoted to the formation of English operetta viewed as one of the early manifestations of mass musical culture. The author analyses the historical, social and cultural background contributing to the emergence of this genre. The focus is on public concerts, music-hall and burlesque as phenomena that immediately preceded the birth of the operetta and influenced its early models, as well as on works of the French composer Jacques Offenbach, which served as a catalyst for English musical theatre in the second half of the XIX century. The founders of English operetta playwright William Gilbert and composer Arthur Sullivan created a fundamentally new type of musical performance that combined parody content with musical language blending the features of English popular and academic music. Their compositions had a huge impact on the subsequent development of popular music, outlining the separation of «serious» and «light» music which was characteristic for the XX century.

Key words: operetta, popular music culture, William Gilbert, Arthur Sullivan.

История английской оперетты является показательным примером того, что массовое искусство имеет прочную связь с национальной культурой своей страны, и это определяет облик, специфику жанров, входящих в эту сферу.

К середине XIX в. Британия становится одной из сильнейших мировых держав. Одна из победительниц в борьбе с Наполеоном, в ходе войны страна была вынуждена наращивать производство, что неминуемо привело к промышленной революции, которая изменила облик британского общества. Стремительный рост городов, развитие машинного производства существенно увеличили мелкое и среднее предпринимательство, сформировав мощный слой крупной и средней буржуазии плюс городскую интеллигенцию.

Так же, как во Франции и в Австрии, этот слой новоришей¹ (от фр. *nouveau riche* — новый богатый) нуждался в соответствующей их вкусам и эстетическим запросам музыкальной культуре, перед которой стояла задача адаптировать для нового слушателя язык

существовавшего «высокого искусства», упрощая его, делая доступным для понимания и восприятия новой широкой массовой публикой.

Необычайно насыщенная музыкальная жизнь, характерная для Британии XVIII–XIX вв., проявлялась весьма разнообразно. В отличие от континентальных держав, музыкальная деятельность отнюдь не было сосредоточена в столице. Конечно, Королевский театр в Ковент-Гардене (*Theatre Royal, Covent Garden*) и Королевская академия музыки (*Royal Academy of Music*)², многочисленные столичные музыкальные общества³ устанавливали определённый национальный стандарт, но провинция не отставала: многочисленные музыкальные фестивали, собиравшие десятки, а иногда и сотни исполнителей, проводились в Хэмпшире и Винчестере, Оксфорде и Кембридже, Ливерпуле и Манчестере, Лидсе и Ньюкастле⁴. Общенациональным событием стали хоровые фестивали в Бирмингеме, с которыми соперничал, пожалуй, только Большой музыкальный фестиваль в Йорке (*York Grand Musical Festival*) как

¹ Этот термин утвердился и станет общепринятым именно в этот исторический период.

² Старейшее музыкальное высшее учебное заведение Великобритании (1822).

³ *The Philharmonic Society, the Ancient Concerts, The Madrigal Society, the Vocal Concerts, the Festival of the Sons of the Clergy, the Society of British Musicians, the New Philharmonic Society, the Sacred Harmonic Society, the British Concerts and the City Amateur Concerts* и другие.

⁴ Пожалуй, в этом плане английский музыкальный ландшафт того времени разительно отличается от французского или австрийского, ведь в этих странах почти эксклюзивными музыкальными центрами были их столицы.



по количеству исполнителей, качеству солистов, так и по полученным доходам. Их соперничество подогревало интерес публики [4], который стирал социальные границы, поскольку широкое распространение музицирования проникло во все круги общества, в том числе, и в малообеспеченные слои. Для этого не было нужды в дорогих инструментах и роскошных залах, поскольку всеобщим увлечением было хоровое пение, включавшее широчайший репертуар от средневековых церковных песнопений и народных песен до генделевских ораторий и современных опер.

Еще одна форма музыкального развлечения была доступна англичанам — музыка в садах и парках. В Лондоне они были открыты для публики, по крайней мере, со времен Стюартов, достигли расцвета в XVIII в. и в следующем столетии сохранили популярность. Один из самых знаменитых «садов удовольствий» (*Pleasure gardens*) — «Воксхолл» (*Vauxhall*) — воплотил идею сельского рая на окраине столицы, плата за вход (одна гинея) была по карману среднему классу, но отсекала бедняков, и, как писал современник, на его аллеях можно было встретиться и с доктором Сэмюэлем Джонсоном, и с герцогиней Девонширской [7, с. 87]. Первоначально в садах звучала только инструментальная музыка, и концерты стали общепринятой частью развлечений в конце XVIII в. Некий стандарт сложился в 90-х гг. Программа в двух отделениях включала от 12 до 20 номеров и была весьма разнообразной: сольные арии и ансамбли, куплеты и хоры, водевили и даже небольшие оперы. Учитывались все вкусы, звучала как «старинная» музыка (А. Корелли, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах), так и «современная» (И. Гайдн), популярная и серьезная, духовная и светская. Большинство композиторов и исполнителей были англичанами, фактически, сады удовольствий стали тем институтом, где развивалась собственно английская музыка. В некоторых садах композиторы работали на постоянной основе, например, в Воксхолле Томас Арн (1710–1778) и его ученики, Джеймс Хук (1746–1827), Генри Р. Бишоп (1786–1855). Судя потому, что упомянутые композиторы за несколько десятилетий опубликовали более тридцати сборников, особенно популярны были песни, они писались в простой балладной форме, которая постепенно обогащалась драматическими оперными элементами.

Следует отметить, что развлекательный характер этих увеселений не исключал исполнения достаточно сложных по содержанию и форме произведений. Это

были кантаты, состоявшие из строфических песен, объединённых драматическим речитативом, и завершающиеся развёрнутым ансамблевым финалом, как, к примеру, кантата Бишоп «Ватерлоо» (1926). Ставились и оперы, посетители Воксхолла наслаждались не только оперными пастиччо, но и шедеврами Россини, наряду, впрочем, с сочинениями того же Бишоп.

Инструментальная музыка, как правило, представляла собой увертюры известных опер и генделевских ораторий, мангеймские и гайдновские симфонии, но особой изюминкой были органые произведения (популярность органа была чрезвычайной, в Воксхолле орган был открыт ещё в середине XVIII в., а Арн и Хук были превосходными органистами).

XIX в. принёс новые вкусы, но «сады удовольствий», в частности Воксхолл, пытались приспособить к новым условиям, к современным вкусам, изменив содержание концертных программ, отдавая предпочтение танцевальной музыке и, тем самым, приближаясь к наиболее популярному развлечению наступающей Викторианской эпохи⁵ — мюзик-холлу (*music hall*)⁶ [6].

Это развлекательное представление с участием певцов, комедиантов, танцоров и актеров, а иногда жонглёров, акробатов и фокусников. Оно родилось из концертов, проходивших в городских тавернах Англии ещё в XVIII в., в них зал был разделен на сцену и пространство, где зрители сидели за столиками; расходы оплачивались за счёт продажи спиртных напитков. Постепенно сцена стала украшаться декорациями, место скромного аккомпанемента фортепиано или небольшого ансамбля занял оркестр, и, в конце концов, мюзик-холл перебрался из таверн в роскошные дворцы, где были возможны сложные сценические эффекты.

В XIX в. спрос на развлечения усилился в связи с быстрым ростом городского населения. По Закону 1843 г. о театральном регулировании⁷ в мюзик-холлах было разрешено питьё и курение, что в остальных театрах было запрещено [5]. Соответственно, это привлекало публику определённого сорта — рабочих и представителей среднего класса⁸.

В тавернах выросло целое поколение характерных певцов, которые переезжали с места на место, давая свои выступления несколько раз за вечер, но постепенно вкус публики повышался.

Развлечения в этих залах представляли широкий спектр музыкальных номеров, в том числе баллады и другие популярные песни, «шоу менестрелей»⁹, отрывки

⁵ Викторианской эпохой принято называть период правления королевы Виктории с 1837 по 1901 гг.

⁶ Вероятно, что сам термин возник позднее, в 1848 г., когда в Лондоне открылся Суррей (*Surrey Music Hall*), а в последующие годы Кентерберри Армс, Мидлсекс, Коллинс, Уилтон и, наконец, самый знаменитый Оксфорд-холл (1861) [6].

⁷ Закон о театрах 1843 г. ограничил полномочия лорда-камергера (в его обязанности входили надзорно-цензорские функции), так что он мог запретить исполнение пьес только в тех случаях, когда, по его мнению, «это не соответствует сохранению хороших манер, приличия или общественного спокойствия». Он также предоставил местным властям дополнительные полномочия по лицензированию театров, нарушая монополию патентных театров и поощряя развитие популярных театральных развлечений, в том числе мюзик-холлов.

⁸ Подобные формы развлечений процветали и в других странах, например, «водевиль» в США, «кафе-шантан» или «кабаре» во Франции.

⁹ Шоу менестрелей — одна из наиболее ранних форм американского музыкального театра, в котором белые исполнители гримировались под негров и исполняли разнообразный репертуар, включавший, в том числе, адаптированные мелодии,



из опер, а также комические сценки и монологи (драматические представления были разрешены только в так называемых лицензированных королевских театрах Друри-Лейн и Ковент Гарден). Среди зрителей за отдельным столиком находился «председательствующий», зачастую из бывших актёров, который направлял ход событий. Публика принимала активное участие, присоединяясь к песням в припевах, обмениваясь репликами с председателем. Хотя потребление горячительного приносило значительный доход, к концу века оно «вытесняется»: сцену отгораживают занавесом, и выпивку ограничивают барами в задней части зала. Тем не менее, популярность мюзик-холлов росла, бизнес расширялся, театры открывались по всей стране, привлекая не только массовую публику, но и известных исполнителей, таких как Чарльз Сэнтли (1834–1922)¹⁰ или Ефросиния Парепа-Роза (1836–1874)¹¹, выступавших на открытии Оксфорда. В Кентербери-холле впервые в Англии прозвучали отрывки из «Фауста» Ш. Гуно. Во второй половине века Альгамбра и Империя прославились своими постановками балетов, что помогло возродить интерес к этому жанру, в то время угасший. Чуть заглянув в будущее, отметим, что именно на сценах мюзик-холлов в начале XX в. Р. Леонкавалло и П. Масканьи дирижировали своими самыми известными операми, а «Цыгане» (1912) Леонкавалло были написаны для подобного театра.

Но наиболее типичными для репертуара являлись популярные песни, которые быстро распространялись по стране благодаря нотными изданиями. Они не отличались высокими художественными достоинствами, достаточно было мастеровито сложенных стихов и легко запоминающейся музыки для того, чтобы в руках хорошего артиста произведение обрело успех. Следует подчеркнуть, что исполнитель для любителей подобного жанра был намного важнее, чем личность автора слов или музыки. Этому способствовал тот факт, что даже известные артисты укладывались в определённые рамки певческих амплуа — куплетист, пародист, кокни¹² и т. п.

Культура Викторианской Британии отличалась парадоксальной внутренней противоречивостью, рядом с внешней чопорностью, строгостью этикета и морали соседствовали развлечения, удивляющие своей экстравагантностью и раскованностью. Наряду с мюзик-холлом таковым был бурлеск. Это форма пародии, в которой известная опера, балет или пьеса классического театра превращалась в комическое представление, как правило музыкальное, зачастую весьма рискованное по стилю, насмехающееся над театральными и музыкальными условностями и стилями оригинального произведения, цитируя или имитируя его текст или музыку.

Бурлеск имел тенденцию использовать как можно более возвышенные и серьёзные модели: мифологию

или исторические легенды (Медея, Айвенго), классическую литературу или шекспировскую драму, историю (Гай Фокс, Лукреция Борджиа). Он следил за появлением практически каждой крупной оперы, так, например, ответом на «Фауста» Гуно стал «Фауст и Маргарита» Дж. Хэлфорда (1853).

«К 1880-м годам почти каждая по-настоящему популярная опера стала предметом бурлеска. Как правило, спектакли появлялись после премьеры оперы или её успешного возрождения и оставались в репертуаре часто в течение месяца или долее. Популярность сценического бурлеска в целом и оперного бурлеска в частности, судя по всему, обусловлена тем, как он развлекал разнообразную публику, а также тем, как он впитывал и переваривал цирковую и карнавальную атмосферу публичного викторианского Лондона» [5, с. 46].

И действительно, за британскими премьерными «Трубадура» (1855) и «Травиаты» (1856) Дж. Верди быстро последовали британские бурлескные спектакли (два по мотивам первой оперы и целых пять по мотивам второй!) [5, с. 49]. В истории бурлеска можно найти переделки опер В. Беллини, Ж. Бизе, Г. Доницетти, Ш. Гуно, Г. Ф. Генделя, Дж. Мейербера, В. А. Моцарта, Дж. Россини, Р. Вагнера и К. М. Вебера. Бурлеск смешивал воедино арии и популярные куплеты, музыку оригинальную и цитируемую, «подкладывал» новые слова под хорошо знакомые мелодии, превращая целое в своеобразное пастиччо.

Изобретателем стиля бурлеска считается Джеймс Робинсон Планше (1796–1880), автор либретто веберовского «Оберона», он в течение целого поколения доминировал в этом жанре. Его отличали утончённость и эффектность пьес, стремление избежать абсурдности, непоследовательности в сюжетах, грубого «телесного» юмора, встречавшихся в произведениях более поздних драматургов. Новое качество бурлеску придал У. Гилберт, будущий создатель английской оперетты. Его первое драматическое произведение — «Дулькамара, или Маленькая утка и великий шарлатан» (1866) — стало успешным бурлеском на «Любви напиток» Г. Доницетти. В целом, пять оперных бурлесков Гилберта подготовили качественный прорыв к новому жанру, поскольку он обратился к оригинальным историям, абсурдность в них обуславливалась внутренней логикой событий, сатира заменила пародию, отсутствовали нелепые переодевания и клоунада, и всё это давало прочную основу для сложных музыкальных партитур.

К сожалению, не все авторы бурлескного театра следовали примеру Планше и Гилберта. Намного чаще успех достигался за счёт повышенной эксцентрики, пышных декораций, грубых шуток, зрелищности, исполнения женских ролей мужчинами и наоборот (хотя появление на сцене привлекательных женщин в колготках прида-

«подслушанные» у чернокожих.

¹⁰ Знаменитый баритон, прославившийся как оперный и ораториальный исполнитель, за заслуги посвящённый в рыцари.

¹¹ Сопрано, превосходно выступавшая «как драматическая певица и как исполнительница ораторий» [3].

¹² Певец, использующий один из самых известных типов лондонского просторечия, характерного для представителей низших слоев населения Лондона.



вало пикантности даже не склонным к непристойностям пьесам). Гилберту принадлежит такое высказывание: «Ответ на вопрос о том, претендует ли бурлеск на звание искусства, таков — всё зависит от качества. Плохой бурлеск так же далёк от истинного искусства, как и плохая картина. Но бурлеск в своём высшем развитии требует высокого профессионализма, и в этом смысле Аристофан или Рабле были истинными профессионалами бурлеска» [5, с. 62].

Присутствовал в Британии и ещё один фактор, без которого процесс формирования массовой музыки был бы невозможен: средства массовой информации, газеты и журналы, посвященные музыке. Музыкальная жизнь освещалась как в солидной общенациональной *The Times*¹³, так и в местной прессе (*The Staffordshire Sentinel*, *Glasgow Herald*), популярностью пользовались и специализированные издания. Так, в 1828 г. появился журнал *The Athenaeum of London*, включавший раздел *Musical gossip*, где размещались статьи, посвященные значимым музыкальным событиям. Критика отличалась беспристрастностью, высоким качеством, и публикациям *The Athenaeum* отдавалось предпочтение [2, с. 459]. Старейшим постоянно издаваемым музыкальным журналом в мире стал основанный в 1844 г. *The Musical Times*. В целом более десятка изданий, еженедельных или ежемесячных освещали музыкальную жизнь Британии весьма разносторонне, включая вопросы современной теории музыки, исторические очерки, биографические статьи, рецензии на концерты и оперы, представленные в Лондоне и других европейских городах, отзывы на опубликованные исследования, различные ноты, музыкальные новости и рекламу [4, с. 327–328].

Мюзик-холл и бурлеск были обращены к самой широкой аудитории, более образованная публика могла оценить тонкую пародию и аллюзии на то, что признавалось образцовым и серьёзным, а средний класс наслаждался шутками, клоунадой и куплетами.

Очевидно, что эти жанры имели свои аналоги во французской и австрийской культуре, но они окрашены той национальной спецификой, которая и делает путь формирования массового искусства индивидуальным для каждой страны. Общим для трех культур, создавших свой вариант оперетты, является тот факт, что ни один из уже существовавших до её рождения жанров не был её непосредственным предком-предшественником. Появление оперетты знаменовало новое качество: становление массовой музыки.

Катализатором этого послужило событие, аналог которого уже встречался в истории театра. Как в своё время в Вену в 1861 г. прибыл на гастроли театр Жака Оффенбаха [1], так в 1865 г. французская оперетта добралась до Лондона. Труппа Буфф-Паризьен представила

«Прекрасную Елену», повергшую чопорную викторианскую публику в шок. Фривольно-легкомысленное отношение к семейным ценностям казалось неприемлемым для эпохи, поднявшей на щит суровые моральные устои. Тем не менее, через пару лет Оффенбах возвращается на британскую сцену, и театру оказывает внимание сам принц Уэльский, наследник престола. На этот раз зрителям представили более мягкий по содержанию вариант жанра — «Герцогиня Герольштейнская», искрящаяся весельем. Она была лишена пародийного начала и близка, скорее, комической опере благодаря запутанным любовным поворотам сюжета.

Произведения французского мастера имели заслуженный успех, но с одной оговоркой. Обращаясь к опереттам Оффенбаха, английские театры переделывали их почти до неузнаваемости, добавляя привычную эксцентрику, танцы и даже клоунаду, усиливая развлекательный характер представления [3].

Таким образом, британская музыкальная сцена была готова к появлению нового, и его создателями станут сразу два человека, имена которых уже столетие произносятся в одной связке: драматург Уильям Гилберт (1836–1911) и композитор Артур Салливан (1842–1900) (*Gilbert & Sullivan*). Результаты их сотрудничества — одиннадцать оперетт¹⁴ — станут классикой жанра.

К началу плодотворного сотрудничества Гилберт был известным автором стихов, скетчей, но прежде всего бурлесков, как пародирующих известные произведения¹⁵, так и опирающихся на оригинальные сюжеты.

Это помогло создать и отточить собственный узнаваемый писательский почерк. Как правило, фабулу его оперетт можно пересказать в нескольких предложениях.

Например, в «Микадо» повествуется о жизни псевдо-японского городка Титипу, которым от имени микадо управляет лорд-палач, в своей жизни мухи не обидевший, но вынужденный подчиняться жестоким законам, предписывающим казнить всех, уличенных во флирте, и по воле невероятных обстоятельств первой жертвой может стать сбежавший из дома сын самого правителя. Но фабула только толчок для изощренной фантазии либреттиста, находчивость которого помогает героям выпутаться из сложных ситуаций благодаря прерванным бракосочетаниям или фальшивым свидетельствам о казни. Герой «Пиратов Пензанса» ребёнком попадает в ученичество к добросердечным пиратам, которые должны отпустить его на свободу по достижению совершеннолетия, но, вот незадача, родился Фредерик 29 февраля, так что свобода придет к нему не раньше 63 лет. Дождётся ли его возлюбленная Мейбл?

Любой сюжет как бы бросает вызов нашим ожиданиям. Происходят странные вещи, автор переворачивает

¹³ Первоначально вышла в свет в 1785 г. под названием *The Daily Universal Register in Great Britain*.

¹⁴ Практически все они до сих пор являются репертуарными, но наибольшую популярность приобрели «Корабль Её Величества “Передник”» (*H. M. S. Pinafore*) (1878), «Пираты Пензанса» (*The Pirates of Penzance*) (1879), «Микадо» (*The Mikado*) (1885), «Гондолеры» (*The Gondoliers*) (1889). Три ранних сочинения представляют собой одноактные комические оперы.

¹⁵ Например, «Роберта-Дьявола» Дж. Мейербера (1868). Стихи Гилберта стали основой для своеобразного оперного пастиччо (в английском бурлеске смешивалась музыка самого Мейербера, В. Беллини, Ж. Оффенбаха, Д. Обера).



мир с ног на голову, с ловкостью фокусника смешивает противоположности, сюрреалистическое с реальным, карикатурное с подсмотренным в повседневной жизни, рассказывает совершенно невероятную историю с самым серьёзным видом.

Неразбериха и кутерьма, господствующие на сцене, обретают форму, благодаря простому, но остроумному по смыслу тексту. Реплики из оперетт стали частью современного английского языка¹⁶. Характерное для Гилберта «лирическое изящество и совершенное владение размером подняли поэтическое качество комической оперы до такого уровня, которого она не достигала прежде и не достигла с тех пор» [8].

Можно встретиться с точкой зрения, что, в отличие от Оффенбаха, бурлески и оперетты Гилберта лишены сатирического начала [3], но это не так. За изящной эксцентрикой слышны весьма острые выпады в сторону современного английского общества, в том числе привилегированных кругов. Первая подлинная оперетта, созданная в сотрудничестве с Салливаном, «Суд присяжных» (*Trial by Jury*) (1875)¹⁷ высмеивает одну из основ британской государственности, ведь суд традиционно представлял как одно из самых уважаемых учреждений. И действительно, на сцене разворачивается ритуал заседания с судьями в париках¹⁸ и мантиях, посвященный делу о нарушенном брачном обещании. Но в ходе суда обнаруживаются ложь и подтасовки, на которые идут обе стороны процесса. Да и поведение судьи трудно признать достойным: при появлении на скамье свидетелей привлекательной истицы, он бросается в её объятия, предлагая немедленно жениться. Как и в большинстве оперетт Гилберта и Салливана, сюжет «Суда присяжных» нелеп, это получасовой фарс о возмутительно предвзятом жюри и некомпетентном судье, но герои ведут себя так, как будто всё происходящее естественно и, главное, разумно. Подобный приём повествования отчасти смягчает остроту сатиры, обличающей лицемерие и ложь, скрывающиеся за внешней уважаемостью людей и общественных институтов¹⁹, и эта тема осталась сквозной на протяжении всего остального сотрудничества драматурга и композитора.

Г. К. Честертон писал впоследствии: «Гилберт обна-

жил все язвы современной Англии так, что они буквально кровоточат. Едва ли в «Микадо» есть хоть одна шутка, которая относится к Японии, но все шутки не в бровь, а в глаз бьют по Англии» [8].

Не меньшую славу в этом совместном творчестве приобрел Артур Салливан²⁰. Сын военного дирижёра начал сочинять в восемь лет, учился в Королевской академии музыки, за успехи первым получил недавно учрежденную стипендию Ф. Мендельсона, что позволило провести два года в Лейпцигской консерватории. Его ранние серьёзные произведения — «Ирландская симфония» (1866) и музыка к шекспировской «Буре» (1861) — несут отпечаток немецкого романтизма в духе Ф. Мендельсона и Р. Шумана. И кажется, что именно встреча с Гилбертом пробудила в нем композиторскую индивидуальность. Их первая одноактная опера «Кокс и Бокс» (*Cox and Box*) (1871) покорила английскую публику, хотя в ней и чувствовалось незримое присутствие Оффенбаха. Признаем, избежать этого в тот период было практически невозможно.

Но затем начинается десятилетие, в течение которого Гилберт и Салливан создают произведения, ставшие классикой²¹.

Их отличает некое противоречие, которое зачастую свойственно лучшим проявлениям массовой культуры: изящество и изобретательность выразительных средств сочетаются с простотой и «нетребовательностью» средств технических: вокальные партии не требуют оперной подготовки, и нет необходимости в особой виртуозности для оркестрантов. Видимо, в этом причина того, что эти оперетты одинаково успешно ставятся как профессионалами, так и любителями.

Традиционна и структура спектакля — двухактная постановка россиниевского типа²², где разговорные диалоги соединяют музыкальные номера. Сольные фрагменты написаны в простой куплетной форме, кульминация в мелодии в куплете перекрывалась/ограничивалась кульминацией в припеве. Сам композитор неоднократно утверждал, что исходным для него являлся ритм, в первую очередь, ритм стиха, что позволяло добиться удивительного слияния музыки и текста²³. Поэтому он не писал за фортепиано, считая, что оно сковывает,

¹⁶ Гилберт оказал существенное влияние на творчество таких классиков английского драматического театра, как Б. Шоу («Пигмалион») и О. Уайлд («Как важно быть серьезным»).

¹⁷ Одноактная оперетта была заказана для исполнения в один вечер с «Периколой» Оффенбаха, но она так понравилась публике, что представления продолжались долгое время после того, как «Перикола» сошла со сцены.

¹⁸ Огромный парик носит даже Купидон, появляющийся в финале.

¹⁹ Сатирические выпады были вполне понятны зрителям: и нелепые приказы «японского» правителя в «Микадо», и недопустимость взаимной любви простого матроса и дочери дворянина в «Переднике», и невозможность общения между феями и членами Палаты лордов из-за глупости и чванства последних в «Иоланте».

²⁰ Помимо оперетт, его работы включают 24 оперы (в том числе, большую романтическую оперу «Айвенго» (*Ivanhoe*) (1891), 11 крупных оркестровых произведений, оратории и хоры, два балета, церковную музыку, песни, фортепианные и камерные пьесы.

²¹ Их успех, в том числе финансовый, был столь велик, что специально для этих постановок английским театральным антрепренером Ричардом Д'Ойли Картом был построен театр Савой (*Savoy Theatre*).

²² Финал первого действия становится вершиной в смысле драматической и музыкальной сложности.

²³ Так, в экзотическом «Микадо» Салливан и не стремится как-либо стилизовать японскую или, в широком смысле, восточную музыку. Лишь в тех фрагментах, где Гилберт включает в текст псевдояпонскую тарабарщину, композитор позволяет себе перейти на причудливо звучащую пентатонику. Можно сказать, что природа вокала в опереттах Гилберта и Салливана



первоначально размечал метр и ритм точками и тире и после этого приступал к мелодии. набросок мелодической линии передавался исполнителю, и во время репетиции мелодия уточнялась, детализировалась, в то время как Салливан за инструментом (!) импровизировал аккомпанемент. Таким образом, номер рождался в процессе живого действия, сливаясь со сценической ситуацией. Оркестровка дорабатывалась позднее, чаще всего она поручалась помощникам, как и написание увертюры-попурри в трехчастной форме с последовательностью разделов «быстро — медленно — быстро». Мастер лишь отшлифовывал полученный результат.

Несмотря на видимую простоту мелодического рисунка, необходимо отметить присущую Салливану изобретательность и полное соответствие напева пластике актеров и драматическим поворотам событий.

Судя по всему, поиски в области позднеромантической гармонии были ему чужды, гармонический язык почти не выходил за рамки классической традиции. Хотя при необходимости он был не прочь немного раздвинуть границы, например, использовать параллельные квинты в тех случаях, когда, как он выражался, они не резали ухо. Или применить псевдояпонскую ангеитонную последовательность «*g-e-d-b*» как своеобразную лейт-интонацию, передаваемую от одного номера к другому в «Микадо».

Похожая неоднозначность свойственна и фактуре. Очень часто она почти примитивная, следующая гитарному принципу «бас — аккорд», но опыт работы в сфере хоровой и церковной музыки сказывался в особых ансамблях, характерных для оперетт и просто необходимых для создания комического эффекта в музыке. По сути, это моцартовские драматические ансамбли, но открытый великим оперным драматургом принцип используется для достижения комедийного результата, так в первом акте «Микадо» в контрапунктическом трио «*I am so proud*» сплетаются три самостоятельные контрастные темы.

Этот приём особенно впечатляет в хоровых сценах. Их следует отметить особо, потому что хор превращается в неотъемлемую часть действия. В большинстве ранних опер, бурлесков и комедий хор оказывал очень слабое влияние на сюжет, создавая общий шум или музыкальную декорацию. Однако для оперетт Гилберта и Салливана хор необходим, он часто выступает в качестве самостоятельного важного персонажа. Между тем, в то время идея хора как чего-то большего, нежели фон, все ещё была новаторской.

Примером может служить начало второго действия «Пиратов Пензанса», в котором участвуют генерал-майор, не выигравший ни одного сражения, но обзаведшийся многочисленными дочерьми, он призывает на помощь полицейских. Именно их хор открывает сцену, в котором

они угрожают арестовать пиратов, в ответ контрастный женский хор выражает восхищение их мужеством, и наконец, оба хора объединяются в контрапункте, и полицейские выказывают неготовность подвергать себя опасности, а девушки тщетно пытаются их воодушевить.

Это приводит к тупиковой ситуации, весьма характерной для оперы, когда действие, о котором все поют, тормозится самим пением²⁴.

Подобные моменты говорят о том, что Гилберт и Салливан по-своему развивают раннюю французскую пародийную оперетту Ф. Эрве и Ж. Оффенбаха. Но в данном случае объектом пародии становится не конкретная постановка или хорошо известный сюжет, а опера как жанр, её музыкальные клише и общие места. И в тех же «Пиратах» ещё раз возникает параллель с Верди: пение тайком крадущихся разбойников «*With Catlike Tread*» заставляет вспомнить хор, в котором поётся о необходимости сохранять тишину, более того, мелодия Салливана очень напоминает вердиевский стиль. Подобных отсылок встречается множество, и диапазон объектов пародии весьма широк: от Ш. Гуно (покачивающаяся вальсообразность арии Мейбл в «Пиратах» похожа на фрагменты «Фауста») до Р. Вагнера (в «Иоланте» тема королевы фей звучит в духе лейтмотива Брунгильды), от Г. Ф. Генделя (помпезный выход Учёного судьи в «Суде присяжных») до «Вольного стрелка» К. М. Вебера в «Колдуне».

Объектом пародии могут быть и оперные приемы как таковые. Например, скороговорка, ведущая свое происхождение от оперы-буффа. В савойских операх она поётся «комическим баритоном» — стереотипная роль, для которой обычно свойственны напыщенность и глупость персонажа. Образцовой стала виртуозно нелепая декламация, пересказ ночного кошмара «*When You're Lying Awake*» лорд-канцлером в «Иоланте» (1882). Трио-скороговорка в более позднем «Руддигоре» (*Ruddygore*) (1887) свидетельствует о том, что творческий дуэт Гилберта и Салливана был способен и на самоиронию.

Важной новацией в области театра в целом стала роль, которую принял на себя Гилберт — роль постановщика в современном смысле этого слова. Гилберт тщательно готовился к каждой новой работе, делая макеты сцены, актеров и декораций, заранее проектируя каждое действие и каждый фрагмент постановки. Уже в «Суде присяжных» невеста и её подружки носили настоящие свадебные уборы. Готовясь к созданию «Корабля Ее Величества “Передника”», авторы посетили военные корабли, сделали множество набросков для того, чтобы декорации в деталях были точны. Подобный подход характерен для всех их совместных постановок. Гилберт скрупулёзно работал с актерами над текстом, интонациями и пластикой, благодаря ему формиро-

чисто английская, отражающая специфику интонации и фонетики языка. Возможно, этим объясняется тот факт, что более ста лет эти произведения чрезвычайно популярны в англоговорящих странах, и только в последние десятилетия намечались попытки сделать адекватный перевод для иноязычных постановок, и эти попытки пока не слишком удачны.

²⁴ Классический прототип можно найти в «Трубадуре», в знаменитой кабалетте Манрико *Di quella pira*, в которой миссия спасения откладывается ради высоких нот.



вался слаженный ансамбль, который потеснил с доминирующей позиции актера-звезду, а режиссёр стал определять облик спектакля в целом. Идея состояла в том, что какими бы абсурдными не были ситуации и действия героев, персонаж должен был вести себя в соответствии с внутренней логикой характера. Гилберт следил за тем, как ставятся его оперетты, в том числе, когда постановки возобновлялись после некоторого времени²⁵. Всё это не соответствовало традициям театра викторианской эпохи, когда автор практически был лишён возможности как бы то ни было воздействовать на то, как воплощались его пьесы.

Популярность произведений Гилберта и Салливана была поистине ошеломляющей. Для того чтобы представить её масштабы, сошлёмся всего лишь на два примера. Первый — одна из самых забавных сценок в знаменитой повести Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки»: «Радостный шёпот — всем хочется петь хором. Блестяще исполненное взволнованным пианистом вступление к песне судьи из “Суда присяжных”. Гаррису пора начинать. Гаррис не замечает этого. Нервный пианист снова начинает вступление. Гаррис в ту же минуту принимается петь и одним духом выпаливает две начальные строки песенки Первого лорда из “Передника”. Нервный пианист пробует продолжать вступление, сдаётся, пытается догнать Гарриса, аккомпанируя песне судьи из “Суда присяжных”, видит, что это не подходит, пытается сообразить, что он делает и где находится, чувствует, что разум изменяет ему, и смолкает».

Второй пример — воспоминания английского драматурга, композитора, певца Ноэля Кауарда (1899–1973): «Я принадлежу к тому поколению, которое все еще серьёзно относилось к лёгкой музыке. Слова и мелодии Гилберта и Салливана звучали и звучали в моём сознании с самого раннего возраста. Отец напевал их, мать играла на фортепиано, няня Эмма цедила сквозь зубы. <...> Мои тётки и дяди пели их вместе и поодиночке при малейшей возможности» [9, с. 9].

Соответственно, и их культурное влияние было из ряда вон выходящим. В нём признавались Айван Карилл, Джером Керн, Ирвинг Берлин, Оскар Хаммерстайн, Эндрю Ллойд Уэббер, Пэлем Грэнвил Вудхауз, Айра Гершвин и многие, многие другие.

Но для самих авторов бремя славы оказалось не та-

ким простым, особенно для Салливана. Успех отозвался всё возрастающим общественным давлением (в том числе и самой королевы Виктории), ведь он должен был оправдать ожидания в качестве первого за сто лет великого английского композитора. Он недооценивал произведения, которые принесли ему успех (и признание широкой публики²⁶), и настойчиво, хотя и гораздо менее успешно, стремился к «высоким» престижным жанрам. В Англии со времен Генделя (а позднее Мендельсона) таковым стала оратория. Для летних фестивалей в Бирмингеме, Вустере и Лидсе Салливан написал шесть ораторий, самой успешной из которых была «Золотая легенда» (*Golden legend*) (1886). По настоянию королевы, высказанному на церемонии введения композитора в рыцарское звание в 1883 г., он сочинил настоящую романтическую оперу «Айвенго» (1891) по роману сэра Вальтера Скотта о средневековой Англии, и она должна была быть поистине «большой» и серьёзной²⁷. Но, несмотря на пышную постановку в Савое, на исполнение оперы на континенте, критика была беспощадна, Салливан почувствовал себя загнанным в резервацию «лёгкой» музыки, и последовавшие за «Айвенго» произведения успеха не имели.

Так обозначилось начало процесса, который отчётливо заявит о себе в XX в. — размежевания сфер «серьёзной» и «лёгкой» музыки, при этом принадлежность к созданию последней ещё не стала неким стигматом. Композиторы-современники зачастую очень высоко оценивали творчество коллег, работавших в популярной музыке. К примеру, творчество И. Штрауса ценили Вагнер и Брамс, Берлиоз и Лист, а Шуман писал: «Две вещи на земле очень трудны: во-первых, добиться славы, во-вторых, её удержать. Только подлинным мастерам это удастся: от Бетховена до Штрауса, каждому в своём роде» [3].

Наследие Оффенбаха, Штрауса-сына и Салливана, создавших три оригинальные версии одного жанра и заложивших основу массового искусства, сближают общие качества, присущие этой музыкальной сфере: тесная связь и опора на национальные музыкально-театральные традиции; очень значительное расширение аудитории, её неоднородность; взаимодействие, вплоть до слияния, языка «высокой» и «низкой» культуры.

Литература

1. Волошко С. В. В ожидании Иоганна Штрауса (об истоках венской оперетты) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 19–27. URL: http://e-notabene.ru/phil/article_29663.html (дата обращения: 05.05.20).
2. Римап Г. Музыкальный словарь / Пер.: Б. Юргенсон. М.: Директмедиа Паблишинг, 2008. 10440 с.

3. Янковский М. Оперетта. Л.: Искусство, 1937. 456 с.
4. Cowgill R., Holman P. Music in the British Provinces, 1690–1914. London: Ashgate Publishing Ltd., 2007. 403 p.
5. Marvin R. M. Verdian Opera Burlesqued: A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture // Cambridge Opera Journal. 2003. Vol. 15. № 1 (Mar.). Pp. 33–66.

²⁵ Права Д’Ойли Карта, владельца театра, где ставились «савойские оперы», действовали вплоть до 1961 г., канонизируя не только репертуар, но и традиции исполнения.

²⁶ «Микадо» на сегодняшний день является одним из самых репертуарных произведений в истории театра.

²⁷ Очевидной параллелью видится появление у «позднего» Оффенбаха «Сказок Гофмана» как полноценной оперы.



6. New Grove Dictionary of Music. URL: <https://global.oup.com/academic/product/the-new-grove-dictionary-of-music-and-musicians-9780195170672?cc=ru&lang=en&> (дата обращения: 20.05.20).

7. *Russell D.* Popular Music in England 1840–1914: A Social History. Manchester: University Press, 1997. 331 p.

8. The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21). Vol. XIII. The Victorian Age, Part One. Nineteenth-Century Drama. § 15. W. S. Gilbert. URL: <https://www.bartleby.com/223/0815.html> (дата обращения: 01.06.20).

9. The Noel Coward Song Book. London: Methuen, 1953. 314 p.

References

1. *Voloshko S. V.* V ozhidanii Ioganna Shtrausa (ob istokah venskoj operetty) [Waiting for Johann Strauss (on the origins of Viennese operetta)] // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. Pp. 19–27. URL: http://e-notabene.ru/phil/article_29663.html (Accessed on 05.05.20).

2. *Riman G.* Muzykal'nyj slovar' [Music dictionary] / Per.: B. Yurgenson. M.: Direktmedia Publishing, 2008. 10440 p.

3. *Yankovskij M.* Operetta [Operetta]. L.: Iskusstvo, 1937. 456 p.

4. *Cowgill R., Holman P.* Music in the British Provinces, 1690–1914. London: Ashgate Publishing Ltd., 2007. 403 p.

5. *Marvin R. M.* Verdian Opera Burlesqued: A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture // Cambridge Opera Jour-

nal. 2003. Vol. 15. № 1 (Mar.). Pp. 33–66.

6. New Grove Dictionary of Music. URL: <https://global.oup.com/academic/product/the-new-grove-dictionary-of-music-and-musicians-9780195170672?cc=ru&lang=en&> (Accessed on 20.05.20).

7. *Russell D.* Popular Music in England 1840–1914: A Social History. Manchester: University Press, 1997. 331 p.

8. The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21). Vol. XIII. The Victorian Age, Part One. Nineteenth-Century Drama. § 15. W. S. Gilbert. URL: <https://www.bartleby.com/223/0815.html> (Accessed on 01.06.20).

9. The Noel Coward Song Book. London: Methuen, 1953. 314 p.

Информация об авторе

Светлана Викторовна Волошко

E-mail: v_svetlana_v@mail.ru

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

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

Information about the author

Svetlana Viktorovna Voloshko

E-mail: v_svetlana_v@mail.ru

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

410012, Saratov, 1 Kirov Av.



Сахарова Анна Владимировна, кандидат искусствоведения, преподаватель теоретических дисциплин Детской музыкальной школы № 15 г. Казани

Sakharova Anna Vladimirovna, PhD (Arts), Teacher of theoretical disciplines of Children's music school № 15 Kazan

E-mail: listik4@mail.ru

ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО ФРАНЧЕСКО КАВАЛЛИ

Статья посвящена творчеству выдающегося итальянского композитора XVII в. Франческо Кавалли и рассматривает основные аспекты его стиля. Кавалли является крупным представителем венецианской оперной школы, и его сочинения последовательно отражают эволюцию музыкально-драматического жанра. Именно в венецианской опере были найдены ключевые законы оперы как музыкального спектакля и появились произведения большой художественной ценности. В этой связи фигура Кавалли интересна, прежде всего, своей узловой ролью в становлении жанра, поисках новых путей его развития, новых средств выразительности. Изучение и исполнение музыки Кавалли сопряжено с дополнительными сложностями, так как его партитуры часто записаны схематично и сокращенно, поэтому каждому исполнению должна предшествовать кропотливая работа по расшифровке и поискам вариантов инструментовки и голосоведения. На фоне общего интереса к ранним страницам музыкальной истории, изучение творчества Кавалли способствует удовлетворению потребностей музыкантов-исполнителей и слушателей. Мы постарались дать обзор наиболее ярких из сохранившихся опер венецианского мастера. В качестве материала исследования были использованы аудио- и видеозаписи отдельных номеров и отрывков опер Кавалли, а также некоторые фрагменты партитур, находящиеся в публичном доступе. Также были изучены научные публикации на иностранных языках, к которым отечественное музыковедение ранее не обращалось. В заключительном разделе статьи описаны примеры современной интерпретации музыки Кавалли.

Ключевые слова: Кавалли, венецианская школа, ранняя итальянская опера, Сейченко, ария *lamento*.

FRANCESCO CAVALLI' S OPERA ART

The article deals with the work of an outstanding Italian composer of the XVII century Francesco Cavalli and examines the main aspects of his style. Cavalli is a major representative of the Venetian Opera School, and his compositions consistently reflect the evolution of the musical drama. It was in the Venetian Opera that the basic laws of Opera as a musical performance were founded and works of great artistic value were written. In this regard, Cavalli is interesting, first of all, for his role in the formation of the genre, the search for new ways of its development, new means of expression. The research and performance of Cavalli's music is fraught with additional difficulties, since his scores are often abbreviated and written schematically. So each performance should be preceded by painstaking work on decoding and searching for proper instrumentation and combination of voices. General interest in the early music makes the study of Cavalli's work important for both performing musicians and listeners. The article presents an overview of the most striking of Cavalli's surviving operas. Audio and video recordings of separate numbers and excerpts of Cavalli operas, as well as fragments of publicly available scores, were used for the research. Scientific publications in foreign languages, not previously addressed by Russian musicologists were also considered. The final section of the article describes examples of modern interpretation of Cavalli's music.

Key words: Cavalli, Venetian school, early Italian Opera, Seicento, the lament.

Венецианская опера — интереснейший и важнейший этап на пути формирования оперного жанра. Именно в этот период были найдены ключевые законы жанра и появились произведения большой художественной ценности, подтвердившие ее на протяжении веков. Такие фигуры, как К. Монтеверди, Ф. Кавалли, Б. Феррари, Ф. Манелли, Ф. Лауренци, А. Сарторио в наши дни привлекают неослабевающее внимание исследователей и исполнителей. Творческие судьбы и достижения композиторов венецианской школы являются благодатными объектами изучения с точки зрения самых различных аспектов.

В данной статье мы, в качестве цели и задачи исследования, сосредоточимся на обзоре *особенностей оперного стиля Франческо Кавалли*, одного из ярчайших композиторов этого периода, и рассмотрим эти особенности на примере наиболее колоритных из его сохранившихся работ. В связи с малодоступностью полных сценических версий в качестве материала исследования были использованы аудио- и видеозаписи отдельных номеров и отрывков опер Кавалли, а также некоторые

фрагменты партитур, находящиеся в публичном доступе. Были также изучены источники на иностранных языках, скромно или вообще не представленные в отечественном музыковедении, посвященном данной проблеме, в частности, работы Жан-Франсуа Латтарико.

Обретя свою основополагающую идею и первые воплощения во Флоренции начала XVII в., опера стала интенсивно развиваться в самых различных направлениях, и Венеция вскоре заняла в этом процессе ведущее положение.

Особенности венецианской оперы во многом были определены политической и экономической системой Серениссимы — богатой и могущественной республики, процветающей благодаря своему выгодному географическому расположению и налаженным торговым связям. Социально-политическое устройство Венеции сформировало широкий и демократичный пласт потребителей искусства, для удовлетворения вкусов которого стало недостаточно придворных театров. Так возник феномен *публичной оперы*, начало которому положило в 1637 г. открытие оперного театра Сан-Кассиано.



Венецианская опера представляла собой оригинальную и уникальную по временам Сейченко структуру. В отличие от других итальянских оперных школ XVII в. (флорентийской, римской, неаполитанской), ориентированных на придворные либо патронируемые церковью спектакли, венецианская опера стала коммерческим предприятием, существующим за счет сборов от продажи билетов и аренды лож. Преуспевающая Светлейшая Республика в достаточно короткие сроки создала целую театральную индустрию, на принципах которой базируются современные оперные театры. Появились общедоступные театры-конкуренты, импресарио, постоянные либо нанимаемые по контракту труппы, композиторы и либреттисты. Это способствовало интенсивному развитию жанра и вызвало необходимость реформаторских поисков в области драматургии и музыкально-выразительных средств.

Первым композитором, прославившим венецианскую оперу, стал Клаудио Монтеверди (Claudio Giovanni Antonio Monteverdi, 1567–1643). Переехав в город на Лагуне из Мантуи в 1613 г. и будучи приглашенным на должность *maestro di cappella* (капельмейстера собора Сан-Марко, что на тот момент было главным музыкальным постом Венецианской республики), Монтеверди обогатил венецианскую оперу несколькими шедеврами, среди которых особо выделяются «Возвращение Улисса» («Il ritorno d'Ulisse in patria», 1641) и «Коронация Поппеи» («L'incoronazione di Poppea», 1642). «Коронация Поппеи» пережила несколько повторных постановок в последующие десятилетия, что по тем временам было исключительным событием (см. [2, с. 28]).

Франческо Кавалли (подлинное имя Pietro Francesco Caletti-Bruni — Пьетро Франческо Калетти-Бруни, 1602–1676), бывший учеником великого Монтеверди, со временем заменил учителя не только на посту *maestro di cappella*, но и в авангарде венецианского композиторского сообщества. Кавалли стал первым композитором в истории музыки, практически целиком посвятившим себя работе с оперным жанром. За годы своей интенсивной творческой жизни он создал 42 оперы, которые в течение трех десятилетий наполняли собою репертуар театров Венеции и других европейских оперных сцен (в частности, «Ercole amante» была написана специально для Парижа по случаю свадьбы Людовика XIV; за пределами Венеции исполнялись «L'Egisto» и «Il Giasone», считавшаяся самой популярной оперой своего времени) и, что очень важно, сохранились в нем надолго и после кончины их автора (см. [1, с. 71]). Его сочинения были настолько успешными и популярными, что современники сравнивали его с Амфионом, сыном Зевса, который своей игрой на лире приводил в движение даже камни.

В настоящее время найдены и датированы около тридцати партитур Кавалли, написанных между 1639 и 1673 гг. Это богатейшее наследие музыки XVII в. и бесценное свидетельство эволюции уникального жанра оперы, который постепенно вырабатывал свои законы и специфику, определялся со структурой, персонажами и тематикой.

Здесь мы должны обратить внимание на такой важный аспект, как зависимость музыкальных поисков композитора от творческих устремлений сотрудничавших с ним драматургов. Именно либреттисты (впрочем, термин «либреттист» тогда еще даже не был придуман, и авторы оперных сюжетов почтительно именовались «*poeta per musica*» — «поэты для музыки») считались в венецианском театре истинными авторами сочинения. Большинство из них принадлежало к литературной аристократии и имело академическое образование, сохраняя приверженность элитарной концепции драматической поэзии в соответствии с идеалами эпохи Возрождения. Не менее тринадцати ярких и талантливых драматургов предоставили свое перо в распоряжение Кавалли, например, Аурелио Аурели, Джованни Франческо Бузенелло, Франческо Мелозио, Джованни Андреа Монилья, Джулио Строчи, Джованни Фаустини. В соответствии с запросами коммерческого публичного театра, пьесы этих авторов не стремились к возрождению античной трагедии (что было характерно для Флоренции), а должны были избегать излишней серьезности, быть увлекательными, жизненными и понятными широкой публике. В результате оперные сюжеты насытились захватывающими приключениями, дуэлями, погонями, внезапными нападениями и природными катаклизмами. Даже в случае опоры на античную мифологию или на исторические события, либретто отличалось свободным и осовремененным (а часто и пародийным) толкованием. Ведущей жанровой основой венецианской оперы считается «трагикомедия», имевшая множество разновидностей (см. [2, с. 17–20]). Для нравов Венецианской Республики весьма характерно также повышенное внимание к эротическому и карнавальному компонентам содержания. В результате соединения всех этих составляющих и определилась собственная, оригинальная оперная стилистика.

В рамках данного сюжетно-поэтического комплекса происходило формирование музыкального языка оперы той эпохи. Оттолкнувшись от монтевердиевских принципов, Кавалли начал собственный путь в этом направлении.

Как и у Монтеверди, музыка в операх Кавалли — прежде всего, «служанка» текста. Мелодический стиль ранней (флорентийской) оперы, определяемый как *recitar cantando* и считавшийся наилучшим способом выражения эмоций, заключенных в тексте, более заметен в первых операх композитора, например, в «La virtù de' strali d'Amore» («Сила любовных стрел»), поставленной в венецианском театре Сан-Кассиано в 1642 г. Ария Эрино «Desia la verginella» из этой оперы кажется заимствованной из поэзии Торквато Тассо или Гуарини: ритмика чеканных стихов Фаустини находит прямое отражение в музыке, демонстрируя «удачный пример *recitar cantando*, примененного в замкнутой оперной форме» [4, с. 12]. Подобный же пример воплощения классической «мадригальной» поэзии являет собой монострофическая ария пастуха Клариндо «Alcun più di me felice non è», еще одного героя данной оперы. Фло-



рентийский принцип «*imitazione delle parole*» («подражание речи») богато представлен в речитативных сценах оперы «*Gli amori d'Apollone e di Dafne*» («Любовь Аполлона и Дафны», 1640 г.), монологах оперы «*Egisto*» («Эгист», 1643 г.) и других эпизодах, где Кавалли требуется озвучить наиболее драматичные моменты. И неизменно в этих случаях заметно очень чуткое авторское отношение к выразительности слова и речевой интонации. Музыкальная критика разных эпох восхищалась речитативами Кавалли и выделяла их как чрезвычайно яркие и смелые.

Наряду с подобным проявлением верности традициям и законам жанра, в операх венецианского мастера вырабатываются новые принципы взаимодействия слова и музыки и новые оперные формы. Одной из них становится ария *lamento*. Параллельно с декламационным воплощением ламентозных сцен композитор создает и замкнутые сольные номера подобной тематики, вместе со своими либреттистами фактически «изобретая *lamento* как промежуточную форму между речитативом и арией» [4, с. 14] — чрезвычайно напряженную и патетическую, с музыкальной линией, которая словно передает душевные метания и перепады настроения. Великолепные примеры *lamento* можно найти во всех его произведениях. Наиболее ранним является «*Misero Apollo*» — одно из самых известных в музыке Кавалли, написанное для сцены оплакивания Аполлоном метаморфозы своей возлюбленной нимфы в опере «Любовь Аполлона и Дафны». Эта музыка, исполненная скорби и одновременно элегической нежности, мелодически воплощает дактилический поэтический ритм (один длинный слог, за которым следуют два кратких), что считалось наиболее подходящим для выражения страдания; эмоциональная насыщенность вокальных фраз подчеркнута мерным движением *basso ostinato* — так складывается музыкальный образ арии *lamento*, который станет типическим в истории оперы. Сходное строение имеет полная трагедийного драматизма жалоба Идраспа «*Uscitemi dal cor, lagrime amare*» из оперы «*L'Erismena*» («Эрисмена», 1655 г.) на либретто Аурели. «Эрисмена» была одной из самых успешных опер Кавалли; она даже была впоследствии переведена на английский язык и поставлена в Лондоне, где, вполне возможно, Генри Перселл мог вдохновиться ее ярким примером. О стилистическом постоянстве и закреплении найденных композиционных принципов свидетельствует и трогательное *lamento* Алессандро «*Misero, così va*» из предпоследней оперы Кавалли «*L'Eliogabalo*» («Гелиогабал», 1667), которая не исполнялась при жизни автора и была впервые поставлена в 2004 г. Ария Алессандро, выражающего свое отчаяние от разлуки с возлюбленной, повторяет те же музыкально-поэтические сопряжения, что были найдены Кавалли в описанной выше сцене «*Misero Apollo*».

Другую стилистическую сторону представляют оперы, в которых сочетаются элементы, унаследованные от римской мелодрамы, придворной пасторали и испанских театральных жанров, где большое вни-

мание уделяется комедийным персонажам и любовным интригам (одним из первых образцов подобных трагикомедий стала «Коронация Поппеи» Бузенелло, музыкально воплощенная Монтеверди). Кавалли обращался к такого типа аллегорико-мифологическим и аллегорико-историческим сюжетам, например, в операх «*Il Giasone*» («Ясон», 1649), «*Calisto*» («Калисто», 1651) или «*Il rapimento d'Helena*» («Похищение Елены», 1659). В них мы находим примеры иронии и пародии — драматургически эффективных приемов, которые венецианцы с успехом применяли, прежде всего, в литературе. Ирония и пародия часто встречаются в операх в виде музыкально-поэтической инверсии с сопутствующим эротическим подтекстом. В колыбельной «*Delizie, contenti*» из оперы «Ясон» текст, отрицающий любовные наслаждения, прямо противоположен чувственной, томительно-нежной музыке, выражающей истинные желания героя. В венецианской версии истории о Елене Троянской сюжет предполагает целый ряд комических ситуаций любовно-приключенческого характера, что выражается в насыщенных речитативных диалогах и сладостно-соблазнительных дуэтах (как, например, «*Mio diletto, mio sospiro*») с трепещущим ритмом и переплетающейся мелизматикой. А дуэт нимфы Линфеи и юного сатира из оперы «Калисто» объединяет различные музыкальные стили в гибком синтезе: первый речитатив Линфеи, повествующий об удовольствиях любви, по-венециански пылок и полон неприкрытой эротики; напевная и выразительная партия сатира стилистически архаична (что выказывает простоватое происхождение персонажа); в финале же сцены бурные и яростные высказывания нимфы вызывают сходную ответную реакцию ее поклонника, и общий мелодический стиль изменяется на яркий и очень живой диалог.

К примерам эксцентричной барочной иронии относится и ария «*Ombra mai fu*» из оперы «*Il Xerse*» («Ксеркс», 1655 г.), где музыкально-выразительные средства, характерные для архаической любовной поэзии, применяются в ситуации переноса чувств на неодушевленный объект (платан).

Хотя излюбленным приемом венецианской оперы (и оперы Кавалли в частности) было сопоставление эротических и патетических мотивов, в ней находилось место и морализаторской составляющей. Обычно функцию морального обоснования брали на себя второстепенные персонажи — кормилицы, служанки, наперсницы или советники. Показательный пример мы находим в шуточной речи Нерилло, пажа принца Амида из оперы «*L'Ormindo*» («Орминдо», 1644 г.), который жалуется на безнравственность большого города в жизнерадостном и прерывистом ритме, свойственном комическим персонажам («*Che città, che città*»). В другом случае, в богато орнаментированной и очень подвижной арии евнуха Эвмена «*La bellezza è un don fugace*» из оперы «Ксеркс» можно заметить использование популярного в эпоху барокко архетипического мотива *tempus fugit* («быстротечного времени») применительно к эфемерной природе красоты. Однако исследователи свидетель-



ствуют, что в ариях Кавалли и его современников уже формируется виртуозная стилистика — использование распевов и протяженных секвенционных построений без привязки к музыкальной риторике.

Венецианская опера — это также опера эффектов, так как один из главных принципов барокко следует итальянской поговорке «dagli effetti nascono gli affetti» («из эффектов рождаются аффекты»). Речь идет о волнении в прямом значении этого слова, то есть о том, чтобы «расшевелить публику, возбудить ее интерес посредством впечатляющих сценических эффектов» [4, с. 17]. У Кавалли этот стилистический аспект часто представлен разнообразными военными сценами — ими полна, например, опера «Statira principessa di Persia» («Статира, принцесса персидская», 1655), последний образец сотрудничества композитора с Бузенелло. Это произведение потворствует возрастающему интересу венецианской публики к экзотическим сюжетам и зрелищным батальным жанрам. В этом же ряду стоят «волшебные сцены» (так называемые «*scena d'ombra*»), например, эпизод заклинаний Медеи в «Ясоне», где обращение к силам тьмы выражено лапидарно-декламационной мелодикой широкого диапазона.

В целом можно отметить, что именно в операх Кавалли происходит смещение акцентов музыкальной выразительности с речитативов на арии, а структура арий становится все более выпуклой и совершенной. Арии обретают замкнутость, драматургически выкристаллизовываясь из общего потока развития и отдавая приоритет чисто музыкальным законам построения формы.

Гений Кавалли проявляется также и в его инструментальной музыке. Композитор является автором нескольких сонат и, конечно же, превосходных оперных увертюр (или, как он их называл, «синфоний»), написанных в трех, четырех или пяти частях. Эти пьесы обнаруживают искусное оркестровое письмо, которое Кавалли адаптировал к обстоятельствам каждой постановки. В опере «La Doriclea» («Дориклея», 1645) сравнительно небольшая увертюра состоит из 4-х частей; лаконичная, но величественная музыка основана на простой мелодической линии из выдержанных нот. Вступление к опере «Гелиогабал», посвященной Кавалли памяти Монтеверди, состоит из трех разделов, последний из которых выдержан в ритме тарантеллы — и это один из первых случаев проникновения данного танца в оперный жанр. Величественная «синфония», открывающая оперу «Orione» («Орион», 1635 г.), чередует контрастные по темпу и оркестровке разделы Allegro и Adagio, где ведущая роль переходит от деревянных и медных духовых инструментов к струнным; общий же характер торжественного шествия не только соответствует стилю придворной оперы, но и является яркой звуковой иллюстрацией перипетий древнегреческого мифа о странствиях великана Ориона, переосмысленного «в венецианском ключе» [4, с. 15]. Интересны с точки зрения стиля автора и инструментальные антракты, встречающиеся в операх Кавалли. Например, небольшое

вступление к первому акту оперы «Ercole amante» («Влюбленный Геракл», 1662 г.), порученное исключительно струнным инструментам, позволяет оценить контрапунктическое мастерство композитора и по строению приближается к сонатной форме.

Музыка Кавалли переживает в XX–XXI вв. волну своего возрождения. Отчасти это связано с общим интересом к ранним страницам музыкальной истории. Однако творчество Кавалли и здесь выделяется выраженной индивидуальностью и внутренним разнообразием. Фигура данного автора привлекательна своей узловую ролью в становлении оперного жанра, его ранней модификации и поисках новых путей развития, новых средств выразительности. Изучение и исполнение музыки Кавалли сопряжено с дополнительными сложностями, так как его партитуры часто записаны схематично и сокращенно, в них могут быть зафиксированы только басовая и вокальная линии, редко указан состав оркестра (см. [3, с. 32–33]). Поэтому каждому исполнению или записи должна предшествовать большая работа по поиску удачной инструментовки, мелодическому и гармоническому наполнению средних голосов. Представляет проблему и вокализация, так как большая часть вокальных партий раннебарочной оперы предполагает манеру «*parlar cantando*» («между речью и пением») и часто требует от певцов не столько виртуозности и красоты тембра, сколько актерского дарования. Исследованию и редактированию сохранившихся опер Кавалли посвящаются регулярные международные семинары и конференции под эгидой YBOP (Yale Baroque Opera Project) (см. [5, с. 26–27]), инициированные американским музыковедом Эллен Розанд (Ellen Rosand), благодаря которым коллекция изданных материалов и число осуществленных театральных постановок постоянно пополняются.

В Европе возрожденная музыка Кавалли звучит с 1950-х гг. Одними из первых постановок стали «Дидона» (в 1952 г.) и «Ясон» (в 1961 г.) в венецианском театре Ла Фениче, «Орминдо» и «Калисто» на Глайндборнском фестивале (в 1967 и 1970 гг. соответственно). Среди пропагандистов его творчества известны британский дирижёр и клавесинист Рэймонд Леппард (Raymond John Leppard), певец и дирижер Рене Якобс (René Jacobs), дирижер Уильям Кристи (William Christie) и его ансамбль «Les Arts Florissants», сделавшие в 2000-х гг. несколько аудио- и видеозаписей опер венецианского композитора. В 2014 г. «Калисто» была поставлена в Мюнхене, где известный специалист в области барочной музыки Айвор Болтон (Ivor Bolton) постарался воссоздать версию аутентичного звучания театрального оркестра, в состав которого вошли только старинные и специально реконструированные для постановки инструменты. Варианты инструментовки «Калисто» были созданы также в Глайндборне, Брюсселе, Ганновере, Франкфурте. Дважды произведения Кавалли фигурировали в программе оперного фестиваля в Экс-ан-Провансе: в 2013 г. это была опера «Похищение Елены», в 2017 — «Эрисмена»; в обоих случаях дирижировал Леонардо



Аларкон (Leonardo García Alarcón), причем «Елену» ансамбль «Cappella Mediterranea» под его руководством изучивал по копиям рукописных версий, в старинных ключах. Из самых свежих обращений к музыке этого композитора можно отметить диск «Ombra mai fu», записанный в 2019 г. выдающимся французским контраптенором Филиппом Жарусски (Philippe Jaroussky).

В нашей стране к творчеству Кавалли неоднократно обращалась Коллегия Старинной Музыки Московской консерватории. В 1999 г. на фестивале «Московское

действие» они представили оперу «Калисто», а через два года, специально к 400-летию со дня рождения композитора, составили две оперы-пастиччо — «Торжество любви» и «Причуды любви» — из музыкального материала «Эгиста», «Орминдо» и «Калисто».

Многие из музыкальных драм Франческо Кавалли еще только предстоит заново открыть и оценить. Но несомненно, что более чем триста пятьдесят лет после своего создания эта музыка по-прежнему продолжает интересовать и восхищать исполнителей и слушателей.

Литература

1. Браудо Е. М. История музыки: Учебник. М.: Издательство Юрайт, 2017. 336 с.

2. Емцова О. М. Опера в Венеции XVII века: Исследовательский очерк. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 51 с.

3. Brown J. W. Out of the Dark Ages: Editing Cavalli's Operas in the Postmodern World // Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento / a cura di Dinko Fabris. Napoli: Turchini, 2005. 358 p.

4. Lattarico J.-F. Éros sur la lagune: L'opéra vénitien selon Cavalli // Philippe Jaroussky. Ombra mai fu [Звукозапись]. Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company, 2019. 1 CD.

5. Readyng Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production / Edited by Ellen Rosand. United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 2013. 440 p.

References

1. Braudo E. M. Istoriya muzyki: Uchebnik [History of Music: Textbook]. M.: Izdatel'stvo Yurajt, 2017. 336 p.

2. Emtsova O. M. Opera v Venetsii XVII veka: Issledovatel'skij ocherk [Opera in 17th century Venice: Research essay]. M.: RAM im. Gnesinyh, 2005. 51 p.

3. Brown J. W. Out of the Dark Ages: Editing Cavalli's Operas in the Postmodern World // Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento / a cura di Dinko Fabris. Napoli: Turchini, 2005. 358 p.

Turchini, 2005. 358 p.

4. Lattarico J.-F. Éros sur la lagune: L'opéra vénitien selon Cavalli // Philippe Jaroussky. Ombra mai fu [Audio recording]. Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company, 2019. 1 CD.

5. Readyng Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production / Edited by Ellen Rosand. United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 2013. 440 p.

Информация об авторе

Анна Владимировна Сахарова

E-mail: listik4@mail.ru

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Казани «Детская музыкальная школа № 15» 420141, Казань, ул. Комиссара Габишева, дом 15

Information about the author

Anna Vladimirovna Sakharova

E-mail: listik4@mail.ru

Municipal Budgetary Institution of Additional Education in Kazan «Children's music school № 15» 420141, Kazan, 15 Komissar Gabishev St.



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

Gendova Maria Yurievna, Ph. D. (Arts), librarian of the Vaganova Ballet Academy

E-mail: avrorka196@yandex.ru

О ГОГОЛЕВСКОЙ ДИКАНЬКЕ НА РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Статья посвящена двум балетным интерпретациям произведения Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», одновременно возникшим на отечественной балетной сцене в конце 1930-х гг. На основе сохранившихся материалов предпринята попытка реконструкции хореографической составляющей балета Вл. Варковицкого в Ленинграде и спектакля Ф. Лопухова — Вл. Бурмейстера в Москве. Выявлен и проанализирован важнейший аспект — оба балета поставлены по одному и тому же музыкальному «тексту» композитора Б. Асафьева. Помимо проведенного балетоведческого анализа, предпринимается попытка осмыслить историко-культурное и социально-культурное значения данных постановок на литературной основе с национальным сюжетом с позиции культурной политики государства. Установлена циклическая историко-временная тенденция в вопросе обращения театра к фольклорной тематике. В статье отображается роль каждого балета для «частной» жизни конкретного балетного коллектива. Затрагивается вопрос о необходимости обращения современных хореографов к детским балетным постановкам с сюжетной основой.

Ключевые слова: Отечественный балетный театр 1930-х гг., Ленинград, Москва, Ф. Лопухов, Вл. Бурмейстер, Вл. Варковицкий, Н. Гоголь, «Ночь перед Рождеством», современные хореографы, современный балетный театр.

ABOUT GOGOL'S DIKANKA ON THE RUSSIAN BALLET STAGE

The article is devoted to two ballet interpretations of Nikolai Gogol's novella «The Night before Christmas», which appeared on the Russian ballet stage in the late 1930s. An attempt is made to reconstruct the choreography of V. Varkovitsky (Leningrad) and the performance of F. Lopukhov — V. Burmeister (Moscow) on the basis of preserved documents. The most important aspect is analyzed — both ballets are based on the same musical «ext» by the composer B. Asafiev. In addition to the analysis of ballet studies, the historical and socio-cultural significance of ballet productions based on plots of national literature is considered from the point of view of the state cultural policy. There is a cyclical historical and temporal trend in the theater's turn to folk themes. The article shows the role of each ballet for the «inner» life of the ballet group. The need for modern choreographers to apply to children's ballet productions with a plot basis is touched upon.

Key words: Russian ballet theater of the 1930s, Leningrad, Moscow, F. Lopukhov, V. Burmeister, V. Varkovitsky, N. Gogol, «The Night before Christmas», modern choreographers, ballet theater today.

«Руководствуясь тонкою разборчивостью, творец балета может брать из них (народных танцев. — М. Г.) сколько хочет для определения характеров пляшущих своих героев. Само собою разумеется, что, схвативши в них первую стихию, он может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, также как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни, создает целую поэму»
Н. Гоголь (цит. по [16, с. 201])

Самый известный «зимний» балет в отечественном театре — спектакль «Щелкунчик» [5]¹. Однако существовали ли еще спектакли с зимними сюжетами?

Безусловно!

Это утраченные спектакли — «Двенадцать месяцев»², «Ночь перед Рождеством»³, а также балет «Снегурочка»⁴, который, к счастью, до сих пор можно посмотреть в МАМТе (Москва).

Балеты «Двенадцать месяцев» и «Ночь перед Рождеством» сегодня забыты. Помимо данного досадного

факта, объединяет их еще народная характерность — черта, крайне притягательная в условиях современности, находящейся в постоянном поиске факторов идентичности.

Балет «Двенадцать месяцев» являлся хореографическим воплощением чешской народной сказки, открытой для отечественной литературы переводчиком С. Я. Маршак в годы Великой Отечественной войны, затем снискавшей успех в ТЮЗах и мультипликации, и только во второй половине 1950-х гг. проникшей на балетную

¹ Балетмейстер Л. Иванов, по сценарному плану М. Петипа, композитор П. Чайковский, премьера 1892 г., Санкт-Петербург.

² Балетмейстер Б. Фенстер, композитор Б. Битов, премьера 1956 г., Ленинград.

³ Балетмейстер Вл. Варковицкий, композитор Б. Асафьев, премьера 1938 г., Ленинград; балетмейстеры Ф. Лопухов и Вл. Бурмейстер, композитор Б. Асафьев, премьера 1939 г., Москва.

⁴ Балетмейстер Вл. Бурмейстер, композитор П. Чайковский, премьера 1963 г., Москва. В 2001 г. спектакль возобновили на сцене Московского академического музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко. В 1946 г. свой вариант балета создал балетмейстер Вл. Варковицкий для воспитанников Московского хореографического училища [12, с. 88].



сцену ленинградского Малого театра. Заметим, что балет пользовался зрительской любовью и шел на сцене до середины 1970-х гг. О причинах забвения успешного балета сегодня размышлять трудно — тут может быть множество причин: нарастающая конкуренция с балетом «Щелкунчик» Ю. Н. Григоровича (1966), естественная смена балетных кадров (на пенсию уходили те, на кого ставили балет в 1950-е гг.), новые «векторы» репертуарной политики театра, не малую роль сыграло отсутствие самого балетмейстера-постановщика⁵.

Однако, фокусируясь на теме характерности и ее актуальности в современной реальности, остановимся более детально на «старшем брате» спектакля «Двенадцать месяцев» — на балете «Ночь перед Рождеством».

Итак, балет, созданный 80 лет назад — на излете 1930-х гг., раскрывал мир украинской деревни в момент народных святочно-рождественских гуляний, не мыслимых без задорных плясок, колядок⁶, щедровок⁷ и игр ряженых. При этом балет был танцевально «приправлен» точно по Гоголю — разгулом нечисти, прятавшей звезды в карман и докучавшей жителям Диканьки.

К изучению забытого балета подтолкнула довольно занимательная историко-временная (циклическая) «деталь» — интерес к малороссийской стороне сквозь фольклорно-бытовую тематику возникает в отечественной культуре примерно раз в сотню лет.

Так, впервые стремление познать богатейшую природу украинской народной культуры пришлось на конец первого десятилетия XIX в., когда с минимальными временными разрывами появились «Путешествия в Малороссию» П. Шпаликова (1803), «Письма из Малороссии, писанные Алексеем Левшиным» (1816), «Отрывки из путевых записок» И. Левицкого (1818)⁸.

В музыке посвящение этой теме оставили Ф. Лист⁹; М. Глинка, в творческой биографии которого есть нео-

конченная симфония «Тарас Бульба» (1852–1854 гг.); М. Мусоргский работал над оперой «Сорочинская ярмарка» (1870–1874 гг.)¹⁰. Особняком расположилась комически-фантастическая опера П. Чайковского — «Кузнец Вакула» (1874)¹¹.

Однако самым масштабным обращением к украинской теме по колоритности звучания и динамике изложения следует признать наследие Н. В. Гоголя — «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Цикл повестей создавался литератором с 1829 по 1832 г. и был издан двумя частями в Петербурге: первая книга появилась в сентябре 1831 г., вторая, включившая в себя повесть «Ночь перед Рождеством»¹², вышла в марте 1832 г.

Неподдельный интерес общества XIX в. к Малороссии не оставил в стороне даже консервативное искусство — балет.

Первое обращение балетного театра к украинским образам датируется 1864 г. и связано с балетом по сказке П. Ершова — «Конек-горбунок»¹³. В финале спектакля — во время свадьбы Царь-Девицы и Ивана-Царевича, среди гостей веселились, в том числе, и украинцы, исполнявшие малороссийский танец [7, с. 4–5].

Гораздо более значительную разработку народная культура Малороссии получила уже спустя три года в балете на пушкинский сюжет о старике и рыбке — «Золотая рыбка» (1867)¹⁴. Все тот же балетмейстер А. Сен-Леон, оставив канву сказки, серьезно ее «перекроил». Так, он перенес действие балета подальше от моря на Днепровский берег; Старик, получивший в балете имя Тарас, существенно помолодел и взял в жены казачку Галю, отличавшуюся сварливым (старухиным) характером. Помимо этого, в балете появились новые персонажи — казак Петрб, его невеста Мотря, шинкарь Ицко, Посланник Золотого царства, Царица роз и

⁵ Фенстер Борис Александрович (1916–1960) — артист балета, балетмейстер. В годы учебы в Ленинградском хореографическом училище ассистировал балетмейстеру Л. Лавровскому на постановках «Фадетта» (1934), «Катерина» (1935). В 1940 г. окончил балетмейстерское отделение при Ленинградском училище (мастер Ф. Лопухов). В годы учебы на балетмейстера создал балет «Том Сойер» (1939). По окончании учебы работал балетмейстером в Ленинградском Малом театре оперы и балета, 1953–1956 гг. — главный балетмейстер этого театра.

⁶ Колядка — величальная песнь в честь рождения Иисуса. Песня исполняется накануне Рождества.

⁷ Щедровка — величальная песнь по случаю наступления нового года.

⁸ Устойчивый интерес общества к традиционной культуре и быту своей страны в начале XIX в. связан с ростом национального самосознания и общей демократизацией русской культуры, формированием внимания к географии и увлечением путешествиями по России, стремлению познавать диалектическое богатство родного языка (вводить его в повседневный оборот), изучать фольклорные образы изустной культурной традиции. Национально-патриотическое течение сформировалось как естественная реакция общества в отношении длительного насаждения и поощрения «иноземной» культуры. Особенно тенденция поворота к самобытной культуре усилилась после одержанной победы над Наполеоном в Отечественной войне 1812 г.

⁹ Фортепианные пьесы «Украинская баллада» и «Мысль», симфоническая поэма «Мазепа».

¹⁰ Опера окончательно завершена последователями композитора в XX в. Редакция А. Лядова — Н. Черепнина (1922) и наиболее известная редакция П. Ламма — В. Шебалина (1931).

¹¹ Первая редакция оперы «Кузнец Вакула» на сцене Мариинского театра показана в 1876 г. В 1885 г. Чайковский создает вторую переработанную редакцию оперы, известную сегодня как «Черевички». Опера пользовалась благоволением Императорского двора, в день премьеры за дирижерским пультом стоял сам композитор.

¹² Неповторимая особенность повести «Ночь перед Рождеством», в сравнении с другими произведениями цикла «Вечеров...», в том, что в ней присутствует четкая временная привязка — 1775 г. — это поездка Запорожцев к Екатерине II (после участия запорожцев в войнах с турками и крымскими татарами, упразднение Запорожской Сечи и включения казаков в регулярные (кабинерные) войска).

¹³ Балетмейстер А. Сен-Леон, композитор Ч. Пуни, премьера состоялась в Санкт-Петербурге.

¹⁴ Балетмейстер А. Сен-Леон, композитор Л. Минкус, премьера состоялась в Санкт-Петербурге.



Персидский принц [10, с. 240]. Корректуре подвергся даже финал сказки А. Пушкина — молодая «старуха», оставшись «у разбитого корыта», горевала не долго, так как неожиданно находился повод для веселья, и балет заканчивался на мажорной ноте, что полностью перечеркивало этическую подоплеку, заложенную автором. Подобные привнесения, оказавшись чрезмерными, превратили балет в бессвязную феерию, потому спектакль, не получив одобрения зрителя и критики, быстро исчез из репертуара¹⁵.

Неудача забылась, и уже в 1883 г., украинский танцевальный фольклор удостаивается царского благоволения: малороссийский танец показывают в заключительной части (дивертисмент «Племена России») балета «Ночь и день»¹⁶, данного по случаю коронации Александра III в Москве. Либретто балета гласило: «Все народности Русского Царства, в разнообразных праздничных нарядах, соединяются для приветствования восходящего светила Дня (аллегория новому Императору. — М. Г.), которое своим ярким светом обещает счастья и обилия. Все сливаются в общем ликовании, и каждая народность, выражает радость своим национальным танцем, вступая в один общий русский хор» [9, с. 12].

Новый виток внимания к фольклорной теме в нашей стране пришелся на 30-е гг. XX в., что обусловлено поиском точек «консолидации» народностей, желанием сделать искусство более понятным и приближенным к народу, а также понимание того, что именно народный танец больше приближен к быту и мироощущению этноса, нежели идеализированный (бесплотный)

классический танец. Потому наблюдается появление осязаемого интереса к национальному танцу.

Так, в 1930-е гг. активно создаются целые исследовательские экспедиции по познанию и сохранению хореографического наследия народов Советской России, возникают ансамбли народного танца на государственной основе, в 1936 г. в Москве проводится первый все-союзный фестиваль танцев народов СССР. В результате пристального внимания к этой отрасли хореографии формируется практически культовое отношение к фольклорной танцевальной традиции.

Такое положение дел, а также директива о необходимости ставить балеты на основе сюжетного реализма, способствует «повороту» академического балетного театра в сторону литературных произведений, раскрывающих быт и культуры многонационального государства. Именно эта совокупность событий способствует тому, что балетный театр обращается к сценической «экранизации» литературной классики средствами балетного искусства, дополненной приемами актерской игры и пластики бытового жеста, присущей драматическому театру¹⁷.

В результате в театральных сезонах 1937/1938 и 1938/1939 гг. балетмейстеры передовых академических театров Москвы и Ленинграда обращаются к гоголевской «Ночи перед Рождеством»¹⁸.

Музыкальную «ткань» для обеих версий балета создает композитор Б. Асафьев¹⁹. Постановщиком столичной (московской) «Ночи...» становится зрелый к тому времени балетмейстер Ф. Лопухов²⁰ (ассистирует ему Вл. Бурмейстер²¹), в Ленинграде над трехактным

¹⁵ После премьеры о балете резко высказались в печати. На страницах издания «Новейший российский театр: Собрание образцовых произведений в стихах и прозе, а также в рисунках» [8, с. 39] появились карикатуры на балет «Золотая рыбка» с ироничным комментарием: «Золотая рыбка: великорусская сказка из малороссийского быта, перевод с французского на всемирный мимико-хореографический язык» (цит. по [10, с. 241]). Исполнительница партии Золотой рыбки балерина Е. Вазем вспоминала, что «в дни его (балета «Золотая рыбка». — М. Г.) представления театр пустовал» [3, с. 212].

¹⁶ Балетмейстер М. Петипа, композитор Л. Минкус, премьера прошла в Москве, 1883 г.

¹⁷ 1930-е гг. характеризуются появлением направления — драмбалет. Примерами спектаклей этого направления являются балеты «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Утраченные иллюзии» (1936), «Радда и Лойко» (1938), «Лауренсия» (1939), «Ромео и Джульетта» (1940) и другие.

¹⁸ Заметим, что в 1940 г. по Гоголю на музыку композитора В. Соловьева-Седого ставится балетный спектакль «Тарас Бульба», так же как и «Ночь перед Рождеством», сразу же в двух ведущих театрах страны: в Ленинграде его создает Ф. Лопухов (1940), в Москве — Р. Захаров (1941). Великая Отечественная война прервала сценическую жизнь обеих версий балета, к спектаклю вернулись лишь в 1955 в Ленинграде, где свою версию представил Б. Фенстер (консультировал по народным танцем Б. Степаненко). К сожалению, все редакции утрачены, сохранились лишь отдельные кадры кинохроники и единственный номер «Гопак» из постановки Р. Захарова.

¹⁹ Асафьев Борис Владимирович (1884–1949) — композитор, музыковед, лауреат Сталинской премии, доктор искусствоведения. Искусству балетного дирижирования и аккомпанирования в балетном классе обучался у капельмейстера Императорского Петербургского театра Р. Дриго, создал музыку к первому советскому телебалету «Граф Нулин».

²⁰ Лопухов Федор Васильевич (1886–1973) — артист балета, балетмейстер, народный артист РСФСР (1956). Окончил Императорское Театральное училище в 1905 г., в годы учебы довелось работать с М. Петипа. В 1922–1931 гг. возглавлял балетную труппу ГАТОБ им. С. М. Кирова, в 1931–1936 гг. возглавлял молодую балетную труппу Ленинградского Малого оперного театра. Лопухов был балетмейстером-реставратором балетного наследия и балетмейстер-новатор: один из первых стал применять акробатические поддержки в дуэтах; создал жанр «балетной комедии»; ставил балеты на современные темы — «Красный вихрь» (1924), «Болт» («Вокруг новой машины» (1931)), «Светлый ручей» (1935); заложил основы неоклассического направления в балете. В 1937 г. организовал балетмейстерские курсы в Ленинградском хореографическом училище и балетмейстерское отделение при Ленинградской консерватории в 1962 г.

²¹ Бурмейстер Владимир Павлович (1904–1971) — артист балета, балетмейстер, народный артист СССР (1970), лауреат Сталинской премии (1946). С 1932 г. балетмейстер Московского художественного балета под руководством В. Кригер (с 1939 г. труппа в составе Музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко), 1941–1960 гг. главный балет-



балетом трудится ученик Лопухова — начинающий Вл. Варковицкий²².

Из-за того, что хореографический текст балетов утерян, в нашей попытке реконструировать атмосферу этих постановок мы будем опираться на фотоматериалы, сохранившиеся эскизы, само либретто балета, а также воспоминания очевидцев — композитора, балетмейстера Вл. Бурмейстера, либреттиста спектакля Ю. Слонимского, зрителей и газетных корреспондентов.

Итак, ленинградская версия «Ночи...» появилась в июне 1938 г. как выпускной спектакль знаменитого хореографического училища. При этом, по сути, «ученический» балет (исполняемый силами учеников и «новоиспеченных» артистов) оказался включенным в череду юбилейных показов по случаю 200-летия отечественного балетного образования в стране. Данный факт сегодня со всей очевидностью подчеркивает несомненный талант молодого балетмейстера Вл. Варковицкого и художника-оформителя А. Коломойцева²³.

Столичный вариант «Ночи...» в постановке Ф. Лопухова и его ассистента Вл. Бурмейстера появился под «занавес» календарного 1939 г. — в декабре.

Несмотря на то что над балетами трудились в двух крупнейших городах Союза, по иронии судьбы обе «Ночи...» впервые озарили своим мерцающим блеском именно невские берега: московская версия вначале была показана на гастролях в Ленинграде, а затем представлена в Москве.

Чем удивительны были эти спектакли в контексте своего времени и в масштабах истории балетного театра ушедшего века?

Главное — сюжетная линия обеих «Ночей...» соответствовала литературной основе, что ставило перед балетмейстерами непростые хореографические задачи: как передать многоликий и сочный язык Н. Гоголя искрящийся юмором и иронией в танце?

Решения в обоих случаях были найдены неординарные, а потому ленинградская и московская «Ночи...» получились самобытными, развивающими актерский талант исполнителей, привлекающими зрителя в театр и отвечающими ключевым постулатом государственной политике в сфере искусства.

Творение Вл. Варковицкого напоминало причудливую игрушку, которую вынули из старинной шкатулки: она была затейливо и ярко расписана, отличалась

небольшими объемами и особой пузатостью. Эффект сказочной выдумки, приправленный национальным колоритом, достигался балетмейстером благодаря фантазийному сочетанию характерного, классического и историко-бытового танцев, вкрапленню в канву балета оригинальных танцевально-акробатических находок, а также умелому декорационному обыгрыванию всего сценического пространства.

Молодому и затейливому художнику А. Коломойцеву удалось «оживить» декорации, заставив их исполнять свой, неповторимый и драматургически значимый, «танец». Так, длинные и мерцающие сосульки обрамляли, подобно подрамнику, контур всего сценического пространства, внутри которого возникали разновеликие контуры изб с богато «размалеванной» хатой кузнеца Вакулы, стоящей в центре (рис. 1²⁴).

Рисунок 1. Хата кузнеца Вакулы (эскиз А. Коломойцева, Ленинград, 1938)



Находкой того времени можно отметить эффект «вырастания деревни», при котором, словно в кино, постепенно из ночной мглы проступали контуры застенной Диканьки²⁵.

Удивляющая зрителя сцена, по сути открывающая балет, а значит требующая от художника и балетмейстера еще больших открытий в дальнейшем, предварялась юмористическим, пантомимо-хореографическим свиданием Черта с Солохой: «Через трубу одной хаты

мейстер Музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко. Создал танцы к спектаклю «Учитель танцев» (1946, Центральный театр Красной Армии, Москва), а также хореографические сцены для мультфильма «Снегурочка» (1963).

²² Варковицкий Владимир Александрович (1915–1974) — артист балета, балетмейстер, педагог, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР (1972). По окончании Ленинградского училища исполнял характерные танцы на сцене ЛАТОБ им. С. М. Кирова, в 1941–1943 гг. возглавлял балетную труппу Ленинградского Малого оперного театра. С 1944 г. жил и работал в Москве, преподавал в Московском хореографическом училище. В 1953–1955 гг. — балетмейстер Армянского академического театра оперы и балета имени А. Е. Спендиарова. В 1959 г. создал хореографию для первого телебалета — «Граф Нулин», постановщик танцевальных сцен в кинофильме Э. Рязанова «Человек из ниоткуда».

²³ На момент премьеры Вл. Варковицкому исполнилось 22 года, А. Коломойцеву — 21 год.

²⁴ Впервые эскизы А. Коломойцева открыты и опубликованы в статье Е. Н. Байгузиной, в данный момент хранятся в Музее Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой [2].

²⁵ Как отмечает исследователь Е. Байгузина, увлеченность сценическими эффектами была привита художнику А. Коломойцеву его наставником Н. П. Акимовым, считавшим, что сценическая машинерия и театральные эскизы «многое могут дать и актерам, и режиссеру (добавим и зрителю. — М. Г.) <...> кроме сухого фактического материала» [2, с. 16].



валил дым, и вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле — Солоха, а навстречу ей издали летел чорт. Любезничая с чортом, Солоха спускалась с неба на крышу, и тогда становилась видна вся деревня — засыпанные снегом хаты, улицы и плетни» [17, с. 19]²⁶ (рис. 2).

Рисунок 2. Эскиз костюма Солохи (Ленинград, 1938)



Не снижая градус динамичности и выдумки, стремясь действовать исключительно «по Гоголю», балетмейстер задорным образом решал сцену «расправы» кузнеца над мешками, в которых, по воли случая, оказывались припрятаны многочисленные поклонники Солохи. Так, пока Вакула приноравливался к непотребному «хламу», «соперники затевали возню, и мешки, акробатически кувыркаясь, сами уходили прочь из дома» [11, с. 197].

²⁶ Текст цитаты взят из либретто Ю. Слонимского (1938) с сохранением орфографии. Напомним, что реформа русского языка состоялась в СССР 1956 г., до 1942 г. официально в русском алфавите буква Ё не значилась, несмотря на это, впервые о ее необходимости заговорила еще в 1783 г. княгиня Е. Воронцова-Дашкова.

²⁷ Остроносые женские башмачки на высоком каблучке с небольшими брошами на запяточках, изготовлялись из натуральной кожи.

Впечатляющим танцевальным юмором и в некотором роде технической магией была насыщена сцена полета Вакулы верхом на Черте до Петербурга, куда кузнец отправляется в поисках «царицыных черевичек»²⁷.

Артистка балета Н. Шереметьевская, видевшая спектакль, вспоминала, что «оседлав Черта, Вакула начинал “подниматься” в воздух. Хатки родного села уходили куда-то вниз, а потом и вовсе пропадали из виду» [15, с. 93].

По небу рядом с Вакулой и Чертом, в вихреобразной метели, неслись и «перекликались друг с другом, <...> мелкие беснята, летящие на жирном борове, зеленые черти <...> и ведьмы с развевающимися космами, мелькающие на котках-самокатах в изысканных балетных арабесках» [2, с. 18–19] (рис. 3).

Рисунок 3. Сцена Полет нечисти (эскиз художника А. Коломойцева, Ленинград, 1938)



В результате, нечисть зримо походила на людей, потому и действовала как человек. Кроме того, использование эффектов сценической машинерии — «полеты кукол, подъемы и спуски декораций, движение световой проекции навстречу танцовщикам» [2, с. 18], создавали у зрителя реальное и, одновременно, сказочное ощущение происходящего на сцене, позволяя создателям балета усилить атмосферу гоголевской фантазмагии.

К финалу невероятного по тем временам действия «метель стихала. Небо зажигалось звездами, освещающая медленно растущий шпиль Петропавловской крепости» [15, с. 93], а Черт с Вакулой на спине уже поспешали к Зимнему дворцу, где царствовала в конце XVIII в. Екатерина II. Напомним, что реальное внутреннее убранство знаменитой императорской резиденции на Дворцовой площади всегда отличалось строгостью и сдержанностью своих интерьеров, тяготеющих к классицизму. Однако в сказочной балетной «Ночи...» и в Зимнем дворце



нашлось место полукруглой бальной зале «с четырьмя огромными заиндевевшими окнами, причудливыми узорами рокайлей» [15, с. 93] в стилистике рококо²⁸ (рис. 4). По случаю Святочных гуляний украшенная зала была заполнена уютом каминного тепла и мягким отблеском зажженных свечей. Танцевальное пространство было наводнено ряжеными в русские сарафаны фрейлинами, а в центре блистала сама императрица.

Рисунок 4. Сцена в бальной зале Зимнего дворца (Ленинград, 1938). Фотография хранится в Музее Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой



Поскольку святочный бал задумывался как костюмированный, то придворные, помимо модного в XVIII в. гавота, исполняли «вариации на русскую тему» [17, с. 17]. В момент, когда гости затеяли игру «золото хороню»²⁹, «неожиданно распахивалось окно, ветер задувал свечи — влетал Вакула. Все принимали Вакулу за ряженого и требовали, чтобы он играл с ними. Вакула же долго не мог найти черевички, так как на ногах у переодетых придворных были золоченые лапти» [17, с. 23].

Сцена бала, помимо танцевальных, имеет и одну историко-культурную «изюминку», умело включенную

²⁸ Справедливости ради заметим, что эпоха рококо (неорококо) все-таки проникнет в убранство Зимнего дворца (Малая [Белая] столовая) [4, с. 65], но случится это уже в 1894 г.

²⁹ Старинная святочная забава, уходящая корнями в язычество. Девичья игра сопровождалась песней, в которой основой являлись подвенечные образы. Потому в момент этой игры в залу и влетал возможный жених — кузнец Вакула. В XX в. забава преобразилась и появилась в среде дворовой повседневной культуры — многие из нас играли в «колечко-колечко, выйди на крылечко».

³⁰ Шинуазри — особое течение, возникшее в XVIII в. в России и Европе; основано на использовании стилистических мотивов средневекового китайского искусства в оформлении внешнего убранства целых ансамблей, жилых интерьеров, декорировании предметов роскоши (мебель, шелк, шпалеры, ширмы, статуэтки), посуды (китайский фарфор), а также одежды. Появление течения шинуазри способствовало распространению культуры чаепития в Европе, а в России усилило внимание к этому напитку.

³¹ Заметим, что очередное выдвижение мужского образа на первый план начинается с эпохи М. Фокина. Несмотря на то что в балетах М. Петипа царила балерина, главенство танцовщиков, возникающее в постановках М. Фокина и в дальнейшем получившее развитие в балетах советского периода, не является «новинкой». Так, до 1830-х гг. — момента появления и утверждения на балетной сцене пальцевого женского танца — «законодателем» балетного искусства являлись танцовщики. Об этом свидетельствуют как имена выдающихся исполнителей — О. Вестрис, Ш. Ле Пик, Л. Дюпор и другие, так и упоминание об этих выдающихся мастерах сцены в литературе (например, роман «Война и мир»), а также сами названия балетов. Взлет мужского танца и образа мужчины как героя, двигающего действие на протяжении балета, героя, который духовно изменяется в течение спектакля, как раз связано с советским балетным спектаклем на литературной основе. И первым таким примером стоит назвать образ хана Гирея из балета «Бахчисарайский фонтан», где герой из захватчика-хищника и властителя приобретает облик человека, способного сострадать, любить, страдать, преклоняться перед силой Духа, способен уважать и тосковать.

в балет. Так, знание Варковицкого о том, что на время царствования Екатерины II пришлось увлечение стилем шинуазри³⁰, позволило ему органично вписать в дворцовые сцены танец маленьких китайских слуг [17, с. 17]. В результате, балетмейстер через, казалось, незначительный штрих — детский танец — точно указывал на воссоздаваемое им время, а также продолжал историческую традицию — привлекать в сценическую практику подрастающее поколение.

Не обошлась сказочная «Ночь...» и без лирических интонаций, воплощенных не только в образе строптивой красавицы Оксаны, ее подруг, но и отчасти в образе кузнеца Вакулы³¹.

Нежностью и отчаянием сквозил монолог кузнеца в момент его прощания с родной Диканькой — «не уж-то не выбьется из ума моего эта негодная Оксана и ее черевички», и кузнец танцевальными полунамеками вспоминал строптивую Оксана, высмеивающую его и отказывающуюся от расписанного им сундучка-подарка (рис. 5).

Рисунок 5. Сцена из балета «Ночь перед Рождеством», Ленинград, 1938 (в комнате Оксаны)



В порыве гнева Вакула разбивал подарок. Когда вспышка гнева проходила, раздосадованный кузнец «не без огорчения, поднимал обломки, тщетно пытался их сложить. Из обломков возникало видение любимой» [11, с. 197]. Под звуки колыбельной начиналось адажио Вакулы, мечтающего, чтобы его Оксана стала более ласковой, внимательной, чтобы он мог ее окружить заботой и вниманием. Не случайно лейтмотивом этого дуэта становится колыбельная, а сам прием видения образа возлюбленной напоминает о наследии эпохи М. Петипа.

Вакула, будучи ключевым персонажем спектакля, остается таковым и в финале балета: раздобыв «царицыны черевички» для любимой Оксаны, кузнец мчал верхом на Черте в родное село и, оказавшись на крыше своей богато «размолеванной» хаты, словно с неба сваливался прямо перед растерянной Оксаной. Вслед за пантомимной сценой примерки черевичек, наполненной радостью Оксаны от встречи с Вакулой, начинался заключительный танец влюбленных, переходящий в ликующий массовый гопак. Многоголосное завершение балета на мажорной танцевальной ноте вновь напоминало о традициях императорского балетного театра — закрывать балет торжественной кодой-парадом или массовым, помпезным номером дивертисмента; в то же время, данный художественный прием попутно отсылал зрителя к шествиям бродячих актеров комедии del'arte, завершающих красочные площадные представления прощальным дефиле всех участников выступления.

Такова реконструкция балетной «Ночи...» Вл. Варковицкого. А как же выглядела московская версия балета?

Если ленинградский спектакль выделялся сказочностью, то московский вариант гоголевского произведения представлял собой балетную комедию (рис. 6).

В умении создавать последние балетмейстер Ф. Лопухов³² считался признанным мастером: прежде им уже были поставлены балеты «Пульчинелла» и «Светлый ручей», также им была осуществлена работа по восстановлению миниатюрного шедевра М. Петипа в стилистике итальянской комедии положений — «Арлекинада».

В своих новаторских исканиях и смелых постановочных решениях Ф. Лопухов часто шел «против течения», нередко опережая эпоху. Постановка «Ночи перед Рождеством» не стала исключением: 1930–1940-е гг. — период активного развития драмбалета, жанра для балетмейстера неблизкого, слишком обывающего балет, потому поставить танцевальный спектакль с характеризующими каждого персонажа хореографическими и не лишними иронии лейттемами оказалось

Рисунок 6. Сцена из балета «Ночь перед Рождеством» (Москва, 1939)



непростой задачей.

Создавая балет в комедийных интонациях, балетмейстеру и его ассистенту удалось сохранить суть избранного жанра, показать многослойность гоголевских образов и искусно запрятать внутрь ряд удивительных аллюзий, апеллирующих к балетной традиции прошлого, которую Лопухов чтит и оберегал, ведь он начал свой путь в мир искусства еще при М. Петипа.

В то же время, Лопухов и Бурмейстер остались в тренде лозунгов того времени. Оперевшись на красочную историко-культурную природу Малороссии, они поставили хореографически-выверенное, стилистически и логически оправданное, а потому динамически-зрелищное полотно, живописующее³³ (!) всей возможной языковой палитрой танца спектакль о жизни украинского села в святочный период, где танец обрел «сквозное» значение, искусно обойдя функцию прилагательного — дивертисмента.

В насыщенном танце спектакле Лопухова-Бурмейстера³⁴ особенно выделялись две составляющие: лирический монолог кузнеца Вакулы и сатирические сцены с Солохой.

Монолог кузнеца, так же как и у Варковицкого, переходил в нежный дуэт с Оксаной. Однако танец влюбленных решался у Лопухова в более романтических и метафоричных интонациях; достигалось это благодаря наличию полутонов, раскрывающих тему трепетного отношения друг к другу.

Несомненной ценностью являлось отсутствие отягощенности бытовыми деталями — конфликт с разбитым сундучком-подарком оставался за скобками дуэта.

³² Ассистировал балетмейстеру молодой Вл. Бурмейстер, который в данном спектакле значился еще и как исполнитель. Так, на него Ф. Лопухов поставил партию Кума, который захмелел, передвигался исключительно «ползунками», едва отрываясь от поверхности.

³³ А не повествующее бытоподобно.

³⁴ Танцевальность — то, чем отличался спектакль. Именно, танцевальность от первого до последнего аккорда стала неоценимым «подарком» балетмейстера Лопухова новой балетной труппе, позволившей ей доказать свое право на существование. «В спектакле много и хорошо танцуют. И этим он выгодно отличается от прошлых работ театра, где неумеренное пристрастие к пантомиме мешало развитию танцевальных способностей артистов. Сейчас эти способности видны для всех, и заслугу Лопухова трудно недооценить» [6, с. 271].



Вакула грустил, думая об Оксане и о том, как исполнить просьбу любимой — «достать царицыны черевички». Незаметно для кузнеца мысли о возлюбленной обретали зримую реальность: на опустевшей сцене из заснеженного покрова возникала девушка — приветливая и льнущая к нему как ребенок; именно такой — нуждающейся в заботе и защите — желал Вакула видеть свою горделивую строптивницу. Начинался танец влюбленных. С последним аккордом адажио-колыбельной мечты Вакулы рассеивались, и он с горечью обнаруживал, что объятия пусты, а видение исчезло. Так, благодаря балетмейстерскому таланту высвечивать полутона, по-балетному раскрывалась лирическая тема, пронизанная нежностью (рис. 7).

Рисунок 7. Дуэт кузнеца Вакулы и его возлюбленной Оксаны (Москва, 1939)



Умение балетмейстера показывать на контрасте лирику и гротеск позволит создать блистательный образ «говорливой и угодливой» Солохи, слывшей ведьмой,

³⁵ Сорокина Мария Сергеевна (1911–1947) — артистка балета, в 1929 г. окончила Театральный техникум им. А. Луначарского, танцевала в труппе Московского художественного балета, ставшего затем частью балетной труппы Музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко. Первая исполнительница партии Солохи в Москве.

³⁶ Лопухов идею поддержал.

а потому «умевшей причаровать к себе самых степенных казаков». В числе поклонников хитроумной хозяйки оказывались сразу Дьяк, Чуб, пан Голова, Свербыгуз, и даже Черт с когтистыми лапками-кистями (рис. 8).

Рисунок 8. Дьяк (артист Вл. Бурмейстер)



Из сохранившихся воспоминаний о подробностях репетиционно-постановочного процесса известно: «Однажды, когда Маша³⁵ подметала пол в своей комнате, и щетка летала у нее из стороны в сторону, она вдруг засмеялась своим заразительным смехом. <...> Оказывается, она нашла себе “выход” в партии Солохи. “Все балерины начинают свои партии либо с классической вариации, либо с па-де-де, — сказала она. — А как мне, Солохе-ведьме, начать свою партию? Нужно что-то совсем необычное. Выскочу из хаты с метлой и буду разгонять молодежь, колядующую возле моей хаты³⁶. На спектакле Солоха стремительно выбегала из хаты с помелом (на котором потом верхом неслась в ночном небе) и темпераментно разгоняла молодежь. Какую гневную стихию источала ее небольшая вариация» [13,



с. 361].

Первое свидание Солохи и Черта открывало балет, сразу привнося в него атмосферу вымысла, иронии, отчасти усмешки, по хореографии оно напоминало воздушную соревновательную акробатику, подчеркивая необычайную природу персонажей. «Среди облаков, которые неслись им навстречу, Солоха летела по диагонали в гран па де ша, а за ней извивался Черт, прыгая с согнутыми ногами выше Солохи. <...> Солоха делала в руках Черта акробатическое колесо, заканчивая этот трюк в классическом первом арабеске. Здесь Сорокина танцевала на пуантах, но движения классического танца были стремительны по темпу, окрашены кокетством. Ее фуэте в шестнадцать оборотов отличались “колючими”, резкими движениями ноги в сторону. В это время Черт в со де басках летал вокруг Солохи, словно увивался возле нее. Затем он крутил гран пируэт на согнутой опорной ноге, с согнутой другой ногой, поднятой в сторону, и согнутыми в локтях руками. <...> Завершался дуэт игрой в “ладушки”, Черт щекотал ее хвостом, раскланивался и с ужимками целовал ее, затем делал два тура в воздухе и заканчивал их на колено, как бы преклоняясь перед Дамой» [13, с. 363].

По завершении свидания, нарезвившаяся в ночной тиши нечисть исчезала в свойственной себе манере, — «они по очереди влетали через трубу вниз головой, опираясь руками о шесток печи, затем садились на шесток, спускали ноги и вылезали из печки» [13, с. 363] в просторной хате Солохи (рис. 9, обратите внимание на двойственность природы Солохи — селянки и ведьмы — одна нога обута в сапожок, другая — в пуант).

Рисунок 9. Сцена Солохи и Черта в хате (Москва, 1939)



Еще один жеманно-страстный дуэт кавалера-Черта и его Дамы в середине действия балета прерывался нетерпеливым стуком в дверь очередного поклонника Солохи.

От неожиданности она начинала метаться по комнате, пытаться спешно переодеться, чтобы принять степенный вид. В панике ведьма «оказывалась одной ногой в балетной туфле, а другой в красном сапожке.

Танец обыгрывал контраст возможностей движения на пуантах одной ноги с движениями характерного плана другой, обутой в сапожок. Здесь использованы даже фуэте: в комедийной ситуации они красноречиво говорили, что Солоха потеряла голову» [11, с. 196–197].

Любопытно, что задолго до появления балетной «Ночи...», в 1905 г. братья Сергей и Николай Легат в своих юмористических шаржах запечатлели именно в таком виде (с ножками обутыми в разную танцевальную обувь) артистку Императорских театров — Евгению Обухову (рис. 10).

Рисунок 10. Шарж на артистку Е. Обухову



Думаем, что балетмейстер был знаком с этим шаржем, вдохновлялся ли он им при создании образа Солохи — не знаем, однако отметим, что сама хореографическая находка двуликости образа Солохи — женщины и ведьмы — не противоречила гоголевской задумке, у которого нечисть обладала человеческим лицом и казалась неотличимой от окружающих.

В красных сафьяновых сапожках на каблук Солоха представала вполне обычной бабой из села Диканька. Но (!) женщиной она была не простой, потому дорогие и модные сафьяновые сапожки будто намекали, что она — неразрешимая загадка, которая от недоступности становится все более манкой. Сочетание мечты и желанности, наличие колдовских чар, а также увлеченность Солохи кавалером-Чертом позволили балетмейстеру дополнить образ героини пальцевой техникой.

Эта деталь в прорисовке образа ведьмы позволяет

нам предположить присутствие в замысле балетмейстера утонченной и, одновременно, остроумной аллюзии, вписывающейся в контекст гоголевской иронии и, одновременно, указывающей на глубокое понимание законов искусства балета самим постановщиком. Итак, гротесковый пальцевый танец Солохи намекает на образ легкокрылой Сильфиды в изящных балетных туфельках, которая увлекая, т. е. искушая Джеймса, остается для него недостижимой, подобно Солохе — объекту вожделения для мужчин села Диканьки. Еще одним подтверждением в пользу высказанного довода назовем природу Черта — существа неземного, созвучного Солохе. В силу чего только он, чуя непростую суть Дамы, оказывается единственно возможным для нее галантным, но козлоногим ухажером, «уморительно расшаркивающимся перед Солохой и ведущим ее под руку» [14, с. 2] (рис. 11).

Рисунок 11. Дуэт Солохи и Черта (Москва, 1939)



В этом контексте логичность обретает мысль Г. Добровольской, которая еще более полувека назад заметила, что ироничный дуэт Солохи с Чертом «пародировал серьезное адажио» главных героев [6, с. 272].

Безусловно, параллели меж двух пар наверняка были,

что позволяло постановщикам оттенить уникальность каждой влюбленной пары. Так дуэт Солохи и Черта карикатурно противопоставим лирико-романтическим интонациям в танце Вакулы и Оксаны. Строптивость молодой девушки вполне могла контрастировать с томностью зрелой Солохи, а напористость и прямолинейность Вакулы превосходно оттенялась верткостью и жеманностью Черта.

В результате подобное решение ключевых образов добавляло хореографический, философский и искусствоведческий размах спектаклю.

К слову заметим, что и более скромное решение образа Солохи в балете Вл. Варковицкого, которая танцевала исключительно в каблучной обуви, если в чем-то и уступало решению москвичей, то совершенно не противоречило исторической балетной традиции — отрицательные персонажи всегда лишены пальцевого танца, так как они изначально лишены возможности приподняться над бренным миром (рис. 12).

Рисунок 12. Сцена Солохи и Дьяка (репетиции балета в постановке Вл. Варковицкого, Ленинград, 1938). Фотография хранится в Музее Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой



Финальная сцена московского варианта балета, так же как и ленинградского, оканчивалась массовым танцем, «сделанным с большим мастерством. Здесь и колядки, и игры на снегу, и заключительный гопак. <...> Все плясали гопак, в том числе и Солоха. Только Чорт, чуждый людскому веселью, лишенный возможности общения с предметом своей страсти, сидя на крыше, с грустью взирал с высоты на народное гулянье» [11, с. 197]. На этой поучительной ноте завершалось танцевальное «изложение» гоголевской повести Ф. Лопуховым (рис. 13).

Музыкальной основой обеих «Ночей...» явилась музыка Б. Асафьева, потому не поговорить об этой важной составляющей спектакля мы не имеем права. Сразу отметим, что музыкальное единообразие делало спектакли особенно привлекательными для зрителя, предоставляя им возможность сравнить обе версии балета.



Рисунок 13. Финальная сцена балета Ф. Лопухова —
Вл. Бурмейстера, Москва, 1939



Что же касается самого Асафьева, то из воспоминаний композитора известно, что на московской премьере он не присутствовал (о чем сожалел) [1, с. 261].

Тем не менее, потомкам остались весьма интересные композиторские пояснения, касающиеся музыкальной ткани балета: «Основной моей инструментальной задачей было добиться музыкально-комедийного действия в оркестре, чтобы музыка зазвучала сама, как народная комедия о “проделках черта”. <...> Из своего запаса интонационных представлений об Украине я обобщал материал по трем направлениям: быт, сказочная фантастика как художественное проявление реальности и любовь Оксаны и Вакулы как истинное, искренне, глубоко человеческое чувство. Все это я пытался трактовать в интонациях народной музыкальной комедии, чтобы выявить гоголевский юмор с романтическим акцентом на лирике главных героев. Оркестр я наметил самого обыкновенного классического состава: гибкий, прозрачный, подвижный, с ясными, светлыми, незагруженными *forte* и *tutti*. <...> Мой расчет был на густую, плотную, но не вязкую звучность струнных» [1, с. 261].

Несмотря на внешнюю простоту, «автор» музыки четко выделял особую трудность дирижерской задачи, связанную с частыми и стремительными переходами от «лирики глубокого чувства в тонкий юмор и в обратные метаморфозы, <...> одновременное сплетение этих “планов” требовало гибкого и чуткого “языка руки”» [1, с. 261–262] руководителя оркестра. Фольклорно-романтическая история с комедийным налетом настолько увлекала композитора, что он «пожертвовал в “Ночь” несколько интонаций из “Снежной королевы”³⁷ — из осколков “чертова зеркала”» [1, с. 262]. Создав этот балет, Асафьев поделился размышлением о том, что

«инструментальная ткань и инструментальное действие балета сложнее, чем оперы. Уже отсутствие речитативов, “действенная непрерывность” балетного оркестра и его участие в хореографической сценической драматургии вызывают совершенно особенный стиль. <...> Балетный оркестр и есть действие, параллельное сценическому, потому оркестр ведет свою романтическую сказку и комедийную игру» [1, с. 262].

Подводя итоги размышлениям о балетных интерпретациях гоголевской повести, отметим, что сегодня предвоенное наследие советского балетного театра безвозвратно утеряно. В этой связи, мы по-разному можем относиться к советской эпохе — ругая ее или, наоборот, восторгаясь, но, очевидным, остается одно: экспериментировать в четко очерченных культурной политикой границах не просто разрешалось, а приветствовалось.

В этом смысле нынешние современники-хореографы не столь свободны или не столь активны, они не стремятся двигаться в сторону сюжетных историй. Масштабным сюжетным задумкам предпочитают камерные зарисовки, пространные по содержанию и языку, очевидно считая, что многоточие — самый «удачный» «пунктуационный знак» для современного балета.

В открытом финале и самой многогранности скрытых подтекстов действительно много хорошего, но разве не должен всегда оставаться внятными ценностный смысл спектакля — главная задача балетмейстера?! Только в этом случае спектакль способен пригласить зрителя к рефлексии³⁸.

Однако вернемся к Гоголю на балетной сцене!

Две версии «Ночей...», созданных на музыку Б. Асафьева, объединило не только продиктованные культурной политикой направляющие в развития искусства страны Советов 1930-х, но и стремительность их сценической жизни. Балет в хореографии Вл. Варковицкого был показан единожды в июне 1938 г., спектакль в постановке Ф. Лопухова и Вл. Бурмейстера продержался один — 1939/1940 — театральный сезон.

Несмотря на непродолжительность сценического бытования, спектакли, сами того не ведая, подхватили уже сложившуюся в истории прошлых веков традицию — обращаться средствами искусства к народной тематике. С этой точки зрения появление фольклорной темы на академической балетной сцене 1930-х гг. оказалось закономерной тенденцией. С другой — эти спектакли живо проиллюстрировали принцип работы культурной политики — «запрос — реакция»: на призыв «сделать искусство доступным и понятным народу» театр обратился к фольклорной тематике. Выбор балетного театра как проводника в мир культуры народов оказался удачным,

³⁷ Детская опера композитора Б. Асафьева, созданная по сказкам Г. Х. Андерсена в 1908 г. (период учебы в Санкт-Петербургской консерватории у Н. Римского-Корсакова и А. Лядова).

³⁸ Среди современных спектаклей-исключений отметим балетную фантазмагорию А. Мирошниченко на музыку Д. Шостаковича — «Условно убитый» (2015, на тему реву 1931 г.) и работы Ю. Смекалова — «Солярис» (музыка Б. Юнусова, премьера 2018 г., по произведению С. Лема), «Back to Life» (балет репетируется в Самарском академическом театре оперы и балета, в основе — рассказ Вяч. Заренкова «Возвращение к жизни», премьера намечена на декабрь 2020). Отметим, что это лишь несколько примеров, однако чаще площадкой для поиска и эксперимента становятся театры региональные, нежели столичные.



благодаря невербальности, завораживающей красоте и зрелищности самой народной пляски. В том числе благодаря и этим спектаклям за искусством закреплялось право быть «мягким» идеологизированным механизмом управления сознанием народа, быть доступной формой самопрезентации этноса внутри многонационального государства. Таким образом, возникновение балета «Ночь перед Рождеством» в Москве и Ленинграде было не случайным, а закономерным явлением в культурно-историческом контексте.

Однако только ли историко-социальная значимость присуща этим балетам? В чем притягательность гоголевских балетных «Ночей» для сегодняшнего исследователя?

Только спустя годы выявляется их искусствоведческая значимость, постепенно, подобно эффекту «вырастания деревни», проступает на историко-культурном небосводе.

Сегодня уже очевидно, что размывание устоев находящейся в 1930-е гг. на подъеме эпохи драмбалета с ее акцентом на бытоподобность и восприятием главного художественно-выразительного языка балета — танца как компонента вторичного, началось с балетного обращения к гоголевской Диканьке.

Локальную, но важную роль сыграла московская версия «Ночи...» для становления балетной труппы Московского музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко (ныне МАМТ). «Ночь перед Рождеством» считается первой масштабной работой труппы Московского художественного балета (под руководством балерины Викторины Кригер), только влив-

шейся в состав Музыкального театра. Благодаря Ф. Лопухову «разношерстная» балетная труппа станцевалась и обрела свое лицо, «творческую самостоятельность, оригинальный стиль и новые средства художественной выразительности» [14, с. 2], существенно подняв исполнительский и актерский уровень.

Ленинградская «Ночь» утвердительно заявила о появление самобытного и перспективного творческого тандема балетмейстера Вл. Варковицкого и художника А. Коломойцева, жизнь последнего оказалась стремительной как комета (художник погиб в первые годы Великой Отечественной войны, защищая в боях родной город).

Обе «Ночи» продемонстрировали мастерство каждого из балетмейстеров: их умение чтить традиции, на практике реализовывая важнейший для искусства принцип преемственности. Преемственность постановочных приемов проступила в дуэтах-видениях, в соблюдении традиции лишать пальцевого танца отрицательных персонажей, в привлечении гротеска, а также в торжественных сценах-парадах, завершающих балет.

Несмотря на то что исследуемые балеты давно канули в Лету, думается, что современная эпоха поиска, эксперимента и аллюзий — хорошее время, чтобы оглянуться назад, вспомнить об опыте прошлых поколений и поразмышлять: Куда может двинуться балетный театр в своем развитии далее? Есть ли шанс вернуться к Н. Гоголю на балетной сцене, или это уже навсегда перевернутая страница? Может ли стать гоголевская Диканька сюжетной канвой для нового детского балетного спектакля?

Литература

1. Асафьев Б. В. О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
2. Байгузина Е. Н. Эскизы веселого художника с трагической судьбой (работы А. А. Коломойцева из фондов МКИОХО) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 14–22.
3. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского большого театра (1867–1884). СПб.: Лань, 2009. 448 с.
4. Гендова М. Ю. Балет «Прелестная жемчужина» на петербургской сцене конца XIX — начала XX вв. // Вестник Саратовской консерватории Вопросы искусствознания. 2020. № 3 (9). С. 64–75.
5. Гендова М. Ю. «Щелкунчик» — детский балет со скрытыми смыслами для взрослых // Студия Антре. 2015. № 6 (77). С. 10–13.
6. Добровольская Г. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.
7. Конек-горбунок (либретто балета). Л.: изд-во Лен. гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1935. 27 с.
8. Новейший российский театр: Собр. образцовых произведений в стихах и прозе, а также и в рис.: (Трагедии, драмы, комедии, оперы, водевили и пр.). СПб.: тип. Деп. уделов, 1868. 48 с.
9. Ночь и день (либретто балета *La nuit et le jour*). СПб.: Типография Императорских СПб. театров, 1883. 29 с.
10. Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. 1859–1870. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 423 с.
11. Слонимский Ю. Советский балет: материалы к истории советского балета. М.-Л.: Искусство, 1950. 367 с.
12. Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов: тенденции развития. М.: Искусство, 1979. 358 с.
13. Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета. М.: Искусство, 1990. 377 с.
14. Чернов Я. Талантливый спектакль // Советское искусство. 1940. № 4. 14 января. С. 2.
15. Шереметьевская Н. Е. Длинные тени: о времени, о танце, о себе. М.: ред. журн. «Балет», 2007. 446 с.
16. Шереметьевская Н. Молодые балетные театры // Советский балетный театр (1917–1967). М.: Искусство, 1976. С. 155–217.
17. Юбилейные спектакли Ленинградского государственного хореографического училища. Л.: ЛХУ, 1938. 48 с.



References

1. *Asafev B. V.* O baletе: Stat'i. Retsenzii. Vospominaniya [About ballet: Articles. Reviews. Memoirs]. L.: Muzyka, 1974. 296 p.
2. *Bajguzina E. N.* Eskizy veselogo hudozhnika s tragicheskoy sud'boj (raboty A. A. Kolomojtseva iz fondov MKIOHO) [Sketches of a cheerful artist with a tragic fate (works by A. A. Kolomoitsev from the MKIOHO funds)] // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. 2015. № 5 (40). Pp. 14–22.
3. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo bol'shogo teatra (1867–1884) [Notes of a ballerina of the St. Petersburg Bolshoi Theater (1867–1884)]. SPb.: Lan', 2009. 448 p.
4. *Gendova M. Yu.* Balet «Prelestnaya zhemchuzhina» na peterburgskoj stsene kontsa XIX — nachala XX vv. [Ballet «Pretty pearl» on the St. Petersburg stage of the late XIX — early XX centuries] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 3 (9). Pp. 64–75.
5. *Gendova M. Yu.* «Shchelkunchik» — detskij balet so skrytymi smyslami dlya vzroslykh [«The Nutcracker» — a ballet for children with hidden meanings for adults] // Studiya Antre [Studio Antre]. 2015. № 6 (77). Pp. 10–13.
6. *Dobrovol'skaya G.* Fedor Lopuhov [Fedor Lopukhov]. L.: Iskusstvo, 1976. 320 p.
7. *Konek-gorbunok* (libretto baleta) [The Hunchback Horse (libretto of the ballet)]. L.: izd-vo Len. gos. akad. teatra opery i baleta im. S. M. Kirov, 1935. 27 p.
8. Novejshij rossijskij teatr: Sobr. obraztsovyyh proizvedenij v stihah i proze, a takzhe i v ris.: (Tragedii, dramy, komedii, opery, vodevili i pr.) [The newest Russian theater: Collection of exemplary works in verse and prose, as well as in pic.: (Tragedies, dramas, comedies, operas, vaudevilles, etc.)]. SPb.: tip. Dep. udelov, 1868. 48 p.
9. *Noch' i den`* (libretto baleta La nuit et le jour) [Night and day (the libretto of the ballet La nuit et le jour)]. SPb.: Tipografiya Imperatorskix SPb. teatrov, 1883. 29 p.
10. *Sveshnikova A. L.* Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona. 1859–1870 [Petersburg seasons of Arthur Saint-Leon. 1859–1870]. SPb.: Baltijskie sezony, 2008. 423 p.
11. *Slonimskij Yu.* Sovetskij balet: materialy k istorii sovetskogo baleta [Soviet ballet: materials of the history of Soviet ballet]. M.-L.: Iskusstvo, 1950. 367 p.
12. *Suricz E.* Horeograficheskoe iskusstvo dvadczatykh godov: tendentsii razvitiya [Choreographic art of the twenties: development trends]. M.: Iskusstvo, 1979. 358 p.
13. *Holfina S.* Vspominaya masterov moskovskogo baleta [Remembering the masters of the Moscow ballet]. M.: Iskusstvo, 1990. 377 p.
14. *Chernov Ya.* Talantlivyj spektakl' [Talented performance] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet art]. 1940. № 4. 14 January. P. 2.
15. *Sheremet'evskaya N. E.* Dlinnyje teni: o vremeni, o tantse, o sebe [Long shadows: about time, about dance, about yourself]. M.: red. zhurn. «Balet», 2007. 446 p.
16. *Sheremet'evskaya N.* Molodyje baletnyje teatry [Young ballet theaters] // Sovetskij baletnyj teatr (1917–1967) [Soviet ballet theater (1917–1967)]. M.: Iskusstvo, 1976. Pp. 155–217.
17. Yubilejnyje spektakli Leningradskogo gosudarstvennogo horeograficheskogo uchilisha [Jubilee performances of the Leningrad state choreographic school]. L.: LXU, 1938. 48 p.

Информация об авторе

Марья Юрьевна Гендова
E-mail: avrorka196@yandex.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Information about the author

Maria Yurevna Gendova
E-mail: avrorka196@yandex.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Vaganova Ballet Academy»
191023, Russia, St. Petersburg, 2 Rossi Str.



Алесенкова Виктория Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Alesenkova Victoria Nikolaevna, Ph. D (Arts), Senior Researcher of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: alesenic@gmail.com

СЕМИОТИКА ТЕЛЕСНОСТИ В СПЕКТАКЛЯХ ЛЮБОВИ БАГОЛЕЙ

Статья посвящена проблеме семиотического анализа телесности, малоизученной в контексте театра. Актуальность исследования обусловлена усилением постмодернистских и постдраматических тенденций в современной режиссуре, что заставляет рассматривать феноменальное тело актера в новом ракурсе — как инструмент воплощения ментальных процессов в пластических образах. В центре научного интереса — выявление на практике функциональных характеристик семиотического тела актера. Материалом исследования послужили дипломные спектакли Саратовского театрального института, осуществленные Любовью Баголей. В результате изучения форм пластической выразительности в постановках «Лейтенант с острова Инишмор» М. МакДонаха и «Отелло» У. Шекспира было обнаружено, что семиотическое тело актера функционирует: 1) как тело персонажа (знаковое), 2) как «одухотворенное» тело (символическое) и 3) как коллективное семиотическое тело (когнитивное).

Ключевые слова: телесность актера, семиотическое тело, феноменальное тело, спектакли Л. Баголей, пластика, Саратовский театральный институт.

SEMIOTICS OF CORPORALITY IN LYUBOV BAGOLEY'S PERFORMANCES

The article presents semiotic analysis of corporality, which has not been sufficiently studied in the theatre context yet. The relevance of the research is due to the strengthening of postmodern and postdramatic trends in the modern directing that allows considering the actor's phenomenal body as an instrument for embodying mental processes in plastic images. The aim of the study is to identify functional characteristics of the actor's semiotic body. The research material was the graduation performances of the Saratov Theatre Institute «Othello» (by W. Shakespeare) and «The Lieutenant of Inishmore» (by M. McDonagh), staged by Lyubov Bagooley. As a result of studying the gestuality and forms of plastic expression in the performances it was found that the actor's semiotic body functions: 1) as a character's body (body-sign), 2) as a «spiritualized» body (body-symbol), and 3) as a collective semiotic body (cognitive body).

Key words: actor's corporality, semiotic body, phenomenal body, performances by L. Bagooley, gestuality, Saratov Theatre Institute.

Обращение к проблеме семиотического анализа телесности в контексте театра обусловлено наличием неизученных областей в системе отношений между феноменальным телом актера и семиотическим. Магистральная цель исследования обозначена как выявление на практическом материале функциональных особенностей семиотического тела. В рамках статьи предполагается адаптировать существующее в теории понятие телесности к реалиям современного театрального искусства, изучить природу семиотического тела в спектаклях и определить его характерные признаки. Двойственность восприятия телесности актера открывает перспективу обнаружения новых ракурсов.

Телесность в контексте театра. Действительная природа театра основана на актерской пластике и, по выражению Вс. Мейерхольда, проявляется в «музыке пластических движений» [5, с. 126]. Поскольку главным инструментом актера является тело — ни феноменологический, ни семиотический анализ сценического действия немислим без понятия телесности. В сфере философской мысли телесность трактуется как «искусственно созданная система отношений между плотью и наносимыми на нее знаками культуры» [4, с. 17] и отражает широкий спектр процессов взаимодействия души и тела. В современном режиссерском театре (особенно в постмодернистском или постдраматическом ракурсе) тело актера часто преобразуется в «семиотическое»

или, в терминологии А. Арто, в иероглиф — «тело, возвысившееся до величия знака» [1, с. 102].

Семиотическое тело, прежде всего, способно служить «носителем смыслов, заложенных в тексте пьесы» [9, с. 143], однако режиссер достаточно свободен в интерпретации авторского произведения, чтобы создавать новые смысловые пространства, выходящие за рамки вербального каркаса. Вс. Мейерхольд еще в работе 1907 года отмечал, что актерская пластика может быть как «строго согласованной со словами произносимыми», так и «не соответствующей словам» [5, с. 137]. Из этой второй складывается специфический невербальный язык спектакля, помогающий зрителю «проникать во внутренний, скрытый диалог» [5, с. 138].

Разработанная Мейерхольдом концепция театрального искусства послужила мощным импульсом к развитию новых форм актерского воздействия на публику. Так, «психологический жест» М. Чехова основан на пластической материализации действенных метафор, а в процессе одухотворения тела «святого» актера в театре-лаборатории Е. Гротовского большую роль сыграла мейерхольдовская биомеханика. До сих пор, как зафиксировано П. Пави в «Словаре театра», представление о телесности актера формируется в двух направлениях. В первом случае тело выступает посредником между замыслом драматурга и зрителем, при этом «пластика иллюстративна и не более



чем дублирует слово» [7, с. 377]. Во втором случае тело является проводником движений души, и «пластика актера созидательна и подлинна», а «движения призваны вызывать эмоции в зависимости от мастерства и умения владеть телом» [7, с. 377].

На фоне постмодернистских тенденций в театральном искусстве XXI века научный интерес к телу актера вышел на новый виток актуальности. В интерпретации Э. Фишер-Лихте понятие телесности, помимо семиотического, включает «феноменальное тело»¹ исполнителя, рассматриваемое в двух аспектах: «процессе воплощения и феномене присутствия» [9, с. 140]. Такое разделение опирается на стратегию непомерно-преувеличенного акцента на телесности: художественном эксгибиционизме и перформативных актах публичного самоистязания (как, например, в известных перформансах М. Абрамович). В идеале, актеру при создании сценического образа следует превратить феноменальное тело в тело семиотическое. И если первое может привлечь внимание зрителей к индивидуальным особенностям физического облика актера, то второе должно стать результатом актерского и режиссерского творчества.

Поскольку не персонаж, а непосредственно актер действует на сцене, он должен мастерски владеть своим инструментом — «материальным носителем, с которым приходится реально работать, творя действие» [2, с. 113], то есть телом. Методика профессионального физического воспитания была введена в программу актерского обучения со времен основания Московского художественного театра и на сегодняшний день представляет собой синтез уникальных теоретических и практических разработок К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, М. Чехова, А. Таирова, Е. Гротовского и других. В Саратовском театральном институте пластической подготовке будущих артистов уделяется большое внимание. Это заслуга педагогов кафедры специальных дисциплин (профессора Н. Горюновой, доцентов И. Борисовой, М. Жиловой) и ее руководителя профессора Алексея Зыкова — основателя «Театра пластики и танца», автора ряда публикаций, посвященных танцевально-пластическому аспекту драматического театра [3].

Актеры-выпускники Саратовского театрального института востребованы в лучших театрах страны благодаря каждодневному тренингу — на протяжении всего процесса обучения осознание физического бытия на уровне феноменального тела закрепляется в сценической практике и преобразовывается в навыки создания тела семиотического. Дипломные студенческие спектакли выпускающей мастерской в течение одного-двух сезонов с успехом идут на профессиональных сценах Саратова, собирая полные залы. Постановки, осуществленные доцентом, а ныне заведующей кафедрой мастерства актера Любовью Баголей в контексте изучения телесности предстают благодатным объектом

семиотического анализа. Склонность к «пластическому воображению»² помогает Л. Баголей постепенно формировать собственный режиссерско-педагогический стиль, для которого характерно «облекать зарождающуюся мысль в пластически оформленные образы» [6]. Процесс создания семиотического тела актера можно проследить на материале дипломных спектаклей 2011/2012 учебного года (мастерская заслуженного артиста России Игоря Баголея).

Семиотическое тело в спектакле. «Лейтенант с острова Инишмор» по пьесе М. МакДонаха был поставлен в 2011 году на малой сцене Саратовского драматического театра имени И. А. Слонова.

Кровавые события «черной комедии» разворачиваются вокруг смерти любимого кота лейтенанта Подрайка — террориста-одиночки, в котором уживаются чудовищная жестокость и болезненная сентиментальность. Телесность в спектакле приобретает феноменальный характер — коты, люди (и даже коровы) легко, со своеобразным эстетическим шармом, превращаются в трупы. Не существует никакой ценностной разницы между живым и мертвым телом, напротив — отсутствие элементарной гуманности, как важного признака духовного человеческого начала, компенсируется навязчивым присутствием телесности — тело предстает неким материалом для извращенного творчества.

Подрайк по сюжету отрезает ногти и соски у наркоторговца Джеймса. В спектакле садистская сцена решается весьма эффектно: ногти и соски Джеймса, примотанного серебряным скотчем к инвалидному креслу, на глазах зрителей раскрашиваются красной краской, что напоминает процесс создания своеобразной скульптурной композиции. Тело актера Д. Степаняна при этом превращается в семиотическое, поскольку приобретает характеристику знака. Такой же прием применяется в сцене убийства террористов-конкурентов — Кристи, Брендана и Джоуи (М. Деричев, Н. Сурков, Е. Медведев), которые, в свою очередь, становятся объектами перформанса. Важно отметить, что пластические манипуляции с телами жертв по замыслу режиссера выполняют персонажи-кошки.

Кошки (фото 1) — девять стройных актрис в черных обтягивающих трико, коротких джинсовых шортах с кошачьими хвостами на боку и симпатичными ушками на аккуратно зачесанных головах — становятся движущей силой сценического действия. Они незримо для персонажей-людей появляются рядом, наблюдая за происходящими событиями, символически оказываясь инициаторами и визуальными исполнителями изощренных сценических убийств. Дивная кошачья пластика, которую демонстрируют актрисы-студентки, подразумевает серьезную профессиональную подготовку тела. Танцующие, вылизывающиеся, точащие когти, царапающиеся, мирно наблюдающие или агрессивно действующие, Кошки не акцентируют внима-

¹ Используя термин М. Мерло-Понти в контексте театра, Э. Фишер-Лихте опирается на концепцию Г. Плеснера, противопоставляя телесное существование актера и изображаемого им персонажа [9].

² Термин Г. В. Морозовой [6].



ние зрителей на особенностях феноменального тела, но действуют как единый организм, олицетворяющий некую мистическую силу. Аллюзия к известному мюзиклу Э.-Л. Уэббера «Кошки» лишь обогащает сюжет ирландского драматурга, открывая новый смысловой пласт — в структуре спектакля Л. Баголей Кошки становятся объектом концептуализации и воспринимаются исключительно как абстрактный художественный образ, созданный режиссером.

Фото 1. «Лейтенант с острова Инишмор» Л. Баголей. Сцена из спектакля. Саратовский театр драмы им. И. А. Слонова. Фото Т. Цой



МакДонах посвятил свою пьесу Кошечке (не коту и не вообще котам). Возможно, существует тонкая связь между этим фактом и тем, что статус самопровозглашенного лейтенанта-террориста в разыгранной истории достается в финале вовсе не Падрайку, а юной садистке Мейрид, известной своей меткой стрельбой по глазам пасущихся коров и преданно любящей собственного котика. В пластике Мейрид (Е. Пылаева) и Падрайка (И. Костин) время от времени проскальзывают кошачьи повадки, словно они подобны в своей сущности мохнатым питомцам. Частью семиотического тела становится и висящий на боку Мейрид хвостик (совсем такой же, как у Кошек, но более изящный), и та хищная страстность, с которой девушка красит себе губы красной помадой, превращая рот в кровавую рану. Смысловое содержание образа дополняется пластической сценой перестрелки, выполненной в форме замедленного танца, демонстрируя очевидное животное чутье, которое помогает молодым людям с непринужденной легкостью увертываться от летящих в них пуль.

Возникшая между Мейрид и Падрайком любовь поражает внезапностью и обилием противоречивых эмоций: акты агрессии и жестокие убийства сопровождаются страстными поцелуями, и эти проявления, казалось бы, нежных чувств ничуть не притупляют звериную природу главных героев. Восприятие телесности доводится до абсурдного дисбаланса и даже до отрицания созданного Творцом человеческого тела, которое по требованию сумасбродных «лейтенантов с Инишмора» подлежит грубому расчленению.

Отец Падрайка Донни и брат Мейрид Дэйви по действию должны разрезать на мелкие части трупы убитых террористов. Трудно представить себе эту жуткую сцену в формате натуралистического или психологического театра. На помощь приходят иные выразительные средства — иероглиф, ассоциативный жест, пластический намек, которые, по замыслу режиссера, подменяют присутствие феноменального тела театральным знаком. Донни (П. Матюшков) и Дэйви (Д. Воронин) напряженно ковыряются ножом и вилок в алых шнурках стоящих перед ними на столе высоких ботинок, стараясь их расшнуровать. Обыгранные актерами как части мертвых тел мужские ботинки не столько дорисовывают в воображении зрителей подразумеваемую кровавую акцию, сколько порождают размышления о проблеме человеческого каннибализма в переносном смысле и в буквальном смысле привычного мясоедства, приводящего к масштабным убийствам незащитных животных.

Создается впечатление, что коты и коровы, убиенные в пьесе МакДонаха во имя утверждения революционных идей свободы и равенства, и стали главной причиной системного сбоя в природе вещей, породив гигантский перекос в сторону животного начала в человеке и отчуждение духовного принципа от физического тела. Падрайк готов отнять жизнь у отца в отместку за смерть кота, а Мейрид по той же причине без раздумий убивает возлюбленного. Месть за убийства приводит к новым преступлениям, бесконечно разрастающимся в геометрической прогрессии. Образ Кошек становится ключом к режиссерской концепции событий пьесы: осмысление невербальных действий коллективного семиотического тела заостряет внимание зрителей на метафизической доминанте звериной сущности человеческих поступков. В этом контексте кажущийся, на первый взгляд, непристойным кровавый сюжет пьесы позволяет средствами театра (с долей самоиронии и черного юмора) поднять на уровень осмысления целый пласт табуированных проблем человечества.

Проблемы человечества выводятся на философский уровень и в другой постановке Л. Баголей — «Отелло». Спектакль по знаменитой пьесе У. Шекспира был осуществлен на большой сцене Саратовского драматического театра имени И. А. Слонова в 2012 году.

Надо отметить, что с самого начала действие разворачивается в планетарном масштабе — на экране задника возникает звездная беспредельность космоса, и под нежные звуки скрипки появляется Земля. На этом фоне встречаются два существа — Юнона (М. Баголей) и Яго (Д. Степанян). Она играет на скрипке, стоя на вращающемся круге, а он сидит на вершине широкой лестницы. По замыслу режиссера, в основе трагической истории Отелло и Дездемоны заложено противоборство двух Начал, непримиримых сущностей, взаимодействие которых серьезным образом влияет на ход событий. И если ее инструментом является скрипка, источающая мелодию любви, то его инструментом является человеческое тело, на котором можно играть и которым можно дирижировать.



Физическая подготовка актера помогает созданию семиотического тела. В пластике Яго то и дело проскальзывают похотливые движения, подмечается имитация поведения то собаки, то обезьяны. Он умеет мастерски скакать по ступеням лестницы как по клавишам, извлекая из них звуки. Яго водит невидимым смычком по собственному извивающемуся телу и тем самым приводит в движение группу человеческих фигур в стилизованных масках итальянской комедии dell'arte, словно пробуждает целый сонм человеческих страстей, ведь «страсть материальна, она подчиняется пластичным колебаниям материи» [1, с. 143]. Вступив в борьбу с Юноной, Яго заглушает ее мелодию, навязывая героям трагедии то звуки фанфар, то танцевальные ритмы, порождающие однообразные и непристойные телодвижения послушных его руке актеров-Масок; даже увлекает саму Юнону в дуэте страстного танго. Таким образом, фигура Яго воспринимается зрителями и как персонаж пьесы — поручик Отелло, и одновременно как inferнальная сущность, выходящая за рамки шекспировского текста. Тело актера в данном случае способно не только иллюстрировать слова, но и становиться проводником ментальных образов.

Материализованные страсти в мужском и женском облики (актрисы и актеры массовки), обозначенные как Маски (фото 2), вносят в спектакль атмосферу венецианского карнавала и вместе с тем создают реминисценцию к античному хору. Сопровождая события и комментируя их смысловыми пластическими действиями, Маски воспринимаются как коллективное семиотическое тело.

Фото 2. «Отелло» Л. Баголей. Сцена из спектакля. Саратовский театр драмы им. И. А. Слонова. Фото Т. Цой

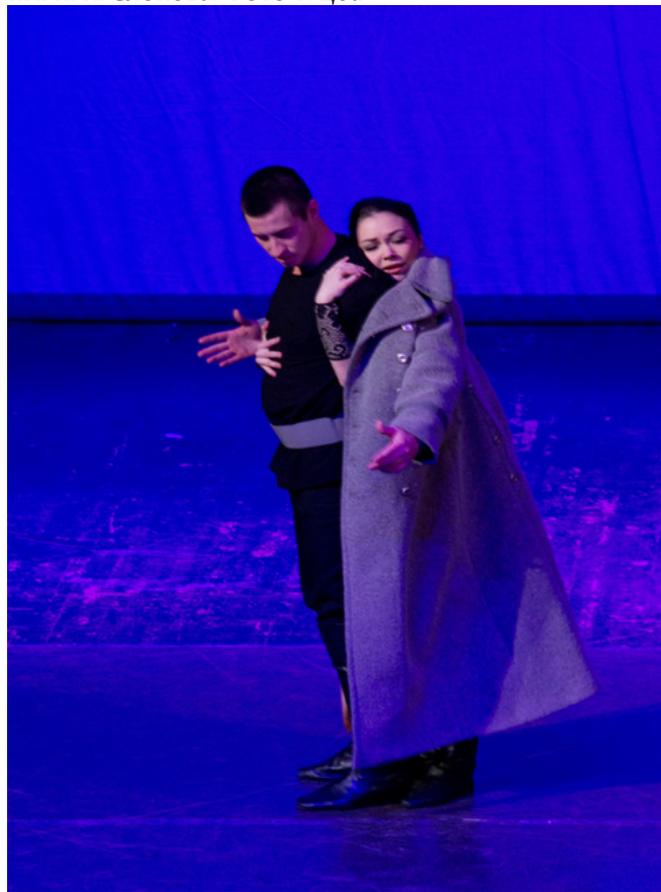


Схему ментальной трансформации образа Отелло можно прочитать в рисунке и характере передвижений Масок в пространстве. Если в начале спектакля их, оказавшихся на пути влюбленного и счастливого мавра, невидимой волной сметает прочь, а в процессе внутренней борьбы Отелло с ревностью Маски время от времени приближаются к генералу, то ближе к финалу картина меняется. Маски, руководимые Яго, будто

стелются за одержимым страстью Отелло, сопровождая его передвижение как шлейф, тянущийся вслед.

По сценическому действию нервное и напряженное тело мавра (С. Калинин) словно прячется в генеральской серой шинели, охраняющей хозяина как неприступная крепость, застегнутая на все пуговицы. Внутри этого тесного личного пространства (своего душевного мира) он допускает только возлюбленную — Дездемону (С. Илюшина). Она мягко проскальзывает под надетую шинель, прижимаясь к спине мужа, и так оба ходят по сцене, слитые воедино, рука к руке, тело к телу, душа к душе, дополняя друг друга (фото 3).

Фото 3. «Отелло» Л. Баголей. Отелло — С. Калинин, Дездемона — С. Илюшина. Саратовский театр драмы им. И. А. Слонова. Фото Т. Цой



Шинель в спектакле становится атрибутом силы. Яго же, разрушая мир Отелло, заставляет его обнажиться (в ссоре с женой Отелло предстает перед зрителем с голым торсом), стать беззащитным, уязвимым и слабым. Поскольку «в искусстве нет места случайности» [8, с. 77], надо предполагать, что режиссер намеренно разделяет тело Отелло на внутреннее и внешнее, ставя дополнительный акцент на метафизической интерпретации событий фабулы. Внутреннее тело в этом контексте уже не является телом персонажа, но стремится стать «одухотворенным телом», которое подражает движениям души. В теории театра одухотворенное тело понимается как «полномочный представитель духа в материальном



мире» [2, с. 207], другими словами, устранение разграничений между духом и плотью «придает телу характер духовной сущности» [9, с. 149].

Сценическое пространство тоже условно делится на внутреннее (видимое зрителю) и внешнее, расположенное по другую сторону задника, на котором отражаются тени персонажей и разыгрывается смысловое содержание некоторых сцен. В этом сюрреалистическом пространстве у всего самого светлого существует тень, даже у Юноны, над которой возвышается гигантская тень Яго.

Важным смысловым элементом внутреннего пространства становится вращающийся круг, на котором в начале спектакля появляется провозвестница любви Юнона. Этот своеобразный круг испытаний обыгрывается как место духовного падения персонажей и место, на котором в финале гибнет любовь. Сначала верный лейтенант Кассио (И. Костин) теряет на круге равновесие, поддавшись на провокацию Яго, затем Отелло, доведенный до пароксизма ревности, падает навзничь, не удержавшись на ногах. Здесь на неверный путь становится влюбленный в жену мавра баловень Родриго (Е. Медведев). В итоге, круг оказывается смертным одром Дездемоны и Отелло и, следовательно, символом поражения Юноны в битве с Яго. Так, воплощение смысла языком актерской пластики можно охарактеризовать как творческий почерк режиссера.

Заключение. Искусство пластической композиции играет определяющую роль в режиссуре Любви Баголей, и этому способствует профессиональная подготовка актеров саратовской театральной школы. На основе проведенного исследования можно сделать ряд обобщений и выводов о значимости, признаках и функциональных особенностях семиотического тела в системе отношений между телесностью актера и персонажа.

Понятие телесности в контексте театра включает феноменальное тело (как физическое присутствие актера с присущими ему индивидуальными качествами и энер-

гетикой) и семиотическое тело (результат творческого преобразования феноменального тела в тело персонажа). В разной природе существования персонажа в спектакле заключается причина двойственности восприятия семиотического тела: оно может быть как *посредником* между замыслом автора и зрителем, так и *проводником* нового смысла, заложенного режиссером. Основываясь на творческом опыте Л. Баголей, необходимо отметить, что один и тот же персонаж на сцене может выполнять одновременно обе функции.

Тело-«посредник» функционирует как объект семиотизации, демонстрируя внешние признаки персонажа — и тогда семиотическое тело становится (или подменяется) знаком, иллюстрирующим театральными средствами смысл, заложенный автором. Тело-«проводник» функционирует как объект символизации, демонстрируя внутренний мир персонажа — и тогда семиотическое тело стремится к понятию «одухотворенного». В этом случае, благодаря смысловым пластическим модуляциям, тело актера становится символом, материализующим на визуальном плане сущностное присутствие и трансформацию образа души (через подражание божественному или inferнальному архетипу).

Дополнительно в постановках Л. Баголей обнаружен еще один способ существования телесности, присущий коллективному семиотическому телу абстрактного персонажа, такого как Кошки или Маски. В этом случае семиотическое тело функционирует как концептуальный образ, реализованный одновременно группой актеров. Выполняемые этой группой на протяжении всего спектакля смысловые пластические действия воплощают скрытые ментальные процессы, визуализируя символическую концепцию режиссера. Функциональная связь телесности с ментальным пространством в контексте спектакля, помогающая зрителям познавать метафизическую интерпретацию событий пьесы, позволяет идентифицировать коллективное семиотическое тело как когнитивное тело.

Литература

1. Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 192 с.
2. Дрознин А. Б. Дано мне тело... Что мне делать с ним? Книга первая. М.: Навона, 2018. 464 с.
3. Зыков А. Векторы изучения танцевально-пластических экспериментов на драматической сцене // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 1 (7). С. 9–13.
4. Макаров А. И., Торопова А. А. Отчужденные тела: трактовка концепта телесности в постмодернизме // Вестник Волгоградского университета. Серия 7. Философия. 2016. № 4 (34). С. 16–25.
5. Мейерхольд В. С. Театр (к истории и технике) // ТЕАТР. Книга о новом театре. Сборник статей. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. С. 101–148.
6. Морозова Г. В. О пластической композиции спектакля: методическое пособие. М.: ВЦХТ, 2006. [Электронный ресурс] URL: <https://www.libfox.ru/207361-g-morozova-o-plasticheskoy-kompozitsii-spektaklya.html> (05.10. 2020).
7. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
8. Тауров А. Записки режиссера. М.: ГИТИС, 2000. 160 с.
9. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.

References

1. Artaud A. Teatr i ego dvojniki [The Theatre and Its Double]. M.: Martis, 1993. 192 p.
2. Droznin A. B. Dano mne telo... Chto mne delat' s nim? Kniga pervaya [I was given a body... What should I do with it? Book one].



М.: Navona, 2018. 464 p.

3. *Zykov A.* Vektory izucheniya tantseval'no-plasticheskikh eksperimentov na dramaticheskoy scene [Vectors of studying dance-plastic experiments on the dramatic stage] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 1 (7). Pp. 9–13.

4. *Makarov A. I., Toropova A. A.* Otchuzhdennye tela: traktovka kontsepta telesnosti v po-stmodernizme [Alienated bodies: post-modern interpretation of the concept of corporality] // Vestnik Volgogradskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya [Bulletin of the Volgograd University. Ep. 7. Philosophy]. 2016. № 4 (34). Pp. 16–25.

5. *Meyerhold Vs. Teatr* (k istorii i tekhnike) [Theatre (to history and technology)] // TEATR. Kniga o novom teatre. Sbornik statej

[THEATRE. A book about the new theatre. Digest of articles]. М.: РАТИ-GITIS, 2008. Pp. 101–148.

6. *Morozova G. V.* O plasticheskoy kompozitsii spektaklya: metodicheskoe posobie [On the plastic composition of the performance: a textbook]. М.: Vserossijskij tsentr hudozhestvennogo tvorchestva, 2006. URL: <https://www.libfox.ru/207361-g-morozova-o-plasticheskoy-kompozitsii-spektaklya.html> (Access date 05.10. 2020).

7. *Pavis P.* Slovar' teatra [Theatre Dictionary]. М.: Progress, 1991. 504 p.

8. *Tairov A.* Zapiski rezhissera [Director's notes]. М.: GITIS, 2000. 160 p.

9. *Fischer-Lichte E.* Estetika performativnosti [Aesthetics of performativity]. М.: Play&Play, Kanon+, 2015. 376 p.

Информация об авторе

Виктория Николаевна Алесенкова

E-mail: alesenvic@gmail.com

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

Information about the author

Victoria Nikolaevna Alesenkova

E-mail: alesenvic@gmail.com

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



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

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

Фомина Зинаида Васильевна, доктор философских наук, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Fomina Zinaida Vasilyevna, Dr. Sci (Philosophy), Professor of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: zinaf33@yandex.ru

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РЕДАКЦИЙ КАК МЕТОД ТЕХНИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА (НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИЙ Ф. ШОПЕНА)

Статья посвящена проблеме использования сравнительного анализа редакций для технического освоения музыкального материала. Метод апробируется на материале прелюдий Шопена, который обладал особым оригинальным взглядом на проблемы техники. Исполнительская техника представлена как объёмное понятие, включающее в себя практически весь спектр выразительных средств. Одновременно показано условное разделение техники на двигательную форму и средство художественной направленности. Парадокс заключается в том, что необходимость автоматизации технических приёмов приводит к их закреплению, что становится препятствием для их адаптации в художественном контексте. На примере анализа прижизненных изданий и избранных редакций прелюдий выявляются противоречия и разночтения. Их сопоставление позволяет критически оценить развитие авторской идеи, уточнить технические сложности, сопоставить комплексы упражнений и т. д. Целевая направленность пианистической работы с разными текстами подкрепляется иллюстративными примерами. Результаты исследования суммируются в следующих выводах: сравнительный анализ редакций является ценным методом технического освоения музыкального материала, препятствующим единообразию восприятия и развивающим пианистическую технику как систему навыков с двуединой природой. Двигательная техника является базисным средством для рельефного воплощения художественного образа.

Ключевые слова: Шопен, прелюдии, сравнительный анализ, редакции, художественный образ, контекст, техника, упражнения, исполнитель, интерпретация.

COMPARATIVE ANALYSIS OF EDITIONS AS A METHOD OF TECHNICAL STUDY OF MUSICAL MATERIAL (ON THE EXAMPLE OF CHOPIN'S PRELUDES)

The article deals with the issue of using comparative analysis of musical editions for the technical study of musical compositions. The method is tested on the material of preludes by Chopin, who had an original view of the technical problems. Performing technique is presented as a three-dimensional concept that includes almost the entire range of expressive means. At the same time, the conditional division of a performing technique into a motor form and a means of artistic orientation is demonstrated. The paradox is that the need to automate techniques leads to their fossilization, which makes it difficult to adapt them to a certain artistic context. Analyzing Chopin's lifetime publications and selected editions of his preludes, the author reveals some contradictions and discrepancies the comparison of which allows to trace the development of the author's idea, clarify technical difficulties, compare sets of exercises, etc. The target orientation of work with different piano texts is illustrated with numerous examples. The results of the research are summarized in the following conclusions: comparative analysis of editions is a valuable method of technical study of musical material, which prevents uniformity of perception and develops piano technique as a system of skills with a dual nature. Motor technique is the basic means for the relief embodiment of an artistic image.

Key words: Chopin, preludes, comparative analysis, revisions, artistic image, context, technique, exercises, performer, interpretation.

Роль технического освоения музыкального произведения ни один практикующий пианист не станет недооценивать. Однако существуют противоречия по поводу выбора направления. Один вариант, когда техническая формула, являющаяся ключевой в той или другой пьесе, осваивается вне зависимости от конкретного музыкального материала. Для этого существуют разные пособия и Школы упражнений, где приобретаются автономные технические навыки. Второй вариант, когда техническое освоение происходит на конкретном музыкальном материале, который превращается в испытательный полигон технических тренировок. В каждом из двух

вариантов есть свои плюсы и минусы. Однако вне внимания пианистов оказывается метод сравнительного анализа разных редакций одного сочинения, позволяющий по-новому взглянуть на техническое освоение музыкального материала.

Каждая миниатюра Шопена представляет своего рода музыкальную систему, все элементы которой связаны разными отношениями и находятся в теснейшей взаимозависимости друг от друга. При этом каждый элемент необходим независимо от величины и значимости. Особенно это касается технического материала. Если, например, при работе над фразировкой допусти-



ма «доводка», вызревание пластической идеи, то при пробах технического навыка результат должен быть ошутим сразу. В определённом смысле техника является ключом к раскрытию художественной образности музыкального сочинения.

В исполнительстве и педагогике фортепианная техника интерпретируется в широком поле значений как объёмное понятие искусства игры на инструменте, включающее в себя не только (и не столько!) работу над двигательными навыками, но, прежде всего, над звуком, ритмом, педализацией, артикуляцией.

Многомерность дефиниции в определении М. Лонг: «Техника — это туше, искусство аппликатуры, педали, знание общих правил фразировки, это обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведения, которое он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением. Резюмирую: техника — это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство» [2, с. 8].

Итак, на первый план выходит исполнительская техника, которая сама по себе содержит множество противоречий. Во-первых, она индивидуальна по определению, и то, что подходит одному пианисту, может «не работать» с другим. Во-вторых, выработанные двигательные навыки имеют устойчивую природу, которая также становится проблемой. Парадоксальность состоит в том, что необходимость автоматизации технических приёмов приводит к их закреплению, и мгновенно «плюс» превращается в «минус». Если техника служит средством для выявления и реализации художественных идей, то игровые навыки всегда должны оставаться мобильными, чтобы адаптироваться в любом контексте.

Представим гипотетическую ситуацию, смоделировав процесс технического освоения некоторых прелюдий, в которых имеется мелкая пальцевая техника на основе гамм (например, № 3 *G-dur* или № 16 *b-moll*). Пианист добивается пальцевой ровности и независимости, «выглаживает» неудобные моменты подкладывания и перекладывания, контролирует гибкость и ровность кистевых движений и т. д. Удовлетворённый проделанной работой, он пробует «проверить» закреплённое на конкретном музыкальном материале. И здесь его ожидают разочарования. Мелкая техника в двух пьесах абсолютно разная.

В Прелюдии *G-dur* лёгкая, воздушная и полётная, в Прелюдии *b-moll* — плотная, крепкая и мощная, что определяется художественным контекстом. То же самое можно сказать про арпеджио, октавы, аккорды и другие технические формулы. Поэтому так сложно интерпретировать прелюдии Шопена, где необходим переход двигательных приёмов в исполнительские (художественные) навыки, которые должны реагировать на требования контекстного характера.

Определить требования контекстного характера или художественную направленность одновременно и просто, и сложно. Действительно, в силу романтической направленности в большинстве сочинений Шопена

можно вообразить сюжетную основу или предположить программный замысел. Очевидно, это связано с тем, что его музыка необычайно жизненно конкретна по художественному или поэтическому подтексту, поражает ассоциациями с образами реальной действительности. В то же время известно, что произведения Шопена в принципе не имеют авторской словесной программы, композитор не любил подчёркивать сюжетно-образные элементы, которые, по его мнению, придавали музыке заданную и потому несколько однозначную иллюстративность.

В установлении контекстных элементов исходим из того, что исполнители достаточно часто представляют себе идеи-образы при работе над сочинениями, не имеющими заданной автором программы. Например, как отмечает В. Холопова, «существуют целые циклы программ к прелюдиям Шопена (весьма вероятно, что они восходят к авторским замыслам)» [7, с. 303]. В то же время, художественный образ «можно рассматривать как приспособительный механизм выражения “невывразимого”, улавливания скрытых связей с неведомыми источниками информации, своеобразный способ “фокусировки” глубочайшего смысла, конкретизации идеи в чувственно доступной форме» [4, с. 77].

Выбор в качестве материала для исследования прелюдий Шопена также неоднозначен, так как сразу же возникает множество сопутствующих вопросов. На первый взгляд логично выстраивать систему технического освоения музыкального материала на примере этюдов, которые по определению созданы для развития разных видов фортепианной техники. В то же время многие подвижные прелюдии аналогично представляют разные виды фортепианной техники, разрабатывая только один фактурно-технический приём.

Не принимая ограниченности технической работы в её узком понимании как приобретение двигательных или игровых навыков, Шопен синтезирует музыкальный материал, увязывая технику упражнения с выражением эмоций, чувств, переживаний. Это положение одинаково приемлемо как для этюдов, так и для моторных или откровенно виртуозных прелюдий. «Распространённые технические формулы и исполнительские приёмы, углублённые, усложнённые и утончённые, стали в них средствами музыкальной экспрессии. Можно сказать, что каждый из этюдов обрёл свой неповторимый облик не только как несущий в себе особую техническую задачу, но прежде всего как звуковое воплощение особой категории экспрессии» [6, с. 378].

Шопен обладал оригинальным взглядом на технические проблемы и в педагогической работе разрабатывал методические рекомендации. Собственное понимание техники он пытался отразить в школе фортепианной игры, которая так и не была написана. Желание создать методический комpendium с достаточно подробными рекомендациями пианистам, касающимися, в частности, технических проблем, реализовалось в его набросках к «*Une Methode de Piano*».

В истории исполнительского искусства Шопен спра-



ведливо занимает место выдающегося пианиста-виртуоза. Направленность его техники соотносится с понятием романтической виртуозности: расширенные аккорды, скачки, блестящий бисер жемчужного *perle*, полнозвучность фактуры. При этом сохранены и лучшие черты старой школы — тонкая пальцевая игра и звуковая детализация. Определяющими позициями он считал выработанную гибкость рук и пальцевую лёгкость звучания, выступал против уравнивания пальцев. Возросшее в XIX веке значение оркестровой музыки повлияло на трансформацию технических формул, используемых Шопеном. На материале прелюдий легко убедиться в выдвигании крупной техники, октав, аккордов.

Повторим ещё раз, что вычленение технического аспекта в его узком понимании как двигательного средства не слишком благодарная задача, однако для исполнителя она является в определённый период освоения музыкального материала жизненно необходимой. Без её оптимального разрешения невозможно говорить о преобразовании двигательных навыков в художественные, а также о перспективах повышения качества исполнительской интерпретации в целом. От функциональных возможностей технического потенциала зависит многое, но не всё. Двигательная техника является базисным средством для рельефного воплощения художественного образа. Мышление опережает и определяет развитие техники, руководит процессом, вносит коррективы, анализирует недостатки, оценивает результаты, предлагает новые подходы.

Известно, насколько требовательно относился Шопен к записи произведений, тщательно выбирая окончательный вариант, внося исправления даже после отправки рукописи в печать. Нередко он вписывал замечания в текст во время занятий с учениками, а также допускал коррективы текста при издании в разных странах. Поэтому существует большое количество редакций, где присутствуют разночтения в динамике, артикуляции, фразировке, метроритме.

Обращаясь к автографам или прижизненным изданиям, редакторы не только воспроизводят нотные координаты, они, согласуясь с собственной эрудицией и интуицией, «оживляют» нотно-метрическую запись, расставляют акценты, объективно заложенные в тексте, но не расшифрованные автором. Какие-то детали они подчёркивают, какие-то «микшируют» или оставляют нейтральными. В редакциях отражаются особенности художественного мировосприятия, влияния школы. Сопоставление вариантов и разночтений позволяет исполнителю критически оценить развитие авторской идеи, уточнить технические сложности, сопоставить комплексы упражнений и т. д. В ходе прослеживания редакторских вариантов накапливается опыт аналитической работы, что помогает приблизиться к разгадке тайны творческого процесса.

Из истории фортепианного искусства нам известны примеры конкретных редакций, вычленяющих технический аспект и предлагающих варианты упражнений для преодоления трудностей. Это, прежде всего,

редакция Ф. Бузони «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Мы достаточно критично относимся к его предложениям (например, к первой прелюдии из первого тома), так как ощущаем в них откровенно инструктивный характер.

Несколько иначе мы воспринимаем варианты, сделанные Л. Годовским к этюдам Шопена. Это совсем не инструктивные предложения и вряд ли они помогут большинству пианистов справиться с «этюдными» трудностями. Это гениальные транскрипции, созданные для избранных, так как к первому этюду Шопена *C-dur* из ор. 10 предложено 72! чрезвычайно сложных варианта.

Редакции шопеновских прелюдий многочисленны, в то же время выбор целесообразных изданий в ракурсе избранной темы не подлежит сомнению. В первую очередь это прижизненные редакции в качестве исходного образца. Во вторую очередь это редакции А. Корто, К. Клиндворта и К. Микули, генетически связанные с именем Шопена. К сожалению, исключению подвергнутся те редакции, которые представляют интерес, но не вычленяют технический аспект и не предлагают упражнений для освоения трудностей.

Представим несколько прелюдий для показа разночтений и осуществим анализ рекомендаций по освоению технически сложного музыкального материала.

Прелюдия № 1 *C-dur*. В ней нет обозначения скорости, характер *Agitato*. Ремарка провоцирует исполнительскую взрывчатость, однако состояние не может быть спонтанным. Требуется психологическая подготовка и логический расчёт. Если первоначальный темп чрезмерно быстрый, миниатюра будет выглядеть скомканной и артикуляционно-невнятной. Если темп будет чрезмерно спокойным, пьеса потеряет цельность и распадётся на отдельные фрагменты.

Прелюдия состоит из 34 тактов, написана в форме периода из двух предложений и коды, воспринимается как неделимый звуковой поток. Невозможно обойти вниманием значение светоносной тональности *C-dur*, знаменующей по символике барокко открытие, рождение, становление. С неё начинается «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. В ней в зачаточном виде содержатся тона, которые впоследствии расцветут собственной краской, отражая динамику развивающегося мира.

Сравнение двух прелюдий становится дополнительным стимулом для играющего пианиста. Общим является прелюдийный тип фактурного изложения, равномерное движение гармонических фигураций, завораживающих прозрачными фоновыми красками. Индивидуализированные интонации растворяются в общих формах движения. Подобное интонационное «дыхание» формы движения было притягательно и для И. С. Баха, и для Ф. Шопена.

Разница двух прелюдий также очевидна. У Баха каждая фигурация базируется на твёрдой гармонической опоре, завершающий поворот мелодического рисунка дополнительно укрепляет верхнюю часть гармонии

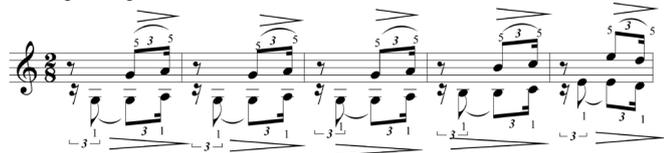


повторением трёхзвучного мотива. Музыка ассоциируется с открытием мира, божественным откровением, умиротворением. У Шопена гармонические фигурации разомкнуты и разнонаправлены. Возникает ощущение трепетности, постоянно обновляющейся оживающей динамики. Близка по смыслу расшифровка художественного контекста А. Корто: «Трепетное ожидание возлюбленной» [8, с. 307].

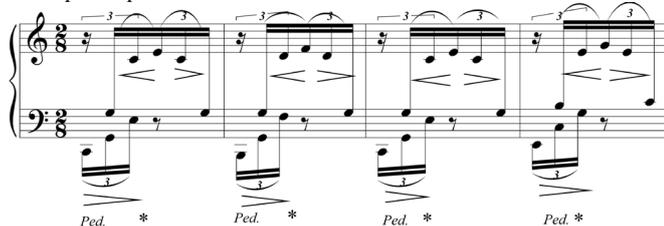
У Баха строгая организация музыкальной ткани, выверенные ладотональные соотношения, рельефность мелодического рисунка шестнадцатых, не содержащего «закрывающих» гармонический остов звуков. Выразительные средства обеспечивают возвышенный и созерцательный покой статики. Шопен включает альтернативный приём, усиливающий расслоение ткани за счёт «расшатывания» метроритмического стержня. Устойчивый метроритм (при размере 2/8 в такте одномерные длительности шестнадцатые) сочетается с выписанными штилями, «задерживающими» отдельные ноты на определённой высоте, что создаёт внутри такта эффект синхронной полиметрии.

Мелодизированная гармония — так можно охарактеризовать изложение шопеновской прелюдии. В прижизненных изданиях визуально совершенно очевидно, что основной мотив находится в середине фигураций, дублирующий мотив всплывает на их гребне. Сложно при тесном расположении дифференцировать мотивы, которые должны прорисовываться легко, чрезмерно не «материализуясь». Проанализируем два упражнения А. Корто (прим. 1, 2 [12, S. 2]).

Пример 1



Пример 2



В данном случае предлагается «изолировать» мелодические мотивы, вычленив их из гармонического плана. Эта лёгкая «ориентировка» целесообразна, так как нацелена на разграничение звукового потока. Мелодический мотив возникает на слабой синкопированной доле, не успевая опереться на сильную долю, после шестнадцатой паузы. Взлетая на октаву вверх, он метрически укрепляется, что подчёркивается беззвучной подменой пальцев 5–3–5. Динамические вилочки имитируют моменты напряжения и ослабления. Триоли, создающие фон, в данном случае не выписаны, однако

не стоит недооценивать их роль. Поэтому допустимо «слепое» прикосновение, заставляющее пальцы концентрироваться, создавая и расчлняя «условную» фактуру.

Второе упражнение с ровными триолями шестнадцатыми и выразительными динамическими вилками, прежде всего, помогает установить чёткость педализации по тактам. Индивидуальные варианты, которые всегда возможны, допустимы в тех случаях, когда речь идёт о запаздывающем нажатии педали на последний звук мелодического мотива. Дополнительно укрепляется басовая основа и первая мелодическая нота, фиксируется гармоническая структура и устанавливается метроритмическая общность.

Прелюдия № 2 *a-moll*. «Предчувствие смерти» — так определял Ф. Лист художественный образ на занятиях с Л. Раппольди-Карер (цит. по [3, с. 26]). Одно из самых трагичных сочинений Шопена. Скорбь концентрирует личностные интонации и общечеловеческие раздумья, она вне определённого времени.

Пьеса поражает «скупым» характером фактурного изложения, лаконичностью мотивного строения. В ней преобладает линейно-вариативный способ изложения, недосказанность и функциональная многозначность. Здесь представлено вокально-речевое интонирование на практически непрерывном диссонансном фоне. Впрочем, это не только фон и совсем не аккомпанемент, а участник диалога и действующая сила конфликта. Мелодический мотив содержит вопросительную интонацию, по которой определяется жанр «как слияние песенности и декламации (речитатива), как переход одного в другое» [1, с. 74].

В прижизненных французском и немецком изданиях темп *Lento* соотносится с размером 4/4. В редакции К. Микули размер ϕ — *alla breve*, основная функция которого сжатие пульсации вокруг двух метрических опор. Это предложение представляется органичным. Аргументы «за» находим в мелодии, которой тяжело двигаться по четвертям, да и завершающей мотив длинной ноте неудобно «длиться» четыре удара. В партии левой руки также более естественно выглядит «деление» такта пополам, что соответствует пластике скрытого мотива *a — gis — a — g — a — gis — a — fis*.

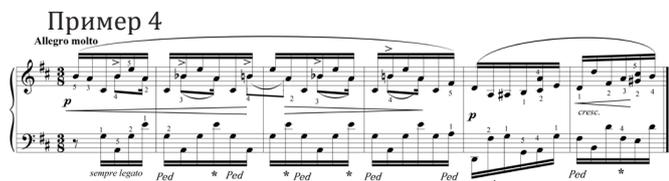
Основная техническая трудность находится в партии левой руки — проведение темы *Dies Ire: a — gis — a — g*. Этот мотив и производный от него расположены то в верхней, то в нижней части движущихся интервалов квинты, септимы, октавы. Если обратиться к прижизненному немецкому изданию, там партия левой руки записана двумя мелодическими линиями. Подобная запись имеется в редакциях К. Микули, А. Корто. Безусловно, она необходима, так как визуально устанавливает взаимоотношения двух голосов (прим. 3 [10, S. 4]).

Сложности педализации определяются низким регистром и обилием хроматизмов. Правая и левая педали должны постоянно взаимодействовать, контактировать полупущенными, готовыми в любой момент откликнуться на звуковые иллюзии пианиста, желающего изменить освещение, создать лёгкую дымку или погру-



зиться в полумрак. Единственное авторское указание педали на восемь восьмых на последней строчке, снять её следует при появлении одинокого мелодического голоса. «Обнажение» скорбной темы из «страшного» сумрака расплывающихся гармоний мгновенно концентрирует внимание.

Прелюдия № 5 *D-dur* имеет быстрый темп *Molto allegro*, сложное фактурное изложение, синхронное и одновременно разнонаправленное движение двух рук. В данном случае привлечём внимание к парадоксальной ритмической записи. Последняя мелодическая нота должна быть шестнадцатой, а в тексте выписана восьмая. Это означает, что она должна задерживаться, «переплывая» через черту. Именно так записано в прижизненных изданиях. В некоторых редакциях встретим «исправление» кажущейся «ошибки» композитора. Но это не ошибка. Ритмика мотивов, состоящих из двух звуков, не должна чрезмерно очерчиваться метром. Если играть без первых трёх шестнадцатых, станет очевидной двудольная природа мотива. Наложение разных пульсаций создаёт эффект лёгкой полиритмии, которая то исчезает, то появляется вновь, что придаёт образу изменчивость и прихотливую капризность (прим. 4 [11, S. 165]).



В своей редакции К. Клиндворт установил акценты, которые могут трактоваться как приёмы фиксации рук на средних нотах в качестве опоры, способствующие более ловкому перемещению руки то в одну, то в другую стороны. Облегчение приносит и синтаксическая разбивка мотивов, когда ноты, разделённые широким интервалом, предназначаются для разных метров. Скачок из-за такта со слабой шестнадцатой к относительно устойчивой доле реализует метр ямба. В другом случае, отталкиваясь от характера записи, удобнее выполнять скачок на широкий интервал с метрически устойчивой шестнадцатой, имитируя метр хореического типа. Такое отношение к метроритмическому движению ограничивает механистическую виртуозность этюдного типа.

В фигурациях каждой руки присутствует как неприлично широкое растяжение на дециму, так и максимально близкое интервальное ощущение малой секунды. Упражнения А. Корто позволяют отчасти решить эту проблему. Однако они по своей нотной графике далеки

от основного Chopin'sкого текста и могут использоваться только в качестве подготовительного этапа.

Звуковой рельеф в прижизненных изданиях не указан. В редакциях динамические ремарки противоречивы. Свобода выбора за исполнителем. Гипотетическая помощь скрывается в контексте. Круговорот бесконечного движения, в котором таятся интонации в духе *lamento*, вызывает ощущение скрытой тревоги, напоминая о том, что всё преходяще, счастливые мгновения быстротечны. Возможна и другая ассоциация: представьте дерево с разбросанными ветвями, в тени прячутся мелкие пташки, которые издают слабые, но всё же ощутимые звуки, они то разлетаются, то собираются вместе.

Звуковая картина реализуется благодаря микро-нюансам *diminuendo* и *crescendo*, которые подобны лёгкому касанию кисти художника, чуть углубляющего колорит или осветляющего его. Сопровождающую роль играет правая педаль, её нажатие в районе срединного порожка технически столь же изменчиво, как и художественный контекст. Педаль может охватывать и три, и две, и четыре шестнадцатых. Она либо смешивает пастельные краски, либо обнажает рисунок, делая его графичным.

Прелюдия № 14 *es-moll* изложена в низком регистре унисонными триолями *pesante*. Предложим один из возможных художественных контекстов: мертвящий холодный ветер гонит по пустынному полю безжизненные листья, душа наполняется страшными видениями, которые не оформлены предметно, но от этого становятся ещё более трагичными. Отчётливо просматриваются параллели с финалом Сонаты № 2 *b-moll* op. 35. Аналогичные или близкие подтексты находим в предложениях В. Ленца, А. Корто, М. Юдиной — «Страх», «Бурное море», «Вихрь душевный или природный» [8, с. 307].

Прелюдия относится к типу этюдных пьес, природа которых моноритмична: одномерные длительности, единая метроритмическая формула; моноритмика и становится «главным гарантом целостности формы» [6, с. 278]. Моноритмика присуща сходным с этюдной фактурой прелюдиям, в частности, № 5 *D-dur*, № 16 *b-moll*, № 19 *Es-dur* и другим.

Интересно, что ремарка *Allegro* присутствует в прижизненных изданиях и практически во всех редакциях, за исключением Оксфордского издания, где композитор предлагает темп альтернативно медленный — *Largo*. Противоречиво отношение и к определению основной пульсации. Если принять обозначение размера 4/4 (редакция К. Микули), то основной пульсирующей единицей становится четверть, что согласуется с авторской словесной ремаркой *pesante*.

В других редакциях размер *alla breve* существенно меняет очертания мелодического движения, сжимаясь по половине такта, что в определённом смысле «ломает» драматургическую концепцию. В прижизненных изданиях динамика от *p* к *pp*, авторские виолочки волнообразны. Микули повышает динамический уровень до *mf* и нигде не проставляет *p*.

Заметим, что динамика — это достаточно субъективная область композиторского и исполнительского

творчества, зафиксировать и воспроизвести тончайшие динамические нюансы тщательно и точно практически невозможно. Динамическая шкала Шопена выглядит значительно более умеренной, чем, например, у Листа, который стремился подробно градуировать изменения силы звука, включая уникальные обозначения крайних акустических точек фортепианного звука: *quasi niente* — почти ничто и *vibrato* — вибрируя.

Но данный факт не означает, что динамика Шопена аскетична и маловыразительна. Напротив, в ней множество оттенков и полутонов, которые композитор доверял воображению играющего. Прислушаемся к рекомендациям П. Бадура-Скоды «систематически упражняться в рамках динамической шкалы, свойственной манере игры самого Шопена, где *ff = mf*, *f = mp*, *a pp* находится на грани предела слышимости» [9, с. 18].

Одной из технических трудностей является достижение синхронности звучания двух рук. Целесообразно больше упражняться левой рукой, так как правая рука мобильнее в техническом, артикуляционном и метроритмическом отношениях. Она сама по себе (без дополнительных упражнений) легче «накладывается» на уже выученную, подготовленную левую руку.

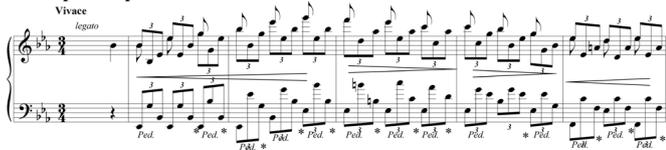
Скрытая в изломанной графике восьмых мелодическая линия актуализируется в упражнениях А. Корто, в его редакции присутствуют дополнительные артикуляционные знаки *>* и *tenuto*, помогающие пианисту активно «работать» со спрятанными мотивами (прим. 5 [12, S. 40]).

Пример 5



Прелюдия № 19 *Es-dur*. Здесь также представлен тип виртуозных этюдов с мелодизированным движением, выдержанной фактурой и метроритмом. Звуки разложенных аккордов не только функциональны, они постоянно обогащаются вспомогательными нотами. Фактура находится в постоянном вращении: «Хотел бы иметь крылья, чтобы умчаться к вам, о любимая» [3, с. 27]. В этом упоительном состоянии «полёта» должны быть всё же установлены мелодические опоры, акустически прорисовывающие звуковые линии. В редакции А. Корто они выделены штилями (прим. 6 [12, S. 62]).

Пример 6



Обратим внимание на парадоксальную ремарку прижизненных изданий — играть *legato* широко расположенные ломаные аккорды. Этот артикуляционный нюанс может быть только иллюзорным, так как в реальном режиме связная игра недостижима. Спасительным

средством становится правая педаль: подъём в двух тактах по звукам трезвучия — одна педаль, ступенчатый спуск, сопровождаемый вилками — педаль по тактам.

Невероятные технические трудности ожидают пианиста: быстрый темп *Vivace*, расширенные арпеджио (кварта или квинта через октаву), большой объём однотипного изложения без остановок и цезур. Надо научиться «отдыхать в полёте», а это сложная задача.

Изменим разложение фигураций, начиная не с середины арпеджио, как в основном тексте, а с нижней ноты, превращая изломанную линию в линию выпрямленную. Движения рук будут симметрично расходиться: правая рука играет снизу вверх, левая — сверху вниз. Возможны и артикуляционные варианты. Некоторые из них укрепляют верхний звук. Другие тренируют гибкость и подвижность левой руки. Некоторое значение имеет игра в медленном темпе для определения и приспособления игровых движений. Однако не следует забывать о том, что в быстром темпе движения рук иные.

Если художественный образ воздушный и полётный, то технические сложности возрастают в геометрической прогрессии. Играть надо легко, но как трудно этого добиться. Скользящее гладкое безостановочное движение, не замечая и не показывая неудобств, сохраняет жизнеутверждающий тонус.

Возвращение репризы предлагается редакторами в разных динамических решениях: торжествующее *f* (К. Клиндворт), доверительное *mf* (С. Микули), интригующее *p* (А. Корто). Никакой динамической реакции не отмечается в автографе и прижизненных изданиях.

Прелюдия № 24 *d-moll* занимает ключевое место в драматургии цикла (прим. 7 [10, S. 46]). Ею был вдохновлён С. Рахманинов, создавая известный «аппассионатный» Этюд-картину *es-moll* op. 39 № 5.

Пример 7



В левой руке разложенные арпеджио в интервале децимы и квинты через октаву (в некоторых местах раздвижение увеличивается до увеличенной квинты и сексты через октаву). Сложность исполнения очевидна. Подсказка дана самим композитором. Поставив дополнительный штиль в середине фигурации, он определил опору, «рычаг», который способствует быстрому перемещению руки снизу вверх. Предлагаемые Корто упражнения направлены на приобретение левой рукой мобильных качеств и свободной растяжки.

В правой руке — тема, выросшая из разложенной фактуры басового регистра. К. Клиндворт предписывает для исполнения одну из предельных листовских ремарок *vibrato*, что означает максимально плотное акустически «вибрирующее» звучание. Начальный мотив — не только вокально-речитативного характера (это определение слишком общее), это интонация балладная, которая

не повествует, но призывает к борьбе.

После экспонирования мотива мгновенно начинают использоваться сильные развивающие средства: пунктир, цезуры, динамические вилки и артикуляционные акценты, сложные орнаменты с разнообразными входами и выходами из трелей, молниеносно взлетающая вверх гамма, за время которой происходит модуляция в *F-dur*. Если взглянуть на фразовую динамику в микромасштабе, то в первом периоде уже представлены два её вида: относительно статичная фаза (начальный мотив) и вторая пульсирующая фаза с характерными экспрессивными колебаниями взволнованного голоса.

Монохромность фактуры и выдержанный ритм требуют уверенного владения техническими формулами. В то же время следует понимать, что стабилизация техники приводит к статичности, потому не может полностью обеспечить искомое средство выразительности. Вывод кажется парадоксальным, но единственно верным: необходима наивысшая степень технической стабильности и управляемости, чтобы воспроизвести характер возбуждённой природной стихии. Кроме того, не следует забывать о соотношении и звуковой дифференциации двух партий: верхний голос доминирует, волны фигураций акустически не должны его перекрывать, отвлекая на себя внимание слушателей.

Динамика *sempre f* сохраняется постоянно. В большинстве редакций «щедрые» предложения *crescendo* и *con forza*, добавленные артикуляционные штрихи (чёрточки) для шестнадцатых и т. д. Реприза вступает на *ff* (прижизненное французское издание и Микули). В немецком прижизненном издании и в редакции Корто присутствует расчёт, сначала *f*, далее *crescendo* к низвержению двойных терций *ff*. Конечно, пианист должен быть расчётлив, используя всю линейку динамических бликов: *mf* и *diminuendo*, *crescendo* и *ff*. Можно предложить и темповые колебания от *stretto* к *tempo I*. Максимальный уровень громкости *fff*.

Заключительные тезисы.

Проблема исполнительского воссоздания фортепианных сочинений в плане их технического освоения является сложной и неоднозначной. Она затрагивает множество аспектов, из которых в данном случае нами выделен один: техническое освоение музыкального материала на основе сравнительного анализа разных редакций. Он обнаруживает поливариантность содержательных смыслов, так как в интерпретации не существует идеального эталона. Идеал как объективная данность постигается лишь в пределах субъективного восприятия, включённого в существующую традицию.

Сравнительный анализ не только раскрывает тайны текстологии, но в ракурсе заявленной темы представ-

ляет традиции и опыт учеников Ф. Шопена (К. Микули) и Ф. Листа (К. Клиндворт). Они представляют не только инструктивно-технические версии шопеновских прелюдий, но, как подчеркнул Я. Мильштейн, «и их новое — более или менее творческое — прочтение» [3, с. 9].

Невозможно переоценить роль сознания и подсознания в процессе сравнительного анализа редакций, которые с разных позиций (иногда диаметрально противоположных) трактуют текст Шопена. Частично проблемы определяются детальным анализом нотного текста и технического задания. Полностью они решаются, подчиняясь художественному контексту.

Художественный замысел неисчерпаем и бесконечно вариативен. Однако на пути к достижению высшего исполнительского качества неизбежно проходит стадия его наиболее вероятностно-полной реализации.

Техника каждого пианиста индивидуальна, как индивидуально его образно-художественное мышление. Закономерно возникает вопрос, насколько принципиально изучать то, что индивидуально и неповторимо. «Область интуитивно постигаемого художественного смысла имманентно присуща исполнительской практике. Однако необходимо видеть “пределы интерпретации”, понимать и чувствовать границу между допустимым изменением текста, при котором более ярко высвечиваются потенциальные возможности, и его неоправданным, немотивированным искажением» [4, с. 75].

Разделение техники на двигательный и художественный аспекты, которые «прочитываются» в настоящей статье, является условным. Это диалектически определённая система навыков с двуединой природой. Она отражает «уровень двигательного-координационного мышления» и имеет целевую направленность, обусловлена «особенностями творческого мышления пианиста и зависит от уровня развития двигательной техники, степени её управляемости» [5, с. 89]. В отдельных случаях техника, понимаемая как моторика, может удаляться «от своих художественных первоисточников, приобретая относительную самостоятельность. Иначе она никогда не достигла бы подлинной универсальности и всегда оставалась пусть совершенным, но вместе с тем и ограниченным средством выражения одного замысла, одной художественной идеи» [9, с. 182].

Важная роль принадлежит индивидуальному исполнительскому стилю, который многое формирует или переформирует по-своему, так как невозможно игнорировать факт, что «специфика музыки как искусства, требующего для существования творческой деятельности исполнителя, сама по себе определяет наличие субъективности и личностной детерминированности» [4, с. 70].

Литература

1. Зенкин К. В. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад // Научный вестник Московской консерватории. 2010.

№ 3. С. 71–83.

2. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений / Вступ. ст. и общ. ред. С. М. Хентовой. Л.: Госмузиздат, 1963. 125 с.



3. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987. 176 с.
4. Смирнова Н. М. Стиль в исполнительской практике // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 43–52.
5. Срадзhev В. П. Закономерности управления моторикой пианиста. М.: КОНТЕНАНТ, 2004. 216 с.
6. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / Пер. с польского Л. Акопяна и Е. Янус / Научная редакция Л. Акопяна. М.: Музыка, 2011. 840 с.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. Спб.: Издательство «Лань», 2000. 320 с.

8. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
9. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. 124 с.
10. Chopin F. 24 Preludes. Ed. C. Mikuli // Complete Works for the Piano in 15 Vol. Vol. 9: Preludes and Rondos. New York: G. Schirmer, 1943. Pp. 3–49.
11. Chopin F. 24 Preludes. Ed. Karl Klindworth // Oeuvres complètes de Frédéric Chopin, Band 2. Berlin: Bote & Bock, n. d. [1880]. Plate 12262. Pp. 61–96.
12. Chopin F. 24 preludes. Ed. A. Cortot. Paris: Maurice Senart, 1926. Plate E. M. S. 5049.

References

1. Zenkin K. V. O smysloobrazuyuschej roli zhanra v mire Shopena. Refleksiya vremeni kak suschnost` shopenovskih ballad [On the meaning forming role of the genre in the Chopin's world. Reflection of time as the essence of Chopin's ballads] // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2010. № 3. Pp. 71–83.
2. Long M. Fortepiano. Shkola uprazhnenij [Piano. Exercise school] / Vstup. st. i obshh. red. S. M. Hentovoj. L.: Gosmuzizdat, 1963. 125 p.
3. Mil'shtejn Ya. I. Oчерки о Shopene [Essays on Chopin]. М.: Музыка, 1987. 176 p.
4. Smirnova N. M. Stil' v ispolnitel'skoj praktike [Style in performing practice] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 2. Pp.43–52.
5. Sradzhev V. P. Zakonomernosti upravleniya motorikoj pi-anista [Regularities of controlling the pianist's motor skills]. М.: KONTENANT, 2004. 216 p.
6. Tomashevskij M. Shopen: Chelovek, tvorchestvo, rezonans

- [Chopin: Man, creativity, resonance] / Per. s pol'skogo L. Akopyana i E. Yanus / Nauchnaya redakciya L. Akopyana. М.: Музыка, 2011. 840 p.
7. Holopova V. N. Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie [Music as an art form: Textbook]. Спб.: Izdatel'stvo «Lan'», 2000. 320 p.
8. Holopova V. N. Fenomen muzyki [The phenomenon of music]. М.: Direkt-Media, 2014. 384 p.
9. Shul'pyakov O. F. Muzykal'no-ispolnitel'skaya tehnik a i hudozhestvennyj obraz [Musical performing technique and artistic image]. L.: Музыка, 1986. 124 p.
10. Chopin F. 24 Preludes. Ed. C. Mikuli // Complete Works for the Piano in 15 Vol. Vol. 9: Preludes and Rondos. New York: G. Schirmer, 1943. Pp. 3–49.
11. Chopin F. 24 Preludes. Ed. Karl Klindworth // Oeuvres complètes de Frédéric Chopin, Band 2. Berlin: Bote & Bock, n. d. [1880]. Plate 12262. Pp. 61–96.
12. Chopin F. 24 preludes. Ed. A. Cortot. Paris: Maurice Senart, 1926. Plate E. M. S. 5049.

Информация об авторах

Наталья Михайловна Смирнова
E-mail: nat.m.smirnova@gmail.com
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., 1

Зинаида Васильевна Фомина
E-mail: zinaf33@yandex.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., 1

Information about the authors

Natalia Mihailovna Smirnova
E-mail: nat.m.smirnova@gmail.com
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirov Av., 1

Zinaida Vasilyevna Fomina
E-mail: zinaf33@yandex.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirov Av., 1



Шашкина Маргарита Николаевна, главный архивист отдела публикации и использования документов Государственного архива Саратовской области

Shashkina Margarita Nikolaevna, Chief Archivist at the Department of the publications and use of documents of the State Archive of the Saratov Region

E-mail: ritaplus@mail.ru

САРАТОВ, 1910 Г.: ГАСТРОЛИ ОРКЕСТРА С. А. КУСЕВИЦКОГО

Накануне открытия в 1912 г. Саратовской консерватории — первой после консерваторий в столичных городах Российской империи — в зале музыкального училища Саратова выступают выдающиеся музыканты, имена которых навсегда останутся в мировой музыкальной культуре. Но появление в городе тогда уже всемирно известного композитора и пианиста А. Н. Скрябина занимает особое место. В мае 1910 г. А. Н. Скрябин как солист участвует в концертах московского симфонического оркестра под управлением дирижёра Сергея Кусевицкого, восходящей звезды на мировом музыкальном небосклоне. Эти выступления с огромным успехом прошли в одиннадцати поволжских городах. В фондах Государственного архива Саратовской области (ГАСО) сохранились программы всех трёх концертов оркестра в «столице Поволжья». Документы никогда ранее не рассматривались в публикациях. В статье приведены также цитаты и фрагменты из статей местных газет того времени, освещавших Первое концертное турне оркестра С. Кусевицкого. В какой-то степени это помогает оценить уровень и масштаб выступлений коллектива и его солистов, ознакомиться с программами концертов, увидеть знакомые имена — в том числе и тех музыкантов, кто будет стоять у истоков Саратовской консерватории, способствуя её расцвету.

Ключевые слова: Саратовская консерватория, Государственный архив Саратовской области, Саратовская учёная архивная комиссия, Первое концертное турне симфонического оркестра С. Кусевицкого по Волге, концерты А. Н. Скрябина в Саратове.

SARATOV, 1910: TOUR OF THE S. A. KUSEVITSKY'S ORCHESTRA

In 1912, a conservatory was opened in the city of Saratov – it was the first conservatory in provincial Russia, and the third in the country after the St. Petersburg and Moscow conservatories. On the eve of the opening, outstanding musicians whose names will forever remain in world musical culture performed in the hall of the Saratov Music School. However remarkable the original event, it was made all the more so by the appearance of the then world-famous composer and pianist A.N. Scriabin. In May of 1910, A.N. Scriabin participated as a soloist in concerts of the Moscow Symphony Orchestra conducted by Sergey Koussevitzky, a rising star on the global musical horizon. These performances were held with tremendous success in eleven Volga cities. The Saratov Region State Archives have preserved the programs of all three concerts of the orchestra in the “capital of the Volga Region”. The documents presented in this article have never been seen in publications before. This account contains quotes and excerpts from articles of local newspapers of that time, covering the first concert tour of the S. Koussevitzky Orchestra. The presented evidence helps to assess the level and scale of the performances of the orchestra and its soloists, to get acquainted with the concert programs, and to reinforce the grandeur of well-known musicians, including those who stand at the origins of the Saratov Conservatory and have contributed to its development and blossoming.

Key words: the Saratov Conservatory, the Saratov Region State Archives, the Saratov Archival Scientific Commission, First concert tour of S. Koussevitzky symphony orchestra in Volga Region, concerts of A.N. Scriabin in Saratov.

Преподаватели и студенты Саратовской консерватории — постоянные посетители читального зала Государственного архива Саратовской области (ГАСО). Их визиты бывают, чаще всего, строго целенаправленными, связанными с поисками нужной информации по истории развития музыкального образования в Саратове; их интересуют вехи судеб и деятельность конкретных личностей, оставивших свой след в культуре нашего города. Есть, однако, такие архивные материалы, которые могут появиться перед глазами исследователя достаточно случайно — и вызвать большой интерес не только среди музыкантов. К таким уникальным документам, ещё не введенным в оборот архивной практики, я бы отнесла сведения, содержащиеся в концертных программах Первого турне по Волге московского симфонического оркестра под руководством дирижёра С. А. Кусевицкого.

Необходимо краткое пояснение, которое позволит

нам в полной мере оценить счастливые обстоятельства по сохранению этих документов 110-летней давности. И здесь невозможно обойти вниманием имена некоторых саратовских подвижников, благодаря которым мы и имеем возможность обратиться к концертным программам 1910 г.

В ГАСО имеется фонд 407, неистощимая кладовая бесценных исторических сведений — для архивистов, историков, краеведов, журналистов и просто интересующихся родной стариной. Это фонд Саратовской учёной архивной комиссии (СУАК), включающий 6907 дел, начиная с 1886 г. вплоть до 1920-го. Одна из самых заметных фигур в деятельности СУАК — *Александр Николаевич Минх* (1833–1912), который занимался комплексным изучением Саратовской губернии: её природных условий, этнографии, истории, археологии.. Жизнь и труды сына своего века хорошо известны как среди профессиональных историков, так и в кругу краеведов-любителей¹.

¹ В 2019 г. благодаря стараниям сотрудников ГАСО появилась ещё одна книга А. Н. Минха — «Записки о Крымской вой-



Имя А. Н. Минха в первую очередь связывают именно с СУАК, он и стал её членом-основателем в 1886 г., когда это историческое учреждение было создано в Саратове. В архиве сохранилась богатая переписка Александра Николаевича, а корреспондентов у него за годы многогранной и плодотворной деятельности было немало. Одним из таких преданных корреспондентов и почитателей А. Н. Минха был дворянин, саратовский нотариус и казначей СУАК Григорий Григорьевич Дыбов-младший (1868–1920)².

Как и многие энтузиасты СУАК, этот саратовец обладал кипучей энергией в деле изучения и сохранения истории Саратовской губернии, её культурно-исторического наследия. Своё свободное время Г. Г. Дыбов-мл. часто посвящал поездкам по местам, которые уже тогда были достопримечательностями и интересовали единомышленников неутомимого саратовского нотариуса. По его инициативе и при деятельном участии членов СУАК в Саратов были привезены бесценные документы, ныне составляющие гордость Государственного архива Саратовской области. Об этом человеке можно написать отдельную работу с благодарностью и изумлением — столько Г. Г. Дыбов сделал для восстановления страниц в летописи родной губернии!

Но придётся ограничиться лишь одним сообщением Г. Г. Дыбова в Аткарск, где постоянно проживал тогда уже почти ослепший его старший друг и наставник Александр Николаевич Минх. Старожил-краевед до своего последнего вздоха, наверное, неустанно проявлял интерес и к делам учёной комиссии, и к событиям, происходившим в губернском городе — точнее, к жизни вообще. Именно поэтому сохранились в переписке А. Н. Минха присланные ему из Саратова программы симфонических концертов под управлением Сергея Кусевицкого³ в период его Первого турне по Волге весной 1910 г. (ил. 1). Заметим также, что эти музыкальные «отчёты» — не единственные в письмах Г. Г. Дыбова к А. Н. Минху⁴.

Каждую из этих программ хочется рассматривать отдельно, внимательно, с душевным трепетом — настолько они хороши. Обращает на себя внимание папиросная бумага, которая сохраняет страницы с фотографиями, как бы окутывая их. На обложках буклетов 1910 г. — каллиграфическая подпись карандашом «Из архива А. Н. Минха отъ Г. Г. Дыбова» и штампель «Высочайше утверждённая Саратовская учёная архивная комиссия. Исторический архив». Для меня нет никакого сомнения,

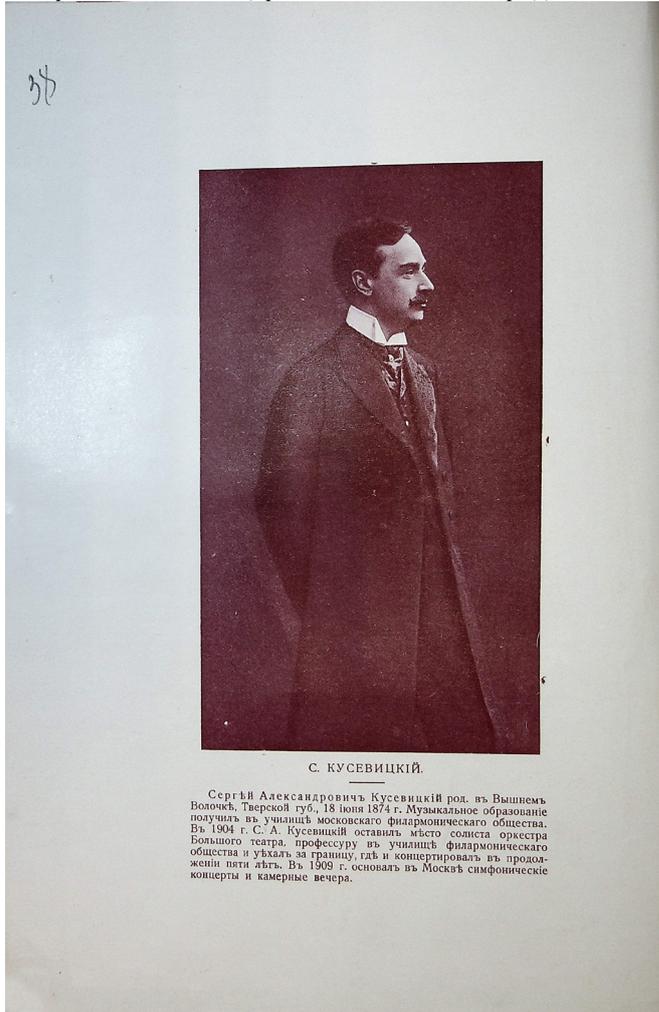
не» [5]. Это лишь небольшая часть обширного и разнообразного по содержанию рукописного наследия выдающегося автора-исследователя.

² Приставка к фамилии «младший» неслучайна. Г. Г. Дыбов-старший (1841–1914) был гласным и председателем Саратовской городской думы, бессменным командором Саратовского яхт-клуба.

³ Кусевицкий Сергей Александрович, до крещения Шмуил Шахнов (1874–1951) — всемирно известный дирижёр, контрабасист, композитор, деятель музыкальной культуры XX в. Уехав из советской России, с 1924 по 1949 г. руководил Бостонским симфоническим оркестром.

⁴ В этом же архивном деле имеется буклет, посвящённый выступлению в Саратове в августе 1910 г. М. Д. Агреновой-Славянской, дочери певца и собирателя русской народной песни, сказаний и былин Д. А. Агренова. После смерти отца Маргарита Дмитриевна продолжила его дело по сохранению и возрождению народной певческой традиции [ГАСО. Ф. 407. Оп. 2. Д. 729. Л. 138–145].

Иллюстрация 1. Фото С. А. Кусевицкого из программы симфонических концертов по волжским городам. 1910 г.



С. КУСЕВИЦКИЙ.

Сергей Александрович Кусевицкий род. в Вышнем Волочке, Тверской губ., 18 июля 1874 г. Музыкальное образование получил в училище московского филармонического общества. В 1904 г. С. А. Кусевицкий оставил место солиста оркестра Большого театра, профессию в училище филармонического общества и уехать за границу, где и концертничать в продолжении пяти лет. В 1909 г. основал в Москве симфонические концерты и камерные вечера.

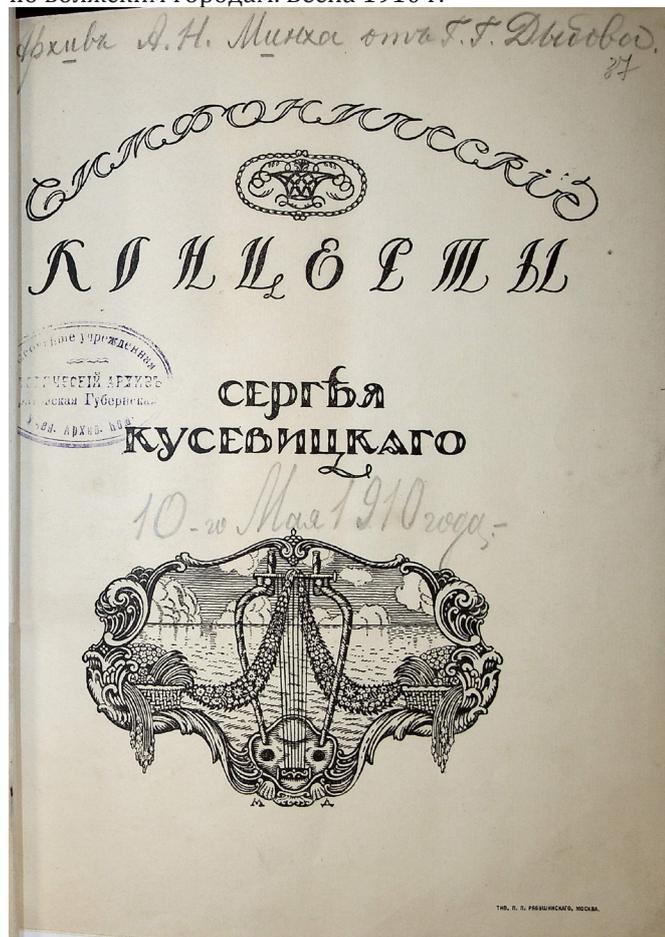
что Григорий Дыбов присутствовал на симфонических концертах оркестра Кусевицкого. Буклеты датированы им самим: 10, 11, 19 мая 1910 г. (ил. 2).

Выступления проходили в зале тогда ещё музыкального училища на углу улиц Никольской и Немецкой. Саратовская консерватория, как мы помним, официально будет открыта в «столице Поволжья» лишь двумя годами позже. Репертуар, представленный слушателям в Саратове, как и исполнители музыкальных произведений, заслуживают того, чтобы поговорить об этом поподробнее.

Но сначала заглянем в небольшой буклет, в кото-



Иллюстрация 2. Первая страница буклета-программы симфонических концертов Сергея Кусевицкого. Гастроли по волжским городам. Весна 1910 г.



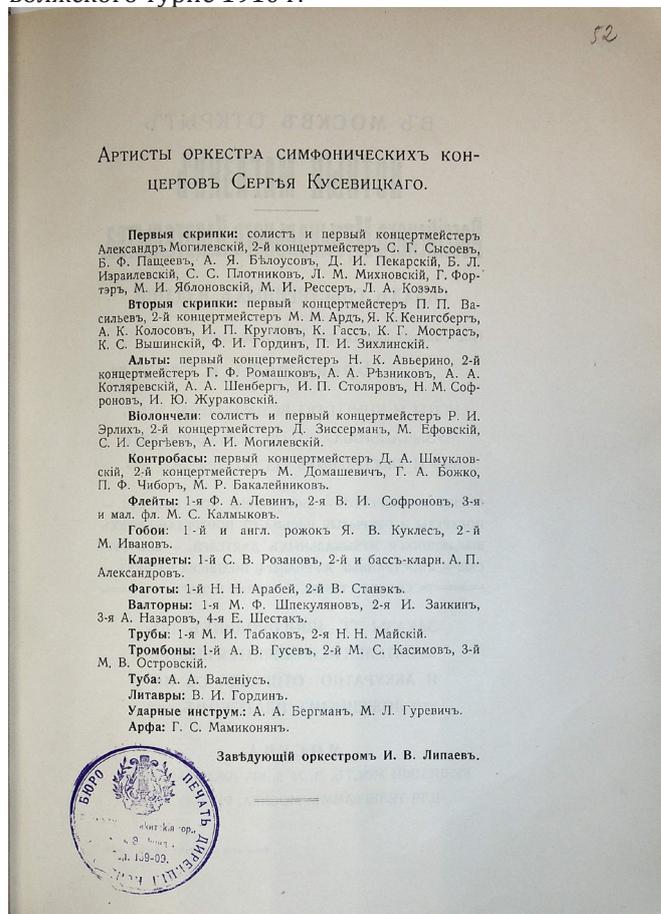
ром содержится общая ознакомительная информация. Этот краткий «путеводитель» по гастролям московских музыкантов вышел в свет в московской типографии П. П. Рябушинского на Страстном бульваре. В миниатюрном сборнике есть, к примеру, сообщение о том, что симфонические концерты Сергея Кусевицкого весной 1910 г. были организованы дирекцией Московского концертного бюро. 26 апреля по Николаевской железной дороге оркестр выехал из Москвы в Тверь. А продолжилось музыкальное турне уже по Волге на пароходе «Первый», специально арендованному у братьев Каменских. Причём пароход курсировал без расписания и останавливался лишь в тех городах, где были заявлены концерты.

Какие же города удостоились чести принять оркестрантов и солистов, находившихся тогда рядом с известным уже к тому времени дирижёром С. А. Кусевицким? Гастроли были запланированы в городах Тверь, Рыбинск, Ярославль, Кострома, Нижний Новгород, Казань, Симбирск, Самара, Саратов, Царицын и Астрахань. Оркестрантов принимают в лучших городских залах: дворянского собрания (Тверь), Коммерческого

общественного собрания (Нижний Новгород), городских театров (Казань и Астрахань), в концертном зале «Олимп» (Самара).

Здесь же, в сборнике, приведены имена солистов этих просветительских концертов в волжских городах российской провинции: пианист-композитор Александр Скрябин; основатель «Московского квартета» скрипач Александр Могилевский; виолончелист Императорских театров Рудольф Эрлих; тенор Московской оперы Зими́на Василий Дамаев. Перечислены также имена всех артистов оркестра: от первых скрипок до арфы (ил. 3). В гастролях по Волге принимали участие не менее 65 музыкантов⁵.

Иллюстрация 3. Список оркестрантов, участников волжского турне 1910 г.



Интересно, что заведует этим оркестром И. В. Липаев. Музыкант, издатель, редактор журнала «Музыкальный труженик» и автор книг (в том числе и о Скрябине), Иван Васильевич Липаев был хорошо известен в музыкальном мире дореволюционной России. В Саратове он будет работать около десяти лет с момента открытия консерватории⁶.

Программы концертов, прошедших в 1910 г. в поволжских городах, также привлекают наше внимание. Исполняется классика — зарубежная (симфонические

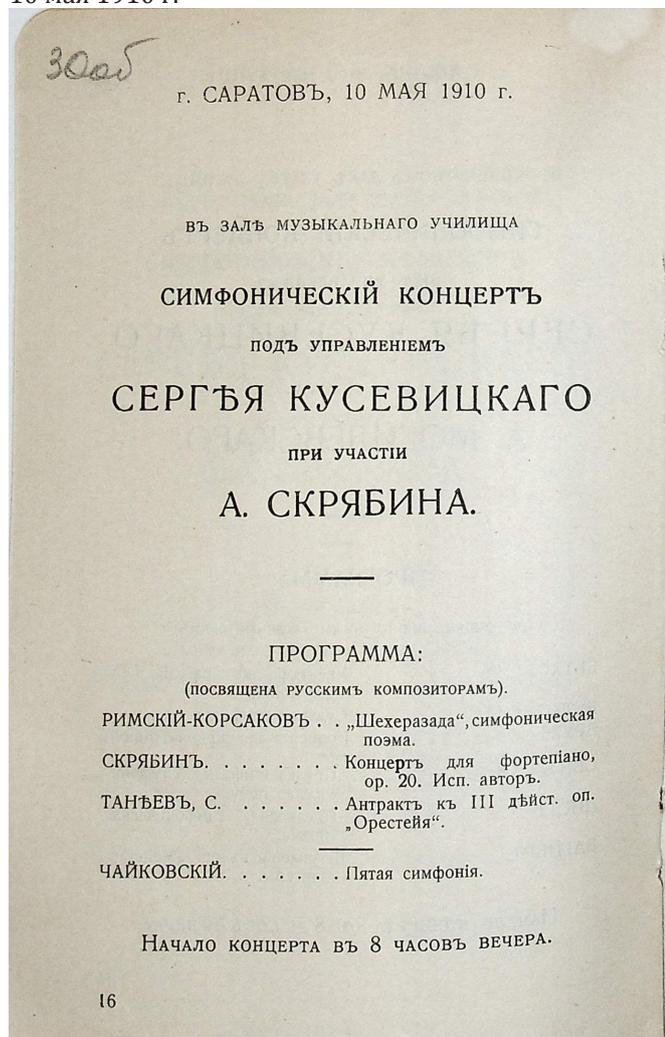
⁵ ГАСО. Ф. 407. Оп. 2. Д. 729. Л. 52.

⁶ Липаев Иван Васильевич (1865–1942) вёл в Саратовской консерватории класс теории музыки, класс тромбона и тубы

произведения Бетховена, Вагнера, Сен-Санса, Листа) и русская. Бросается в глаза, что среди сонма великих имён — от Глинки, Мусоргского и Чайковского до Глазунова и Гречанинова — отсутствуют сочинения С. В. Рахманинова. Впрочем, если посмотреть отзывы прессы, то можно найти упоминание о романсе композитора «Я не пророк» в исполнении В. Дамаева. (Известно, что именно в дебютном концерте Кусевицкого как дирижёра в Берлине в январе 1908 г. С. В. Рахманинов исполнит свой Второй концерт для фортепиано с оркестром).

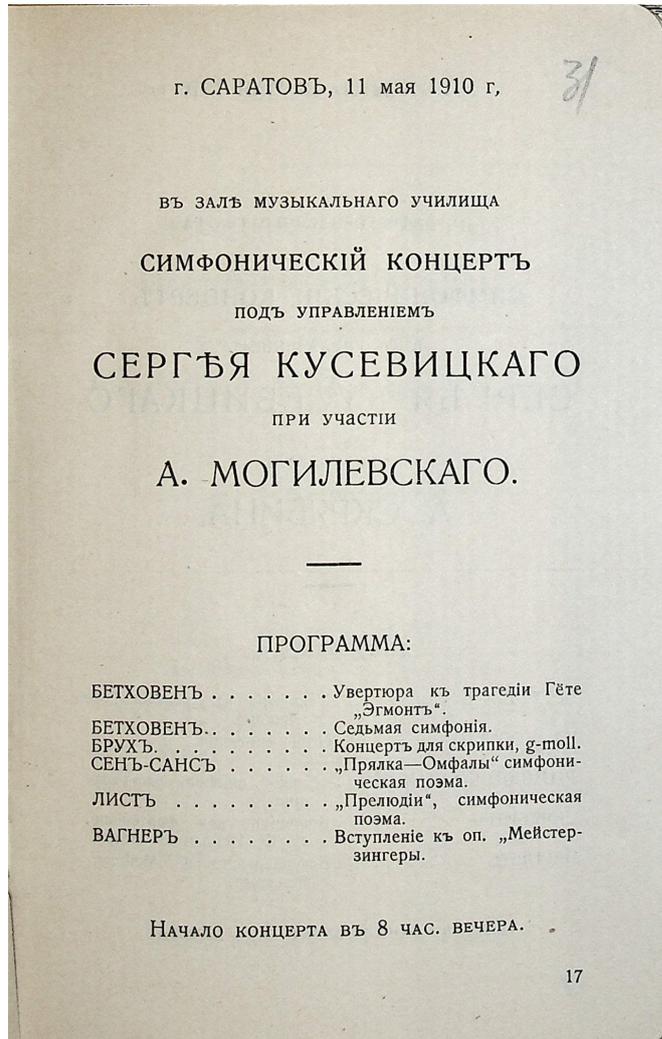
В первых гастроях по Волге симфонический оркестр под управлением С. Кусевицкого выступил в Саратове трижды: 10, 11 и 19 мая (ил. 4, 5).

Иллюстрация 4. Программа концерта симфонического оркестра под управлением С. Кусевицкого в Саратове 10 мая 1910 г.



Интересно, что в зале Саратовского музыкального училища 19 мая 1910 г. прозвучит музыка компози-

Иллюстрация 5. Программа концерта симфонического оркестра под управлением С. Кусевицкого в Саратове 11 мая 1910 г.



тора Г. Э. Конюса, тогда ещё москвича. В программе обозначена его музыкальная картина «Лес шумит» по рассказу В. Г. Короленко. Это произведение услышали также в Самаре и Казани. Буквально через два года Георгий Эдуардович переедет из Москвы в Саратов, чтобы отдать свой педагогический и музыкальный талант становлению первой в российской провинции Саратовской консерватории. До 1920 г., когда он вновь вернётся в столицу, Конюс будет заметной фигурой в музыкальной культуре города⁷.

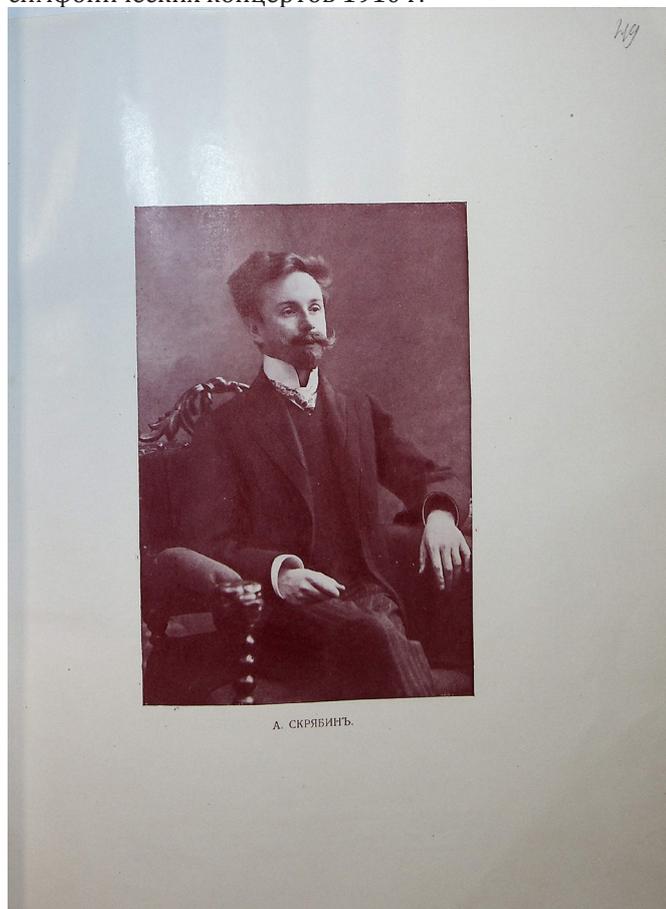
Но главная «приманка» в этом концертном турне по Волге — конечно, пианист-виртуоз, композитор, чья музыка вызывала горячие споры, неприятие и страстное поклонение. Впрочем, он уже в зените своей всемирной славы, этот чародей и волшебник — Александр Нико-

в 1912–1921 гг. В библиотеке ГАСО имеется раритетное издание 1904 г.: Ив. Липаев «Оркестровые музыканты».

⁷ Конюс Георгий Эдуардович (1862–1933). В числе знаменитых учеников мастера (Р. Глиэр, А. Гольденвейзер, А. Гедике, Н. Метнер и др.) — и А. Н. Скрябин, который брал уроки фортепианной игры ещё до поступления в класс к Н. Звереву. Известный факт, что на торжественном акте открытия Саратовской консерватории хор и симфонический оркестр исполнили «Гимн труду» — одно из музыкальных произведений Конюса, которым он же и продирижировал 21 октября 1912 г.

лаевич Скрябин⁸ (ил. 6).

Иллюстрация 6. Фото А. Н. Скрябина из программы симфонических концертов 1910 г.



В каждом волжском городе Скрябин исполняет свой Концерт для фортепиано с оркестром (ор. 20). И в каждом городе его сопровождает оглушительный успех.

Для Кусевицкого гений Скрябина — как путеводная звезда. Концертные туры по Волге пройдут ещё дважды — в 1912 и 1914 гг., когда Сергей Александрович будет иметь уже свой собственный симфонический оркестр, но уже без Скрябина. Так сложатся обстоятельства жизни двух музыкантов. Надо заметить, что Александр Николаевич ещё раз приедет в Саратов 29 ноября 1911 г., чтобы выступить перед саратовской публикой как пианист. В апреле 1915 г. великого музыканта не станет, а Кусевицкому после революции предстоит прожить долгую и плодотворную музыкальную жизнь вне России. После неожиданной и трагической смерти композитора дирижер даст несколько благотворительных концертов в память своего кумира. Сборы от этих музыкальных вечеров С. Кусевицкий передаст семье

Скрябина. Таким образом, Волга их объединит лишь единожды — весной 1910 г.

Обратимся к саратовской прессе этого периода, цитаты из статей существенно дополняют архивные материалы.

«К предстоящим гастролям концертов С. А. Кусевицкого. Г-н Кусевицкий начал свою дирижерскую деятельность сравнительно недавно, но после первых же его выступлений в серии концертов стало видно, что он обладает громадными способностями первоклассного дирижера. До сих пор его знали как талантливую и единственного в своём роде виртуоза-контрабасиста. Но от смычка солиста до палочки дирижера — дистанция огромного размера. За несколько лет отсутствия [в Москве] Кусевицкий много работал на новом избранном им поприще, имея возможность упражняться и совершенствоваться под указанием дирижерских светил.

Последнее время он выступал дирижером в таких центрах, как Берлин, Вена, Париж, Лондон и др., где, по отзывам иностранной прессы, молодой дирижер выказал не только талантливость, но и необычайное проникновение исполняемых им как русских, так и иностранных композиторов.

В настоящее время у Кусевицкого возникла идея — познакомить Поволжье с серьёзной музыкой в исполнении лучшего московского оркестра, в котором участвуют лучшие солисты и артисты Императорских театров. В означенные концерты приглашены известный композитор и пианист А. Скрябин и скрипач А. Могилевский» [3, с. 5].

«Благодаря инициативе, энергии и большим материальным средствам господина Кусевицкого многочисленная публика приволжских городов имеет возможность прослушать ряд выдающихся музыкальных произведений русских и иностранных композиторов в исполнении оркестра такого же выдающегося состава. Соединить воедино столько артистических сил... не всегда бывает возможно и в Москве, а для провинции такой оркестр и совсем редкость.

Для всего путешествия выработан репертуар пьес, из которого и составлена программа концертов в каждом данном городе. Для меньших городов, где давалось по одному концерту, программа была смешанной (русская и иностранная композиция), для больших, где предположительно дать по три концерта, один посвящается иностранной музыке и два русской.

В первый вечер саратовцы услышали произведения: Бетховена (Седьмая симфония и увертюра к «Эгмонту» Гёте), Вагнера (Вступление к опере «Мейстерзингеры»), Листа (Симфоническая поэма «Прелюдии»⁹) и Бруха (скрипичный концерт с оркестром), Сен-Санса («Прялка Омфалы»).

⁸ А. Н. Скрябин (1871–1915) посетит Саратов в составе гастрольного коллектива в мае 1910 г. Ещё раз он приедет в наш город полтора года спустя. Отмечая прекрасное исполнение музыкантом собственных вещей, автор газетной публикации выразил сожаление, что на концерте фортепианной музыки не было Скрябина-симфониста, заметив при этом: «Об исполнении у нас “Экстаза” и “Прометея” и думать нечего из-за невероятной сложности партитур вообще и каждой оркестровой партии в частности» [1, с. 3].

⁹ Скорее всего, это симфоническая поэма Ф. Листа «Прелюды».



В русском отделении программы (11 мая) стоит дивная красочная «Шехерезада» Римского-Корсакова, чудесная лирика Чайковского (первые две части Пятой симфонии), величественный антракт к III действию оперы С. Танеева и красивый фортепианный концерт г. Скрябина в исполнении самого автора. Солист Скрябин — композитор, всё более и более привлекающий внимание всего музыкального мира своими композициями. Фортепианный концерт относится к сравнительно раннему периоду его творческой деятельности и не представляет особых трудностей для понимания. Будучи прекрасным пианистом, Скрябин прекрасно справился со своей партией, имел большой успех и сыграл две прелестных вещицы на bis. Спасибо большое г-ну Кусевицкому за мысль предпринять такое большое утомительное путешествие исключительно из-за культурных целей, не боясь материальных издержек!» [10, с. 3].

(Далее следует ироничный пассаж автора газетной заметки в адрес саратовской публики, которая, оказываясь, открывая музыкальный сезон, не может наполнить концертный зал даже два раза в год): «Уж эта пресловутая “музыкальность” саратовцев, находящих деньги лишь для Вяльцевой и Паниной, делающих битковые сборы по сумасшедшим ценам! — сокрушается корреспондент “Саратовских вестей” Ф. А. — Может быть, на третий концерт найдётся довольно публики? Программа интересная и разнообразная». Потом автор статьи перечисляет произведения, в числе которых и «кошмарная “Ночь на Лысой горе” Мусоргского (ил. 7). Если и это не поможет расшевелить “меломанов-саратовцев”, то что ещё можно сказать?!» — вопрошает рассерженный корреспондент¹⁰).

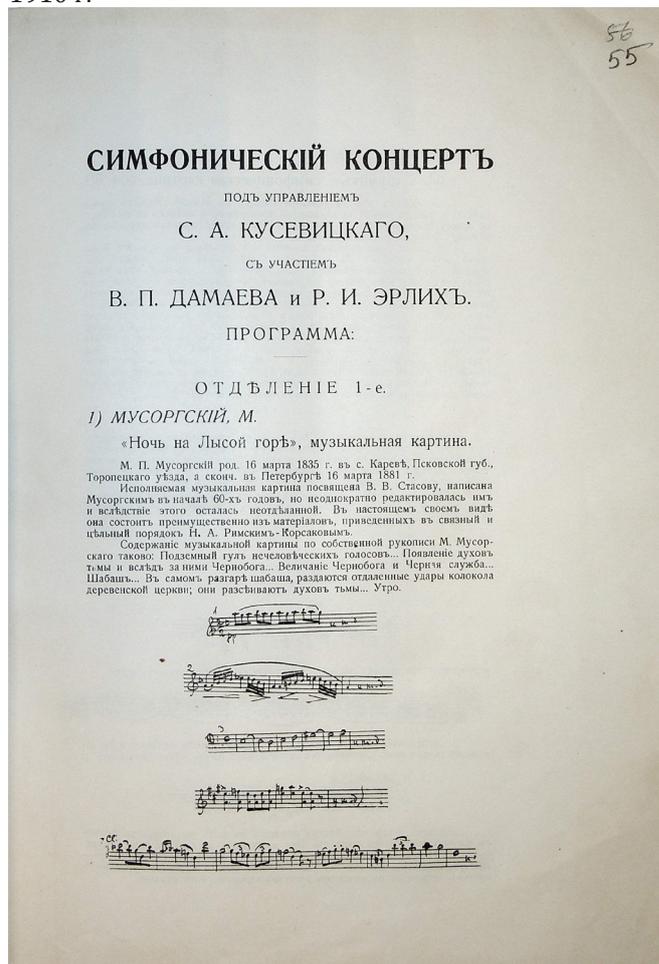
Справедливости ради, помимо отзыва саратовского репортёра, который, конечно, хорошо знал музыкальные вкусы своих земляков, стоит отметить ещё один отклик — в защиту тех самых «меломанов-саратовцев». На этот раз из уст знаменитой пианистки Ванды Ландовской¹¹, также совершившей турне по России. Артистка приезжала на Волгу из Парижа в зимний период 1909 г., по возвращению в Европу подробно написала о своём путешествии в Астрахань и Саратов. Её письмо, появившееся сначала на французском языке в Revue Musicall Mensuelle, перевели и опубликовали в местной газете, что было, безусловно, приятно для самолюбия саратовцев. Отметив русскую публику как исключительно внимательную, В. Ландовская отдельно выделяет Саратов, имеющий городское музыкальное училище под руководством фон Экснера и концертный зал на 2000 человек, «построенный с большим вкусом и обладающим совершенной акустикой, какой, пожалуй, и в Париже не найдёшь» [2, с. 3].

К сожалению, объём статьи не позволяет нам под-

¹⁰ Под псевдонимом Ф. А. выступал Фёдор Акимович Пальчинский (1869 — не ранее 1928) — музыкальный критик, оперный режиссёр, организатор гастролей разного рода трупп). Личный фонд этого театрального деятеля (Ф. 1223) имеется в ГАСО (подробнее о деятельности Пальчинского см. в [9]).

¹¹ Ванда Ландовска (1879–1959) — польская пианистка, музыкальный педагог, ключевая фигура в возрождении клавесина в первой половине XX в.

Иллюстрация 7. Одна из страниц программы симфонических концертов под управлением С. Кусевицкого. 1910 г.



робно процитировать отклики на концерты оркестра Кусевицкого ещё двух газет, выходящих в Саратове в 1910 г. Заметки в этих изданиях также дают представление в печати о впечатлениях от гастролей по Волге.

«Саратовский листок» оценивает приезд музыкантов в наш город как крупное событие местной музыкальной жизни. С. А. Кусевицкий характеризуется как виртуоз-виолончелист (хотя в действительности он контрабасист) и сильный дирижёр, а значительные средства, которыми он располагает, говорят о возможной грядущей славе коллектива. Сообщается о том, что дирижёр обещал включить в концертную программу произведения А. Н. Скрябина зрелого периода — Третью симфонию «Божественная поэма», «Поэму экстаза», «ибо изумление одних и восторг других делают музыку Скрябина предметом общего и большого интереса» [4, с. 3].

Газета «Волга» даёт краткую информацию о самом дирижёре, который только начинает свой путь к мировой славе. Любопытно прочитать о молодом, но уже



опытном музыканте, крещёном еврее, в провинциальной газете (к слову сказать, черносотенного и вполне определённого антисемитского толка).

«Если не ошибаемся, за дирижёрским пультом г-н Кусевицкий появился в начале нынешнего года. Но и до этого он был хорошо знаком не только в музыкальной Москве как солист Императорского Большого театра и преподаватель Московского филармонического училища, но, можно сказать... как единственный и удивительный виртуоз на контрабасе, который в его руках является тем же, чем скрипка в руках Кубелика. Кусевицкий в 1904 году оставил Москву и отправился концерттировать за границей, где в Германии продолжил своё музыкальное образование.

Успех оркестра Кусевицкого в Саратове не только несомненный, но прямо-таки выдающийся. Столько аплодисментов и оваций Саратов давно не расточал. Словом, Кусевицкий оригинальный, яркий и талантливый дирижёр, в исполнении которого интересно слушать даже известную вещь» [7, с. 3].

«Волга» сообщает о третьем, заключительном, концерте в Саратове, который, наконец, кроме обычного художественного, имел также и материальный успех. Возможно, потому, что концерт посетили губернатор С. С. Татищев и многие видные лица города. «Перед началом концерта по предложению дирижёра оркестра все присутствующие почтили память скончавшегося на днях М. А. Балакирева»¹². Особенный успех выпал на долю уже известного саратовцам тенора В. Дамаева. В краткой заметке в газете «Волга» от 21 мая 1910 г. указано, что «концерт окончился в 12 часов ночи».

Можно только представить, сколько известных нам саратовцев было тогда на этих майских концертах. Их голоса иногда доносятся до нас в воспоминаниях того времени, спустя десятилетия мы узнаём вехи судеб кого-то из горожан начала XX в., а некоторые судьбы, увы, не узнаем никогда. Я могу, кажется, даже назвать имена многих, кто (помимо нотариуса Г. Г. Дыбова-младшего!) наверняка сам аплодировал солистам и оркестрантам, кто пришёл послушать классическую музыку в прекрасный зал музыкального училища, ставшего в 1912 г. консерваторией в привычном её архитектурном виде¹³ — первой в провинции и третьей в империи. И я тоже часто хожу в этот зал, он связан с детскими впечатлениями, с личностями, работавшими и работающими здесь людей, с музыкой исполнителей, оставивших след в сердце и уме, а значит и в моей собственной судьбе.

Много, что довелось повидать на своём веку залу, где в 1910 г. выступал А. Н. Скрябин и его коллеги по музыкальному цеху. Даже в ближайшие 15 лет после гастролей оркестра Кусевицкого — невероятные перемены, невиданные потрясения! Консерваторский зал долгое

время будет называться Октябрьским: здесь в 1917 г. провозгласят в Саратове советскую власть. Чуть позже в этих стенах пройдет судебный процесс над саратовскими священнослужителями, о чём несколько поколений саратовцев и не вспомнит никогда, ибо ничего не будет знать. В январе 1924 г., сразу после смерти В. И. Ленина, в зале соберутся уже другие люди, люди новой эпохи. В резолюции того времени выражено решительное требование: присвоить консерватории имя вождя мирового пролетариата и создателя первого в мире социалистического государства.

Но вот что-то не получилось, инициативу на каком-то уровне не поддержали. Поэтому гораздо позже, в 1935 г. Саратовская консерватория получит совсем другое, музыкальное, имя — легендарного русского певца Л. В. Собинова. Леонид Витальевич тоже, конечно, выступал в своё время в концертах, где дирижировал С. Кусевицкий. И первый такой концерт для двух музыкантов состоялся в 1908 г., в Берлине, городе, где молодой Сергей Александрович фактически и обрёл дирижёрскую профессию. В этом же году с Кусевицким познакомится и А. Н. Скрябин. Все эти имена — на небосклоне звёзд отечественной музыкальной культуры.

Я рассматриваю программки симфонических концертов 1910 г. Прекрасно сохранившиеся в фонде Саратовской архивной учёной комиссии, эти образцы полиграфического искусства так много могут рассказать нам не только о содержании музыкальных вечеров в те майские дни, когда Волга уже блестела под ярким солнцем, а в любимых саратовцами Липках благоухала сирень. Кажется, что от этих тонких изящных «тетрадей» неуловимо веет запахом ушедшей в небытие эпохи, страны, культуры.

Мы видим фотографии участников Первого турне по Волге — самого дирижёра и солистов. Читаем краткие биографические данные о композиторах, произведения которых звучат под сводами зала Саратовского музыкального училища на улице Немецкой. Здесь и фрагменты партитур, и доходчивое объяснение сути исполняемой музыки — ведь её будут слушать не только знатоки, но и те, кто тромбон или арфу увидят впервые и впервые услышат звуки полного симфонического оркестра. Конечно, не обходится и без рекламы: нотный магазин Российского Музыкального издательства, открытый в Москве, предлагает ноты и книги по всем отраслям музыкального знания *всех* русских и иностранных издательств — причём заказы покупателей исполняются быстро и аккуратно, стоит лишь послать телеграмму на Кузнецкий мост, 6.

Комментируя итоги первых волжских гастролей по Волге симфонического оркестра Сергея Кусевицкого, музыкальная критика отмечала полный успех благо-

¹² Отметим, что местные газеты не только откликнулись на смерть выдающегося русского музыканта, но и сообщили о панихидах по скончавшемуся М. А. Балакиреву. Одна из них по инициативе Саратовского отделения ИРМО 21 мая в 12 часов прошла в зале музыкального училища, другая, 23 мая, в кафедральном соборе Александра Невского. Сообщается, что в храме пел архиерейский хор, усиленный голосами местных хоров до 150 человек [8, с. 3].

¹³ Здание, ставшее визитной карточкой Саратова, было построено по проекту А. Ю. Ягна в 1902 г., перестроено архитектором С. А. Каллистратовым в 1910–1912 гг.



родного начинания: «Не будь этого турне, возможно, понадобился бы добрый десяток лет, чтобы эта музыка дошла бы до тех городов». Действительно, встреча с московскими музыкантами, с превосходными дирижёром и солистами сделала возможным приобщить к классике «вживую» тех, кто жил и трудился в российской провинции — местную интеллигенцию, губернских и земских деятелей, студентов. Именно осознание своей просветительской миссии заставит С. Кусевицкого вновь организовать «волжскую одиссею»: в 1912 и 1914 гг. его оркестр к восхищению просвещённой публики снова приедет в Саратов.

Предполагалось даже, что один из триумфальных симфонических концертов под руководством маэстро мог бы состояться и в октябре 1912 г. По этому поводу во второй приезд в наш город дирижёр вёл серьёзные переговоры с С. К. Эксером — «энтузиастом музыкального просвещения», учредителем и будущим первым директором Саратовской консерватории. Тогда полным ходом шла подготовка к её открытию. Известно также, что концерт из произведений Бетховена в красивейшем здании на улице Немецкой предполагалось дать бесплатно. Вот какое музыкальное приношение от столичных музыкантов могли бы получить саратовцы! Среди них, к слову, тогда было немало слушателей из немцев Поволжья, многочисленных потомков переселенцев на российские просторы в середине XVIII в.

Но осуществить эту идею, к сожалению, не удалось: концерта из бетховенского цикла на торжественном акте в честь открытия консерватории послушать, увы, не удалось. Однако по настоянию С. Кусевицкого, ещё весной 1912 г. было решено, что в обязанности каждого преподавателя инструментальных классов консервато-

рии будет входить непременно участие в городских симфонических концертах. Эта рекомендация была поддержана местным отделением Императорского Русского музыкального общества. С Кусевицким обсуждались также и кандидатуры музыкантов, приглашаемых в Саратовскую консерваторию для преподавания. Наше учебное заведение в итоге получило первоклассный состав педагогов¹⁴.

Гастроли оркестра С. А. Кусевицкого, безусловно, оказали влияние на развитие русской провинциальной культурной жизни. Эти концерты, эти музыкальные праздники сначала были, возможно, определяющими для музыкального восприятия современников, потом память о них угасла. Интересно, вспоминал ли сам маэстро, оказавшись за пределами своей родины, о поездке по Волге, о счастливых днях пребывания в волжских городах, когда публика с восторгом принимала эти выступления?

Думая об этих таких далёких уже музыкальных событиях, о том, что последует вскоре за ними, какая новая музыка зазвучит в концертных залах и на просторах огромной страны, хочется как бы приостановить прекрасное мгновение и на какое-то время вернуть навсегда ушедшее прошлое, услышать его гул, зов. И, кажется, что это можно сделать — хотя бы взяв в руки архивные документы, которые сами стали свидетелями времени и эпохи. «Всё прошло, всё кануло в неосозаемую вечность, и порой кажется, что всего этого не было, а был лишь какой-то странный, фантастический сон» [6, с. 232].

Со всеми материалами, которые были использованы для подготовки статьи, можно ознакомиться в читальном зале Государственного архива Саратовской области.

Литература

1. Губанова З. Ванда Ландовская о российской музыкальной провинции // Саратовский вестник. 1910. 16 мая.
2. Губанова З. На концерте Скрябина // Саратовский листок. 1911. 1 декабря.
3. К предстоящим концертам С. А. Кусевицкого // Саратовский вестник. 1910. 4 мая.
4. М. 2-й симфонический концерт С. Кусевицкого // Саратовский листок. 1910. 13 мая.
5. Минх А. Н. Записки о Крымской войне / предисл., коммент. А. И. Пиреева; под ред. Г. В. Захаровой, Г. В. Скорочкиной, В. Н. Токарева. Саратов: Изд-во ФГБОУ ВО «Саратовская государственная юридическая академия», 2019. 276 с.

6. Минх Н. А. Течет река Волга: Рассказы. М.: Сов. писатель, 1978. 254 с.
7. Н. В. Симфонические концерты С. Кусевицкого // Волга. 1910. 13 мая.
8. Панихида по Балакиреву // Волга. 1910. 25 мая.
9. Полозова И. В. Саратовский музыкальный театр в первой четверти XX в. на примере деятельности Ф. А. Пальчинского // Вестник Саратовской консерватории. 2020. № 3 (9). С. 48–55.
10. Ф. А. Симфонические концерты С. Кусевицкого // Саратовский вестник. 1910. 13 мая.
11. Юзефович В. А. Сергей Кусевицкий: русские годы. В 3-х т. Т. 1. М.: Издательский дом «ЯСК», 2004. 448 с.

References

1. Gubanova Z. Vanda Landovskaya o rossijskoj muzykal'noj provintsii [Vanda Landovskaya about the Russian musical province] // Saratovskij vestnik [Saratov Bulletin]. 1910. 16 maya [16th of May].

2. Gubanova Z. Na koncerte Skryabina [At the Scriabin concert] // Saratovskij listok [Saratov leaf]. 1911. 1 dekabrya [1st of December].
3. K predstoyashchim koncertam S. A. Kusevitskogo [To the up-

¹⁴ Об этом подробнее см. в книге В. А. Юзефовича «Сергей Кусевицкий: русские годы» [11, с. 305–315]. Автор ошибается в имени Станислава Каспаровича Экснера, называя его Сергеем (с. 309).



coming concerts of S. A. Kusevitsky] // Saratovskij vestnik [Saratov leaf]. 1910. 4 maya [4th of May].

4. *M.* 2-j simfonicheskiy koncert S. Kusevickogo [2nd Symphony concert of S. Kusevitsky] // Saratovskij listok [Saratov leaf]. 1910. 13 maya [13th of May].

5. *Minh A. N.* Zapiski o Krymskoj vojne [Notes on the Crimean War] / predisl., komment. A. I. Pireeva; pod red. G. V. Zaharovoj, G. V. Skorochkinoj, V. N. Tokareva. Saratov: Izd-vo FGBOU VO «Saratovskaya gosudarstvennaya yuridicheskaya akademiya», 2019. 276 p.

6. *Minh N. A.* Tchet reka Volga: Rasskazy [The Volga river flows: stories]. M.: Sov. pisatel', 1978. 254 p.

7. *N. V.* Simfonicheskie koncerty S. Kusevickogo [Symphony concerts of S. Koussevitsky] // Volga [Volga]. 1910. 13 maya [13th of May].

8. Panihida po Balakirevu [Memorial service for Balakirev] // Volga [Volga]. 1910. 25 maya [25th of May].

9. *Polozova I. V.* Saratovskij muzykal'nyj teatr v pervoj chetverti XX v. na primere deyatel'nosti F. A. Pal'chinskogo [Saratov musical theater in the first quarter of the twentieth century on the example of F. A. Palchinsky's activity] // Vestnik Saratovskoj konservatorii [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 3 (9). Pp. 48–55.

10. *F. A.* Simfonicheskie koncerty S. Kusevickogo [Symphony concerts of S. Kusevitsky] // Saratovskij vestnik [Saratov Bulletin]. 1910. 13 maya [13th of May].

11. *Yuzefovich V. A.* Sergej Kusevitskiy: russkie gody [Sergey Kusevitsky: Russian years]. V 3-ht. T. 1. M.: Izdatel'skiy dom «YASK», 2004. 448 p.

Информация об авторе

Маргарита Николаевна Шашкина

E-mail: ritaplus@mail.ru

Областное государственное учреждение «Государственный архив Саратовской области»
410012, Саратов, ул. Кутякова, 15

Information about the author

Margarita Nikolaevna Shashkina

E-mail: ritaplus@mail.ru

Regional state institution «State archive of the Saratov region»
410012, Saratov, 15 Kutyakova Str.

