

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора, отдел теории музыки:

Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь:

Шлыкова Светлана Петровна, кандидат искусствоведения

Отдел истории музыки:

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор

Отдел этномузыкологии:

Егорова Ирина Львовна, кандидат искусствоведения, профессор

Отдел музыкальной педагогики и образования:

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

Отдел кино:

Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, профессор

Отдел театра:

Алесенкова Виктория Николаевна, доктор искусствоведения, доцент

Отдел пластических искусств:

Дорогина Елена Алексеевна, кандидат искусствоведения

Отдел общественных наук:

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент

Отдел истории и традиций Саратовской консерватории:

Иванова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор

Редактор перевода:

Тырникова Наталия Геннадиевна, кандидат филологических наук, доцент

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

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

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

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

Тел.: (845-2) 39-00-29 доб. 165.

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

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

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

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

Подписано в печать

31.10.2025. Формат 60x88 1/8.

Бумага офсетная. Печать

офсетная. Гарнитура Sabria.

Усл.-печ. л. 12,875. Уч.-изд.

л. 12,15. Заказ № 64. 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

Теория и история искусства

Полозова И. В., Ван Сяоцин

Жизнь и творчество Чжу Цзяньэра в контексте развития китайской музыкальной культуры середины XX — начала XXI века 3

Белокрыс М. А.

Анисим Берлин: опыт реконструкции биографии и творческого пути российского скрипача. К 140-летию со дня рождения 12

Эстетика и философия искусства

Дронов А. В.

По ту сторону понятия и воображения: возвышенное и ужас (Кант и Хайдеггер) 21

Музыкальное искусство

Вишневская Л. А.

Традиционное и новаторское в гармонии С. В. Рахманинова (на примере романса «Ау!» op. 38 № 6) 29

Войткевич С. Г., Ахмедов Д. Д.

О роли темы «чито-гврито» в сочинении Гии Канчели «Стух» 37

Медведева Ю. П.

Китай под маской Японии: специфика оперного японизма конца XIX века 43

Шевцова А. В.

Континуальный текст альтового творчества С. М. Слонимского 50

Попова А. Ю.

Формирование стиля Леонида Десятникова в его опере «Бедная Лиза» 57

Никифорова Ю. В.

Аллюзии барокко в музыке Л. А. Десятникова 65

Чжан Яо

Особенности симфонического стиля Ду Минсиня (на примере балета «Красный женский отряд») 73

Театральное искусство

Ряпосов А. Ю.

Спектакль А. Л. Грипича «Луна слева» (БДТ, 1928): классицистский конфликт между чувством и долгом в советской комедии 81

Традиционные культуры

Швец Т. В.

Новые песнопения в честь царя и императора Петра I в нотированных рукописях первой половины XVIII века 87

Педагогика и психология искусства

Радзецкая М. Д., Воронина Н. И.

Е. В. Страхов: со-творческий потенциал отечественной альтовой школы (по материалам архива Московской консерватории) 96



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-3-11

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

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

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

Ван Сяоцин, аспирант кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Wang Xiaoqing, postgraduate student at the History of Music Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: 952580738@qq.com

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ЧЖУ ЦЗЯНЬЭРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СЕРЕДИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Статья освещает жизнь и творчество выдающегося современного китайского композитора Чжу Цзяньэра, мастера симфонического письма и одного из смелых новаторов в области симфонической музыки в Китае во второй половине XX — начале XXI века. В работе творчество композитора рассматривается в контексте социально-культурных тенденций, получивших развитие в Китае в данный период. Судьба художника, рождение его творческих замыслов были тесно связаны с реформами и культурной жизнью страны. Авторы публикации проводят две магистральные линии, которые были свойственны Чжу Цзяньэру на протяжении всего творческого пути: интерес и трепетное отношение к богатейшим национальным традициям китайской культуры, с одной стороны, и постоянное изучение современных композиторских техник — с другой. Именно на стыке этих двух парадигм и рождается концептуальное искусство китайского симфониста.

Ключевые слова: китайская симфоническая музыка, композитор Чжу Цзяньэр, современные композиторские техники, традиционная китайская культура.

ZHU JIANER'S LIFE AND WORK IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF CHINESE MUSICAL CULTURE IN THE MID-TWENTIETH AND EARLY TWENTY-FIRST CENTURIES

The article highlights the life and work of an outstanding modern Chinese composer Zhu Jianer, a master of symphonic writing and one of the bold innovators in the field of symphonic music in China in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. The work examines the composer's work in the context of socio-cultural trends that developed in China during this period. The fate of the artist and the birth of his creative ideas were closely linked to the reforms and the cultural life of the country. The authors of the publication draw two main lines that were characteristic for Zhu Jianer's creative career: interest and reverence for the richest national traditions of Chinese culture, on the one hand, and constant interest in and study of modern composing techniques, on the other. It is at the junction of these two paradigms that the conceptual art of the Chinese symphonist is born.

Key word: Chinese symphonic music, Zhu Jianer, modern composing techniques, traditional Chinese culture.

Приступая к изучению творчества неизвестного для нас композитора или, шире, создателя новых художественных текстов, важно понимать культурный и социальный контекст, в рамках которого протекала жизнь музыканта. Для этого необходимо рассмотреть его творчество с точки зрения формирования эстетических и стилевых критериев композитора, возникших под влиянием определенных социально-культурных идей и установок. Такой подход к изучению творчества композитора позволит, с одной стороны, понять замыслы его сочинений, с другой — раскрыть специфику и атмосферу эпохи, в которой жил художник.

В центре внимания авторов статьи — творчество ведущего композитора Китая последней трети XX — начала XXI века Чжу Цзяньэра. Он представляет собой яркий пример созидательной личности, целеустремленного человека, преодолевающего разные жизненные трудности и достигающего своей цели. Автор 10 симфоний и ряда симфонических произведений, песен, хоровых

сочинений, музыки к кинофильмам, он в своем творчестве отразил отдельные исторические вехи Китая, его культуру и музыкальные традиции, что придает наследию музыканта большую художественную ценность.

Кроме того, творчество Чжу Цзяньэра послужило мостом между Китаем и Западом, поскольку в его произведениях, с одной стороны, отчетливо прослеживаются западные приемы симфонической композиции, а с другой — китайские национальные элементы музыкального языка. Этот синтез порождает оригинальные партитуры композитора. Получив профессиональное композиторское образование в СССР, он ассимилирует полученный в консерватории опыт, а его композиторское наследие становится частью исторического диалога между Советским Союзом и Китаем, диалога, актуального и в настоящее время. Таким образом, изучение жизни Чжу — это не только изучение истории жизни и творчества композитора, но и того, как искусство отражает современную ему эпоху, преодолевает границы



и способствует синтезу разных культурных традиций.

В данной статье биография Чжу Цзяньэра рассматривается как пример целеустремленной эволюции композитора в контексте исторических и художественных процессов, получивших развитие в Китае в середине XX — начале XXI века, а также анализируется взаимодействие европейской и китайской культур на примере произведений Чжу.

Творчество Чжу Цзяньэра неоднократно привлекало внимание китайских музыковедов и других исследователей [3–5; 10–12; 15; 16]. Кроме того, в Китае опубликованы воспоминания композитора и его интервью [17; 18]. Несмотря на важное значение Чжу Цзяньэра в развитии китайской симфонической музыки, яркость и оригинальность его музыкальных концепций, авторитет и востребованность произведений композитора в среде исполнителей и слушателей, в российской исследовательской литературе материалы о творчестве композитора почти отсутствуют.

Вместе с тем, жизнь и творчество этого композитора тесно связаны с российской культурой. Поэтому на примере биографии Чжу Цзяньэра оказывается значимым проследить российско-китайские культурные связи середины XX века. В данном контексте весьма ценными являются материалы из Архива Московской консерватории, введенные в научный оборот авторами данной статьи. В Личном деле Чжу Цзяньэра, обучавшегося в Московской консерватории во второй половине 1950-х годов, находится ряд сведений, открывающих новые факты из жизни музыканта и верифицирующих высказывания самого композитора и его современников.

Чжу Цзяньэр (1922–2017) является выдающимся и одним из наиболее представительных современных китайских композиторов, чье творчество репрезентирует современную музыкальную жизнь Китая в целом. Его жизнь предстает перед нами как сложный и тернистый путь, отражающий не только личные перипетии, но, главным образом, драматические и вместе с тем важные события в истории его страны.

Китай в XX веке пережил ряд серьезных потрясений и реформ, которые оказывали кардинальное влияние на жизнь его граждан: создание Китайской Республики (1912–1949), Движение 4 мая (1919), Китайско-Японская война (1931–1945), основание Нового Китая (1949), Культурная революция (1966–1976), период реформ и открытости (с 1978 — до настоящего времени) и многие другие крупные события. Все это привело к существенным изменениям в различных сферах китайского общества, культуры и искусства.

Так, до основания Нового Китая в 1949 году развитие композиторского творчества в стране было замедленным, хотя западная музыка к этому времени уже начала импортироваться. В первой половине XX столетия в Китае появляются первые образцы национальных произведений в разных инструментальных и музыкально-театральных жанрах.

Сложными для развития китайской культуры стали годы Культурной революции (1966–1976), когда художественное развитие в стране было сильно ограничено и практически остановилось по политическим причинам. После Культурной революции (с 1978 года) художественная жизнь Китая вступила в золотой период подъема, когда ускорился процесс социального и культурного развития, а китайская музыка начала выходить на мировую арену, проходя период реформ и открытости. Смена векторов в области социальной и культурной политики оказала сильное влияние на творчество многих композиторов, в том числе отразилась и на жизни Чжу Цзяньэра.

Чжу Цзяньэр (имя при рождении Чжу Ронгши (朱荣实)) в детстве был настолько очарован музыкальными произведениями китайского композитора Не Эра¹, что сменил свое имя на Цзяньэр. Композитор объединяет иероглиф «Цзянь» (jian 践, в пер. — решительный, активный) и имя своего кумира Эра, таким образом отразив свою решимость пойти по стопам Не Эра и стать на путь революционной музыки. Кроме того, Чжу стремится осуществить мечту, которую не смог воплотить в жизнь Не Эр — учиться композиции в СССР и сочинять симфонии [18, с. 19].

Чжу родился в Тяньцзине (天津) в 1922 году в большой семье конфуцианцев и бизнесменов уезда Цзин провинции Аньхой. Его прадед, Чжу Хунду (朱鸿), основал фабрику пряжи Yuuan (豫园) — первую частную текстильную фабрику в Китае. Когда будущему композитору было три года, его отец умер и семейный бизнес пришел в упадок. Через 10 лет умирает мать Чжу, оставив детей сиротами [1, л. 15].

Подростковые годы Чжу провел в Шанхае, городе, который в начале XX века, благодаря своему выгодному географическому положению и открытой политике, был экономическим центром Китая, мегаполисом, крупнейшим промышленным и торговым городом и портом, а также мировым финансовым центром.

Чжу рос в окружении музыки. Его мать играла на юэцине, фортепиано и прививала сыну любовь к музыке. В годы обучения в средней школе он познакомился с нотной грамотой, а в 1940 году брал уроки гармонии у Цяня Ранка — студента Шанхайского музыкального колледжа. Однако в силу недостаточной теоретической подготовки и отсутствия хороших практических навыков игре на фортепиано будущий музыкант через два месяца прекратил свои занятия. Он стал самостоятельно заниматься музыкой, разучивая большое количество китайских и зарубежных музыкальных произведений, практикуясь на фортепиано и аккордеоне, а также изучая гармонию и практику гармонизации (即兴伴奏), знакомясь с партитурами, расширяя таким образом свой музыкальный кругозор [9, с. 10–14].

В эти годы (1941–1944) Чжу Цзяньэр часто болел, что наложило отпечаток на его обучение: «В 18 лет я окончил среднюю школу. В последствии 4 года я был

¹ Не Эр — китайский музыкант, основатель китайской пролетарской революционной музыки и автор национального гимна Китайской Народной Республики «Марш добровольцев».



тяжело болен хроническим бронхитом. За это время я изучил музыкальное искусство самостоятельно» [1, л. 15]. Чжу знакомился с зарубежной музыкой благодаря публикациям в Китае советских журналов, а также слушая по радио китайские и зарубежные произведения, от классических до современных, от Бетховена до Чайковского, от Дебюсси до Стравинского, и это оказало серьезное влияние на его последующую творческую жизнь. Композитор вспоминал, что наиболее сильные музыкальные впечатления в то время на него произвела музыка Д. Д. Шостаковича и П. И. Чайковского: «Я слышал музыку Шостаковича давным-давно, музыка спасла мне жизнь, она моя жизнь», «Я слышу в этом произведении (Шестая симфония П. И. Чайковского. — И. П., В. С.) душераздирающие эмоции, и, как ни странно, слушая “Патетическую”, я не только не испытываю пессимизма и человеконенавистничества, но, напротив, черпаю в ней некую силу» [7].

В 1940-е годы Китай переживал сложные времена — шла антияпонская война. Непокойная социальная обстановка в сочетании с болезнью Чжу способствовали формированию в его душе гнетущих эмоций, проявлению чувства подавленности и горести. Эти настроения находят отражение в одном из первых опусов музыканта — семи Лирических вокальных песнях (声乐抒情歌, 1940–1944). В 1945 году после выздоровления он поступает в Народную Освободительную Армию, где занимается музыкальной работой [1, л. 15]. Новый жизненный опыт побуждает его сочинять революционные песни, а также произведение для смешанного хора «Добро пожаловать, 1946» (迎接, 1946).

В 1947 году в возрасте 27 лет музыкант вступает в Коммунистическую партию Китая [1, л. 15], что свидетельствует о серьезном и сознательном решении музыканта связать свое творчество с современной жизнью страны, актуальными для нее идеями и задачами. В это время он написал «Военные песни» (打得好), которые, по мнению Цай Цяочжуна, заложили основу для сочинения будущих оркестровых произведений композитора [16, с. 375–376].

С 1949 по 1954 годы Чжу Цзяньэр работает штатным композитором в Пекинской киностудии [1, л. 4], создает музыку к кинофильмам, что стало его первым опытом работы с симфоническим оркестром. Также он написал для ансамбля китайских народных инструментов пьесу «День перелома» (翻身的日子). Посвященное созданию Китайской Народной Республики, это произведение стало творческой удачей композитора.

Таким образом, уже ранний период творчества композитора характеризуется, с одной стороны, стремлением связать свою жизнь с процессом становления современной музыкальной культуры Китая, а с другой — изучать опыт мировой музыкальной культуры, обогащая тем самым свое творчество.

Очень быстро молодой композитор понимает, что его профессиональные навыки явно недостаточны, и в 1954 году он проходит курсы русского языка, чтобы продолжить свое музыкальное образование в СССР [1,

л. 4]. В 1955 году, в возрасте тридцати двух лет, Чжу был направлен правительством КНР на обучение в Советский Союз, где он поступает в Московскую консерваторию в класс композиции профессора Сергея Артемьевича Баласаняна. Это событие стало поворотным моментом в его музыкальной жизни. Учеба в консерватории открыла для него новые творческие горизонты.

В архиве Московской консерватории хранятся документы, содержащие информацию об успехах обучения Чжу Цзяньэра, здесь же имеется характеристика студента, данная его профессором С. А. Баласаняном. Наставник отмечает, что Чжу приехал в СССР, имея некоторый композиторский опыт, и пишет о «крайне слабой музыкальной подготовке автора — примитивное гармоническое мышление, слабое представление о полифонии и форме музыкальных произведений». Однако личностные качества студента, его ответственность и «редкая работоспособность», а также «несомненные творческие данные явились залогом успеха, которого он достиг за 5 лет». В результате, по мнению профессора, Чжу Цзяньэр показал большие успехи в изучении композиции, «сочинения его отмечены хорошим вкусом, тонким пониманием ладовых особенностей китайской национальной музыки, наличием своеобразного гармонического языка и хорошим владением оркестровкой». Баласанян отмечает, что Чжу имеет большие перспективы и в качестве профессионального композитора, а также в качестве педагога теоретических дисциплин и композиции [1, л. 15].

В архивных документах мы обнаружили список произведений, созданных Чжу Цзяньэром в годы обучения в консерватории. Это ряд инструментальных и вокальных сочинений, несколько обработок китайских народных песен для солистов и хора; струнный квартет в 4-х частях, баллада для фортепиано, «Фестивальная увертюра» и «Симфоническая поэма о Родине». Последняя студенческая работа, выполненная им — вокально-симфонический цикл.

Дипломная работа Чжу — пятичастный вокально-симфонический цикл «Героическая поэма» (英雄的诗篇) для солистов, хора и оркестра на стихи китайского лидера Мао-Цзэдуна [1, л. 20]. Это произведение стало символом культурного диалога между Китаем и СССР в 1950–60-х годах. Как отметил китайский музыковед Ян Еньди, вокальный цикл «не только воспекает героизм прошлого, но и вдохновляет на борьбу за истину в настоящем» советского и китайского народов [22, с. 42–45].

Пожалуй, самым значительным произведением этого периода, принесшим Чжу Цзяньэру известность, стала «Фестивальная увертюра», написанная в 1958 году в честь 10-летия главного праздника его родины — Национального дня Китая. Это произведение имело ценность и как яркое музыкальное сочинение, и как голос современной культуры Китая. «Фестивальная увертюра» получила известность сначала в СССР и была записана на Государственном радио СССР симфоническим оркестром Большого Государственного Академи-



ческого театра СССР, а позже стала известна и в других странах, где была исполнена крупнейшими оркестрами Германии, Японии, Норвегии и Гонконга.

Итак, период пятилетнего обучения в СССР (1955–1960) дал Чжу Цзяньэру неоценимый опыт работы в разных жанрах академической музыки. Как видно из перечня произведений студента, созданных им в годы учебы в МГК, композитора привлекали жанры вокально-хоровой и оркестровой музыки, тогда как музыкально-театральное искусство оставалось вне его интересов.

Судя по документу об окончании обучения, Чжу был ответственным студентом, показавшим высокие результаты по специальному классу и другим музыкально-теоретическим дисциплинам. Кроме этого, в своих произведениях, созданных во время учебы в СССР, композитор нашел свою магистральную линию творчества, которой будет придерживаться в течение всей жизни — попытка синтеза академического симфонического письма, современных техник композиции с богатейшими национальными традициями китайской культуры, его историей и музыкальной стилистикой. Этот период можно считать началом его «симфонической мечты».

В 1960 году Чжу вернулся в Китай и получил назначение на работу в Шанхайский оперный театр. Здесь звучат его сочинения, созданные в период обучения в СССР. Из письма С. А. Баласаняна молодому композитору мы узнаем, что его «Героическая поэма» была с большим успехом исполнена в 1962 году: «Оно (произведение. — И. П., В. С.) действительно очень смелое, новаторское. <...> Новаторство Ваше по-моему в том, что пользуясь родной Вам интонационной сферой, Вы создали большую форму, не обычную для Вашей страны, <...> с использованием богатых гармонических комплексов, интересных полифонических приемов. Если же к этому прибавить Ваше отличное оркестровое чутье, то результат должен был безусловно получиться отличный. Я очень и очень рад Вашему успеху. Наблюдая в течение 5 лет Вашего пребывания в Московской консерватории, я несколько не сомневался в том, что из Вас выйдет настоящий большой композитор» [2, с. 66–67].

Однако это был сложный этап в творчестве композитора, поскольку в конце 1950-х годов отношения между СССР и КНР серьезно осложняются, и «советский след» в биографии Чжу оказывает негативное влияние на его композиторскую карьеру. Культурное сотрудничество между двумя странами было прервано, Китай начал отказываться от советской модели коммунизма и развивать свои местные идеи построения коммунизма в стране. Исследователь Юй Чжицян отмечает, что в 1960-е годы советская музыка в Китае подверглась ревизии. Прежде всего, это касалось жанров симфонической и хоровой музыки, которые оценивались как «буржуазная культура», «буржуазный декаданс». Вместо этого китайским композиторам рекомендовалось сочинять революционные песни и национальные оперы, для чего были созданы соответствующие образцы [21, с. 7–11].

Таким образом, профессиональные знания, полу-

ченные Чжу в процессе обучения в СССР, оказались почти не востребованными, а композитор лишился возможности писать симфоническую музыку. Исполнение его произведений было затруднено, что, естественно, отразилось на творческой продуктивности автора.

Последующие события Культурной революции 1966–1976 годов привели к серьезным сложностям в развитии китайского искусства. Многие художники и их произведения подверглись жесткой критике, в стране прошла серия политических кампаний, в рамках которых под предлогами противодействия возможной «реставрации капитализма» в КНР и «борьбы с внутренним и внешним ревизионизмом» выполнялись цели по дискредитации и уничтожению политической оппозиции. Что касается создания музыки, то в качестве материала для ее написания должны были использоваться «традиционные народные мелодии, которые легко доступны и знакомы широкой публике. <...> Требования к созданию музыки во время культурной революции серьезно нарушали реальные художественные задачи музыкантов» [8, с. 1–15].

Естественно, что в данной сложной ситуации Чжу Цзяньэр должен был адаптироваться к идейным установкам партии. Поэтому интенсивность его творчества резко сокращается, а единственным произведением, написанным в этот период, о котором Чжу будет отзываться как о творческой удаче, станет фортепианная пьеса «Пять юньнаньских народных песен» (云南民歌五首, ор. 15, 1962).

Взвешенная и осторожная творческая стратегия Чжу Цзяньэра в годы Культурной революции позволила ему избежать агрессивной критики со стороны китайских властей [16, с. 377], и его творчество, в целом, соответствовало новым эстетическим критериям. Однако Чжу не смог избежать серьезных личных потрясений, так как его жена Шу Цюнь была обвинена в контрреволюционной деятельности [16, с. 376–377]. Все эти события оказали на жизнь и творчество Чжу сильное влияние. Находясь под огромным давлением, он чувствовал значительный разрыв между своими художественными идеалами и реальной жизнью. Это привело композитора к разочарованию и состоянию растерянности, а продуктивность творчества стала крайне низкой.

После Культурной революции Чжу постепенно начал возвращаться к своей давно утраченной «симфонической мечте». Длительный этап написания революционных песен завершился, и композитор осознал, что его профессиональные композиторские навыки устарели. Чжу вновь погружается в изучение композиционных методов, расширяя свой музыкальный кругозор [16, с. 378].

С 1975 года он работает в Шанхайском симфоническом оркестре в качестве композитора, где прослужит до конца своей жизни. На протяжении более чем двадцати лет премьеры всех симфонических произведений Чжу Цзяньэра исполнялись именно Шанхайским симфоническим оркестром под руководством директора оркестра, его дирижера и друга композитора Чэнь Сеяна.



Композитор однажды признался: «Шанхайский симфонический оркестр спас мою симфоническую мечту» [14], что указывает на исключительную важность этого исполнительского коллектива в творчестве китайского музыканта.

В 1978 году появляется его пьеса для струнного ансамбля «Ностальгия» (怀旧), ставшая первой попыткой композитора отойти от революционной проблематики и обратиться к трагической теме. Это произведение, в котором с глубоким чувством выражены размышления об исторических потрясениях китайского народа, считается важным символом творческой трансформации Чжу. Данная рефлексия продолжена и в симфонической фантазии «В память о воинах, погибших за правду» (1980), посвященной Чжан Чжисиня, выступавшей с критикой Мао Цзэдуна и других лидеров Коммунистической партии и приговоренной к пожизненному заключению [9]. Таким образом, в творчестве Чжу Цзяньэра находят отражение драматические события Китая XX века, очевидцем которых он был.

Важным творческим стимулом для композитора становится изучение музыкальной культуры малых этносов Китая. Для этого он совершает ряд поездок в разные провинции страны: в Гуйчжоу с целью знакомства с оригинальной народной музыкой этнических меньшинств мяо и дун (1982) и в Юньнань, чтобы познакомиться с самобытной народной жизнью этноса наси (1984). Эти поездки вдохновили композитора на сочинение симфонической сюиты «Зарисовки гор Цяньлин» (黔岭素描) и симфонической поэмы «Чудесный наси» (纳西一奇).

Со времени завершения периода Культурной революции Чжу Цзяньэр в течение десяти лет вынашивал замысел создания масштабного сочинения, и в 1986 году, когда композитору было уже 64 года, он завершает работу над Первой симфонией. Благодаря открывшимся возможностям, благоприятной культурной обстановке и постоянному стремлению к совершенствованию своей композиторской техники наступает самый плодотворный период в творчестве Чжу. В последующие четырнадцать лет (1985–1999) он создает десять симфоний, каждая из которых — новое слово как в творчестве самого композитора, так и в развитии китайской симфонической музыки в целом. Каждая из симфоний Чжу представляет собой оригинальную концепцию и поиски новых способов ее реализации, новых тембровых сочетаний и интерпретаций симфонического цикла.

Первые две симфонии (1986 и 1987) тематически связаны с потрясениями периода Культурной революции, осознанием пережитого и эмоциональной рефлексии на это событие.

В 1988 году Чжу после поездки в Тибет для изучения культуры этого региона на основе собранного музыкального материала создает Третью симфонию, в которой впервые наглядно обращается к традиционной китайской музыке. С этого времени в его произведениях этнические мотивы в их синтезе с современными техниками композиторского письма становятся неотъемлемым

признаком творческого стиля.

В Четвертой симфонии (1990) Чжу Цзяньэр обращается к философии дао и отражает музыкальными средствами ее основные принципы. В своей симфонии композитор сочетает китайскую философию с предельно абстрактным изложением музыкальной мысли и сложными техниками композиции.

Постепенно в симфоническом творчестве Чжу Цзяньэр уделяет все большее внимание ударным и шумовым инструментам, расширяя тембровую палитру сочинения и привлекая китайские ударные инструменты. В этом отношении показательна его Пятая симфония (1991), где композитор использует более десятка ударных инструментов, включая китайский барабан, что привносит в его музыку оригинальные и свежие краски.

Новым экспериментом в творчестве композитора становится Шестая симфония (1992–1994), созданная для магнитофона с оркестром, где Чжу в партию магнитофона включает записи, сделанные им за годы экспедиций по регионам Китая. Так, композитор сочетает аутентичные записи традиционной музыки с интересными техническими экспериментами. Помимо этого, Шестая симфония продолжает линию философской проблематики, заложенной в предшествующих произведениях.

Китайская философская мысль получает отражение и в Седьмой симфонии «Звуки Неба, Земли и людей» (天籁, 地籁, 人籁, 1994), где также объединяется глубокая концепция и интерес к поиску новых колористических решений. Симфония написана для ударных инструментов и предназначена для пяти исполнителей на более чем пятидесяти ударных инструментах, передающих звучание трех сфер — неба, земли и человечества, символизирующих взлеты и падения мира, а также сложную историю развития человечества [18, с. 167].

Продолжением этой темы стала Восьмая симфония «В поисках» (求索), созданная под впечатлением от стихотворения Цюй Юаня «Ли Сао». Здесь композитор размышляет о тернистом жизненном пути, который самостоятельно проходит каждый человек. Олицетворением этого пути человека становится тембр виолончели, сопровождаемый исполнением на шестнадцати ударных другого исполнителя.

Две последние симфонии, над которыми композитор работал практически одновременно, — своеобразная постлюдия в его творчестве. Обе они восходят к китайской философской мысли и наполнены размышлениями о ценности человеческой жизни, о гармонии мироздания и нахождения человеком своего места в этой мировой симфонии. Богатый философский подтекст последних симфоний Чжу Цзяньэра выражен в программном заголовке Десятой симфонии «Зимняя рыбалка» (江雪, 1998), а также в тексте вокальных партий. В Девятой симфонии (1999) композитор включает в партитуру детский хор с цитированием нежной колыбельной, которая «возвращает нас к истокам, призывает к возвращению человечности и размышляет о человеческой истории» [10, с. 200–203].



Десять симфоний Чжу Цзяньэра являются высшим творческим достижением композитора и чрезвычайно важным вкладом в развитие симфонической музыки Китая. Современники хорошо осознавали значимость творческого наследия Чжу, поэтому все его десять симфонических партитур были опубликованы издательством Shanghai Music Press в 2002 году (6 компакт-дисков «Zhu Zener Symphony Collection»). В июне 2017 года дирижер Чэнь Сеян с большим успехом исполнил вместе с Китайским симфоническим оркестром «Героическую поэму» Чжу Цзяньэра.

После смерти Чжу Цзяньэра его музыка продолжала звучать и стала предметом пристального изучения. В мае 2018 года в Большом зале Московской консерватории Государственным симфоническим оркестром России имени Е. Светланова под управлением дирижера и друга композитора Чэнь Сеяна исполнена «Фестивальная увертюра» Чжу Цзяньэра, которая была сочинена в стенах Московской консерватории 60-ю годами ранее и стала ярким стартом молодого композитора-симфониста [14].

В 2022 году в Китае широко отмечалось 100-летие композитора, состоялось множество памятных мероприятий, Шанхайский симфонический оркестр совместно с China Records Ltd. выпустил виниловый альбом «In memory of JIAN-ER»; опубликованы воспоминания о жизни и творчестве композитора [18], китайским исследователем Ши Сюэцзюнем была выпущена книга «Человек в погоне за мечтой — биография Чжу Цзяньэра» [20], прошли и другие мемориальные события.

Как показывает краткий обзор творчества Чжу Цзяньэра, в своих произведениях он отражал жизнь страны, выражал идеи и переживания своих соотечественников, подобно барометру показывал наиболее важные события ее современной истории и личностное отношение к ним. При этом композитор всегда стремился быть честным в своих высказываниях. Чжу говорил: «Самое горькое в художественном творчестве — это то, что человек не может говорить правду. Если ты можешь говорить только против своего сердца, ты не сможешь написать настоящее произведение искусства. <...> Я пишу только то, что хочу написать. Я не боюсь, что меня осудят или отругают. Идите своим путем и позвольте другим говорить» [19].

Один из авторитетных китайских исследователей творчества Чжу Цзяньэра профессор Шанхайской консерватории, музыковед и музыкальный критик Сунь Гочжун считает, что «жизнь Чжу можно рассматривать как духовное путешествие исследователя-гуманиста, а его произведения, особенно симфонии, выражают постоянные размышления об истинном смысле жизни и красоте искусства и являются результатом многолетнего духовного совершенствования и уникального понимания природы китайской культуры и западных музыкальных традиций» [6].

Музыкальная карьера Чжу длилась более полувека. Его композиторская деятельность началась с сочинения вокальных произведений, но по мере того, как росли

композиторские техника и опыт Чжу, в его творчестве все большее место стали занимать крупные циклические жанры инструментальной и, прежде всего симфонической музыки, расцвет которой наблюдается в последние два десятилетия XX века. В эти годы Китай входил в период реформ и открытости, общественное мышление трансформировалось и постепенно избавлялось от жестких оков традиций, воспринимая новые идеи и концепции. Эти веяния в культурной жизни страны побудили композитора двигаться вперед и создавать оригинальные концептуальные произведения, пронизанные актуальными для страны темами и сюжетами.

Постигая симфонические опусы Чжу, мы видим, что его произведения несут в себе важные черты времени, выражают духовные запросы общества, отражают ключевые события китайской истории XX века. Так, если сочинения первых десятилетий творчества Чжу были обращены к революционной тематике, то после Культурной революции наступает период рефлексии, что находит свое отражение в первых двух симфониях, где автор выражает свои размышления языком музыки о природе человека, его страданиях и лишениях, но также и о надежде на духовное пробуждение народа.

С 1970-х годов в обществе китайской интеллигенции укрепляются идеи о необходимости свободного самовыражения художника, его влияния на мысли современников. Прорыв авторского взгляда и поиск своего лица в искусстве наблюдается в 1980-х годах, когда «китайские интеллектуалы наконец осознали необходимость и важность установления свободы мысли и независимости личности. В результате этого идеологического пробуждения новой эры они выражали свою обеспокоенность социально-политическими переменами в Китае и в то же время начинали переосмысливать свой собственный внутренний мир и духовную жизнь» [13, с. 38–41]. Как показывает знакомство с жизнью и творчеством Чжу Цзяньэра, его духовные поиски были полностью созвучны этим умонастроениям и отразились в симфонических полотнах. По мере того, как композитор продолжал исследовать смысл человеческого существования, в нем постепенно пробуждались свобода духа и творческая независимость.

Чжу Цзяньэр в своих произведениях выступает как гражданин и патриот своей страны. Это проявляется не только в актуальной для Китая проблематике, но и в постоянном обращении к китайскому фольклору, китайским национальным сюжетам и образам. Его жизнь и творчество отражают важнейшие традиционные для китайской музыкальной культуры черты, такие как использование национальных инструментов, пентатонной организации мелодики, специфические приемы ритмической организации, уникальность певческой фонации и др. С другой стороны, композитор в этих же сочинениях обращается к европейской композиторской традиции: жанровой системе, композиционным и драматургическим закономерностям, современным техникам сочинения (например, двенадцатитоновая организация мелодики), полифоническим приемам



развития, политональности и др. Таким образом, в его творчестве совмещаются западные и восточные стилевые черты, академическое и традиционное. Эту мысль подтверждает директор Шанхайского симфонического оркестра Ю Лун, который сказал: «Произведения Чжу Цзяньэра подобны мосту, соединяющему Восток и Запад» [16], в результате чего многовековая культура Китая вписывается в общемировую культурный контекст. «Он встал на путь национализации китайской симфонической музыки и является одним из самых важных источников понимания западным музыкальным миром китайского музыкального творчества» [14].

Таким образом, творчество Чжу Цзяньэра оказывается неотделимо от жизни страны, развития ее истории и культуры. Композитор всегда художественными

средствами выражал свое отношение к современным его жизни фактам, при этом его стилевая эволюция была устремлена к совмещению традиционных основ китайской музыкальной культуры и новаторских композиторских техник. Ши Сюэцзюнь в своей монографии «Погонщик за мечтой» справедливо отмечает, что «Чжу Цзяньэр — выдающийся представитель первого поколения композиторов, возвращенных Новым Китаем, и один из самых ярких композиторов страны на сегодняшний день. Его жизненная траектория, можно сказать, является микрокосмом истории китайской симфонической музыки» [20]. Так, жизненная траектория китайского музыканта Чжу Цзяньэра оказалась созвучна тем идеям и тенденциям, что получили развитие в современной культуре Китая.

Литература

1. Личное дело Чжу Цзяньэра. Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 2. Опись личных дел иностранных студентов. Ед. хр. 110. 22 л.
2. Письмо С. А. Баласаняна Чжу Цзяньэру. 23 августа 1962 г. // 朱践耳, 《朱践耳创作回忆录》, 上海音乐学院出版社, 2015年, 7月, 68-67. (Чжу Цзяньэр. Мемуары о сочинении Чжу Цзяньэра. Издательство Шанхайской консерватории. 2015. С. 66-67).
3. Синельникова О. В. Тан Дун: «Я хочу стать Бетховеном» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4 (21). С. 29-33.
4. Чжу Фендайцзяо. Жизнетворчество Чжу Цзяньэра: историография личности композитора // Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. С. 190-212.
5. Чжу Яньци. Стилистические особенности симфонических произведений китайского композитора Чжу Цзяньэра // Научный аспект. 2024. № 7. Т. 19. С. 2341-2346.
6. 新民晚报, 缅怀朱践耳: 他把一切献给了祖国和人民 02.11.2022 (В память о Чжу Цзяньэре. Он посвятил все своей стране и народу // Вечерние новости Синьмина. 2022. № 2 (11)). URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1748384382853775108&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 31.03.2025).
7. 高建平 «澎湃新闻». 2017年, 8月15日 (Гао Цзяньпин. Композитор Чжу Цзяньэр скончался в возрасте 95 лет // Новости Pengpai. 2017. № 15). URL: https://www.cqcb.com/personage/2017-08-15/443550_pc.html (дата обращения: 31.03.2025).
8. 戴嘉枋. 沉重的历史回响 — 论中国“文革”音乐及其在新时期的影响[J]. 南京艺术学院学报 (音乐与表演版). 2007. № 3. Р. 1-15. (Дай Цзяфань. Тяжелые исторические отзвуки — о музыке «культурной революции» в Китае и ее влиянии в новый период // Журнал Нанкинского института искусств (издание «Музыка и исполнение»). 2007. № 3. С. 1-15).
9. 董存明. “交响乐海里”的冲浪追梦者 (朱践耳), 上海采风2012. № 9 (Дон Чунмин. «Серфер в симфоническом море» (Чжу Цзяньэр) // Шанхайская коллекция. 2012. № 9). URL: <http://gov.eastday.com/renda/2012shwl/c/u1a1794049.html> (дата обращения: 31.03.2025).
10. 卢广瑞. 时代与人性——朱健儿交响乐作品研究, 上海音乐学院出版社, 2005. 186 (Лу Гуаньруй. Времена и человеческая природа. Исследование симфонических композиций Чжу Цзяньэра. Шанхайская консерватория, 2005. 186 с).
11. 栾心艺. 朱践耳《第三交响曲》创作技法研究. 山东: 青岛大学, 2022. 72 (Луань Синьйи. Исследование о композиционной технике Третьей симфонии Чжу Цзяньэра. Шаньдун: Университет Циндао, 2022. 72 с.).
12. 颀赤诚之心, 筑起中国交响乐的一座丰碑 | 纪念朱践耳诞辰百年. 音乐周报, 2022年10月26日 (Памятник китайской симфонии. Церемония, посвященная столетию со дня рождения Чжу Цзяньэра // Music Weekly. 2022. № 10 (26)). URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1747734349016813055&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 31.03.2025).
13. 裴萱. 20世纪80年代思想解放运动: 主体的启蒙与人性的反思[J]. 濮阳职业技术学院学报, 2016. № 1 (29). 38-41 (Пэй Сюань. Движение за освобождение мысли в 1980-х годах: осмысление предмета и размышление о природе человека // Журнал Пуанского института профессиональных технологий. 2016. № 1 (29). С. 38-41).
14. 音乐周报 «陈燮阳: 我与朱践耳不可分割纪念朱践耳诞辰百年», 2022年10月24日 (Тесные связи Чэнь Сеяна с Чжу Цзяньэром. К столетию со дня рождения Чжу Цзяньэра // Музыкальный еженедельник. 2022. № 10 (24)).
15. 黄冠璋. 从几首管弦乐作品试析朱践耳的音乐创作风格[D]. 福建: 厦门大学, 49 (Хуан Гуаньчжан. Анализируя стиль музыкальной композиции Чжу Цзяньэра на основе оркестровых пьес. Фуцзянь: Сямьньский университет, 2012. 49 с.).
16. 蔡乔中. 朱践耳交响曲创作研究. 2006. 394 (Цай Цяочжун. Исследование композиции симфоний Чжу Цзяньэра. Шанхайская консерватория, 2006. 394 с.).
17. 朱践耳. 朱践耳创作回忆录 卷头语[J]. 歌唱艺术, 2022. № 7. 62 (Чжу Цзяньэр. Вспоминая о моем творчестве // Искусствопение. 2022. № 7. С. 62).
18. 朱践耳. 朱践耳创作回忆录. 上海音乐学院出版社. 2015. 268 (Чжу Цзяньэр. Мемуары о музыке. Издательство Шанхайской консерватории, 2015. 268 с.).
19. 朱健儿: 给本文作者孙国忠的信, 1997年1月14-17日. 澎湃新闻 (Чжу Цзяньэр. Письма автору этой статьи — Сунь Гочжуну. 14-17 января 1997 г. // Новости Pengpai). URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_20335985! (дата обращения: 31.03.2025).
20. 施雪钧. 追梦人——朱践耳传. 上海音乐出版社. 244 (Ши Сюэцзюнем. Человек в погоне за мечтой. Биография Чжу Цзяньэра. Шанхайское музыкальное издательство, 2024. 244 с.).
21. 余志强. 社会主义建设初步探索时期的中苏分歧研究[D]. 湖北: 武汉理工大学, 2008. 64 (Юй Чжицзян. Исследование ки-

тайско-советских различий в изучении процесса социалистического строительства. Хубэй: Уханьский технологический университет, 2008. 64 с.).

22. 杨燕迪. 时代之子—致敬践耳先生. 人民音乐. 2017. № 11. 42-45 (*Ян Янди*. «Сыны времени» — дань уважения мастеру Чжу Цзяньэру // Народная музыка. 2017. № 11. С. 42-45).

References

1. Lichnoe delo Chzhu Czzyan`e`ra [Zhu Jianer's personal file]. Arhiv Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni P. I. Chajkovskogo. F. 2. Opis lichnyh del inostrannyh studentov. Ed. hr. 110. 22 l.
2. Pis`mo S. A. Balasanyana Chzhu Czzyan`e`ru. 23 avgusta 1962 g. [Letter from S. A. Balasanyan to Zhu Jianer. August 23, 1962] // 朱践耳, 《朱践耳创作回忆录》, 上海音乐学院出版社, 2015年, 7月, 66-67页 (Zhu Jianer. *Memoirs of Zhu Jianer's composition*. Shanghai Conservatory Publishing House, 2015. P. 66-67).
3. *Sinel'nikova O. V.* Tan Dun: «Ya hochu stat` Beethovenom» [Tan Tung: «I want to become Beethoven»] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 4 (21). P. 29-33.
4. *Chzhu Fendajczyyao*. Zhiznetvorchestvo Chzhu Czzyan`e`ra: istoriografiya lichnosti kompozitora [Zhu Jianer's Life Creation: the historiography of the composer's personality] // *Xarkivs'kij naczional`nij universitet mistecztv imeni I. P. Kotlyarevs'kogo* [Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky]. Kharkiv, 2019. P. 190-212.
5. *Chzhu Yan`ci*. Stilisticheskie osobennosti simfonicheskikh proizvedenij kitajskogo kompozitora Chzhu Czzyan`e`ra [Stylistic features of symphonic works by Chinese composer Zhu Jianer] // *Nauchny aspekt* [Scientific aspect]. 2024. № 7. T. 19. P. 2341-2346.
6. 新民晚报, 缅怀朱践耳: 他把一切献给了祖国和人民 02.11.2022 (In memory of Zhu Jianer: He dedicated everything to his country and people // *Xinming Evening News*. 2022. № 2 (11)). URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1748384382853775108&wfr=spider&for=pc> (Accessed: 31.03.2025).
7. 高建平 «澎湃新闻». 2017年, 8月15日 (*Gao Jianping*. Composer Zhu Jianer died at the age of 95 // *Pengpai News*. 2017. № 15). URL: https://www.cqcb.com/personage/2017-08-15/443550_pc.html (Accessed: 31.03.2025).
8. 戴嘉枋. 沉重的历史回响 — 论中国“文革”音乐及其在新时期的影响[J]. 南京艺术学院学报 (音乐与表演版). 2007. № 3. 1-15 (*Dai Jiafang*. Heavy historical echoes are about the music of the «cultural revolution» in China and its influence in the new period // *The Journal of the Nanjing Institute of Arts (Music and Performance edition)*, 2007. № 3. P. 1-15).
9. 董存明 “交响乐海里”的冲浪追梦者 (朱践耳), 上海采风 2012. № 9 (*Dong Chunming*. «Surfer in the Symphonic Sea» (Zhu Jianer) // Shanghai. 2012. № 9) URL: <http://gov.eastday.com/renda/2012shwl/c/u1a1794049.html> (Accessed: 31.03.2025).
10. 卢广瑞. 时代与人性--朱健儿交响乐作品研究, 上海音乐学院出版社, 2005. 186 (*Lu Guanrui*. Times and Human Nature. A study of Zhu Jianer's symphonic compositions. Shanghai Conservatory, 2005. 186 p.).
11. 栾心艺. 朱践耳《第三交响曲》创作技法研究[D]. 山东:青岛大学. 2022. 72 (*Luan Xinyi*. Study on the Compositional Technique of Zhu Jianer's Third Symphony. Shandong: Qingdao University, 2022. 72 p.).
12. 颖赤诚之心, 筑起中国交响乐的一座丰碑 | 纪念朱践耳诞辰百年. 音乐周报, 2022年10月26日 (Monument to the Chinese Symphony. A ceremony dedicated to the centenary of Zhu Jianer's birth // *Music Weekly*. 2022. № 10 (26)). URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1747734349016813055&wfr=spider&for=pc> (Accessed: 31.03.2025).
13. 裴萱. 20世纪80年代思想解放运动: 主体的启蒙与人性的反思. 濮阳职业技术学院学报, 2016. № 1 (29). 38-41 (*Pei Xuan*. The Movement for the Liberation of Thought in the 1980s: Understanding the subject and reflecting on human nature // *Journal of the Bryansk Institute of Professional Technologies*. 2016. № 1 (29). P. 38-41).
14. 音乐周报«陈燮阳: 我与朱践耳不可分割纪念朱践耳诞辰百年». 2022年10月24日 (Chen Yesiang's close ties with Zhu Jianer. On the centenary of Zhu Jianer's birth // *Music Weekly*. 2022. № 10 (24)).
15. 黄冠璋. 从几首管弦乐作品试析朱践耳的音乐创作风格[D]. 福建:厦门大学 (*Huang Guanzhang*. Analyzing Zhu Jianer's Music Composition Style from Several Orchestral Pieces. Fujian: Xiamen University, 2012. 49 p.).
16. 蔡乔中, 朱践耳交响曲创作研究, 2006. 394 (*Cai Qiaozhong*. A study of the composition of Zhu Jianer's symphonies. Shanghai Conservatory of Music, 2006. 394 p.).
17. 朱践耳. 朱践耳创作回忆录 卷头语. 歌唱艺术. 2022. № 7. 62 (*Zhu Jianer*. Remembering my work // *The art of singing*. 2022. № 7. P. 62).
18. 朱践耳. 朱践耳创作回忆录. 上海音乐学院出版社, 2015. 268 (*Zhu Jianer*. *Memoirs of Zhu Jianer's composition*. Shanghai Conservatory Publishing House, 2015. 269 p.).
19. 朱健儿: 给本文作者孙国忠的信, 1997年1月14-17日. 澎湃新闻 (*Zhu Jianer*: Letters to the author of this article, Sun Guozhong. 1997. January 14-17 // *Pengpai News*). URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_20335985 (Accessed: 31.03.2025).
20. 施雪钧. 追梦人-朱践耳传, 上海音乐出版社, 2024. 244 (*Shi Xuejun*. Chasing Dreams: A Biography of Zhu Jianer. Shanghai Music Publishing House, 2024. 244 p.).
21. 余志强. 社会主义建设初步探索时期的中苏分歧研究[D]. 湖北: 武汉理工大学, 2008. 64 (*Yu Zhiqiang*. A study of Sino-Soviet differences in the course of a preliminary study of the process of socialist construction. Hubei: Wuhan University of Technology, 2008. 61 p.).
22. 杨燕迪. 时代之子—致敬践耳先生[J]. 人民音乐. 2017. № 11. 42-45 (*Jan Yandy*. «Sons of Time» is a tribute to Mr. Zhu Jianer // *Folk Music*. 2017. № 11. P. 42-45).



Информация об авторах

Ирина Викторовна Полозова

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

Ван Сяоцин

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

Information about the authors

Irina Victorovna Polozova

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

Wang Xiaoqing

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



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-12-20

Белокрис Михаил Алексеевич, кандидат культурологии, профессор кафедры музыкального искусства Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

Belokrys Mikhail Alekseevich, PhD (Cultural studies), Professor at the Department of Musical Art of Dostoevsky Omsk State University

E-mail: grand@belokrys.org

АНИСИМ БЕРЛИН: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ РОССИЙСКОГО СКРИПАЧА. К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Статья посвящена реконструкции биографии скрипача, ученика профессора Л. С. Ауэра Анисима Берлина. Исследование печатных публикаций о музыканте показало их схематичность, отсутствие ссылок на литературу, потребовало расширения круга документальных источников. Уже архивное дело учащегося Петербургской консерватории Н. (А.) Берлина и другие материалы способствовали выявлению многих неизвестных деталей его жизни юношеского периода, работы на юге России после окончания консерватории концертмейстером симфонического оркестра и руководителем квартета общества имени графа А. Д. Шереметева. Уточнены мотивы отъезда в 1917 г. из Петрограда в Омск в музыкальную школу Филармонического общества. Также установлено, что революция, гражданская война, властные перевороты не помешали ему реализовать себя в Сибири как разносторонне талантливого музыканта. Впервые освещена тема деятельности А. А. Берлина в Белом Омске, служба капельмейстером Егерского батальона ставки адмирала А. В. Колчака и её последствия. Проанализирована профессиональная работа в советском Омске в статусе военнопленного перебежчика, причины отъезда с семьёй весной 1921 г. в Ташкент. Даны сведения о последнем периоде жизни, связанном с Москвой. Проведённая реконструкция позволяет представить биографию А. А. Берлина в полноценном виде, причислить его к числу выдающихся деятелей музыкальной культуры России.

Ключевые слова: А. А. Берлин, Екатеринбург, Петербургская консерватория, А. Д. Шереметев, Омское филармоническое общество, Белый Омск, Егерский батальон, Единая музыкальная школа.

ANISIM BERLIN: AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT BIOGRAPHY AND CREATIVE PATH OF A RUSSIAN VIOLINIST. ON THE OCCASION OF HIS 140TH ANNIVERSARY

The article presents a reconstruction of the biography of the violinist Anisim Berlin, a student of Professor L. S. Auer. The study of printed publications about the musician showed their schematic nature, lack of references to literature, and the necessity to expand the range of documentary sources. The archival file of the student of the St. Petersburg Conservatory N. (A.) Berlin and some other materials revealed many unknown details of his youth, work as the first violin of the symphony orchestra and as the head of the quartet of the Society named after Count A. D. Sheremetev in the south of Russia after graduating from the conservatory. The motives for leaving Petrograd for Omsk in 1917 to work in the music school of the Philharmonic Society are clarified. It was also established that the revolution, the Civil war, and several coups d'état did not prevent him from self-realization as a versatile talented musician in Siberia. For the first time, the topic of A. A. Berlin's activities in Bely Omsk, his service as a bandmaster of the Jaeger Battalion of Admiral A. V. Kolchak's headquarters and its consequences are covered. His professional activity in Soviet Omsk in the status of a prisoner of war defector, the reasons for his departure to Tashkent with the family in the spring of 1921 are analyzed. Information about the last period of his life connected with Moscow is provided. The reconstruction allows us to present a complete biography of A. A. Berlin and to place him among the outstanding figures of Russian musical culture.

Key words: A. A. Berlin, Ekaterinoslav, St. Petersburg Conservatory, A. D. Sheremetev, Omsk Philharmonic Society, Bely Omsk, Jaeger Battalion, United Music School.

Современные исследователи проблем биографики, обращаясь к работам П. М. Кендалла, используют его высказывание о том, что «биография пытается воспроизвести в словах человеческую жизнь из всего того, что известно об этой жизни, из тех таинственных следов, какие оставлены жизнью на бумаге» [8, с. 39]. Следуя этой рекомендации, рассмотрим сначала данные о А. А. Берлине, изложенные «на бумаге». Первая известная нам скромная справка о нём помещена в российской Музыкальной энциклопедии (далее — МЭ). В ней указаны даты жизни, место рождения скрипача (8 (20) XII 1896, Дорогобуж, ныне Смоленской обл. — 14 II 1961, Москва), окончания Петербургской консерватории (1910); работы в разных городах России [6, 2 стб. 423]. Справка

анонимна и не документирована. В поздних источниках эти сведения чаще приводятся как переносимый стандарт с несущественными дополнениями. Перечислять и комментировать их не целесообразно. В 2010-х г. в Омске были опубликованы работы, частично уточняющие канонизированную биографию Берлина: [4, с. 129; 5, с. 62–63; 6, с. 231–240]. В силу локуса изданий они не были «услышаны» и в научный оборот не введены.

Активизация исследований в области историко-культурной антропологии обогатила отечественное музыковедение содержательными работами А. И. Демченко [17], С. П. Полозова [36], Е. Л. Сафоновой [41] и других авторов. Сравнение текста из МЭ с жизненными реалиями и иными материалами о Берлине вызывает



ряд сомнений. В МЭ, например, показано, что консерваторию он окончил в 1910 г., Сафонова указала другую дату — 1909 г., «одновременно с Лидским» [41, с. 154, 155]. Изучавший деятельность Ауэра Л. С. Раабен, уточнил, что Берлин Николай (имя транскрибировано от еврейского Нишен) учился в классе профессора с 1904 по 1909 гг. [37, с. 173]. Но закончил консерваторию со званием Свободного художника в 1910 г. Сопоставление приведённых дат ставит важный вопрос: в каком же возрасте Берлина приняли в консерваторию? Если дата его рождения точна, то в 1904 г. ему было семь с половиной лет, а при окончании консерватории в 1910 г. — более тринадцати с половиной. Удостоенный высокого звания юный музыкант приобретал при этом весомые «взрослые» привилегии. Факты уникальные, но сомнительные. Представляется, что в энциклопедию и последующие справочники вкрались досадные ошибки. Расшифровка этих «таинственных следов» возможна лишь при опоре на достоверные документы.

Таким источником явилось разысканное нами архивное дело «Берлин Нишен Иоселевич. Началось 18.VIII.1904, кончилось XI. 1910» [44]. Первым в нём отложилось прошение окончившего музыкальное училище Екатеринославского отделения ИРМО «велижского мещанина Нишена Иоселевича Берлина» директору Петербургской консерватории принять его по классу игры на скрипке профессора Ауэра. Вторым — «Увольнительное свидетельство Велижского мещанского старосты от 29 января 1904 г.», данное Берлину для поступления в консерваторию. В нём указано, что родился он 8 декабря 1886 г. в г. Велиже [44, л. 1, 5]. Оба документа опровергают официальные данные о дате и месте рождения Берлина, открывают неизвестный детско-юношеский период жизни скрипача, учёбу в Екатеринославском музыкальном училище. Становится очевидным, что ко времени поступления в 1904 г. в консерваторию юноше было около семнадцати с половиной лет.

Сохранилась в деле и уникальная фотография Берлина, снявшегося в 1904 г. в фотоателье Р. Я. Бик Екатеринослава. Запечатлён на ней молодой человек с лицом, выражающим достоинство и самоуважение. На снимок нанесена чернильная надпись: «Изображенная на этой карточке личность есть действительно Берлин Нишен, в том подписью и приложением негатива удостоверяю. Июня 9 дня 1904 г. Директор ст. (далее неразборчиво. — М. Б.)» (фото 1) [44, л. 6А].

«Скрытый» до сих пор период жизни скрипача дополняется существенными деталями. В г. Велиже начала XX в. (ныне Смоленской области) имелось немало культовых сооружений, две библиотеки, больница, частная женская гимназия и прогимназия, 4-х классное городское училище, еврейское училище, музыкальные учреждения отсутствовали [28, стб. 893]. Кто стал первым наставником Анисима — не ясно. Им мог быть музыкант бытового уровня, обеспечивший ему в 1898 г. поступление по классу скрипки в музыкальные классы Екатеринославского Отделения ИРМО [40, с. 366–367]. Возможно, уже тогда его семья, приписанная к велиж-

Фото 1. Берлин Нишен (Анисим). Екатеринослав. 1904 г.



скому обществу, переселилась в Екатеринослав.

С 1899 г. Анисим занимался в классе Свободного художника В. Г. Пергамента, окончившего Петербургскую консерваторию, проявлял незаурядные способности. Это подтверждают следующие факты. В 1900 г. в Екатеринославе гастролеровал профессор Петербургской консерватории Ауэр. В честь именитого гостя дирекция Отделения ИРМО организовала 12 декабря ученический вечер. В первом отделении из числящихся в классах шестнадцати скрипачей выступали двое. Одним из них был Берлин, исполнивший Концерт № 28 Д. Виотти. Во втором отделении играли Ауэр и пианист Миклашевский [40, с. 367].

Встреча с маэстро, думается, стала для подростка судьбоносной, определила его жизненный путь. Задумав поступать в консерватории, он продолжил занятия в музыкальном училище, самостоятельно готовился и в мае 1904 г. подвергся «испытанию в знании курса четырех классов» во 2-м Екатеринославском реальном училище. Успехи в науках проявил скромные, но аттестат получил [44, л. 6]. В августе 1904 г. Анисим

(Нишен) стал учащимся консерватории по классу игры на скрипке Ауэра.

Возможно, благодаря суровым методическим требованиям профессора учёба была для юноши трудной. Драматичные моменты в его жизнь внесла революция 1905 г. Петербург бурлил, политика проникла и в музыкальную среду. Увольнение из консерватории Н. А. Римского-Корсакова вызвало протесты студенчества. Ауэр так описал эти события: «Консерватория не отстала в этом движении от других высших учебных заведений, к которым она, до известной степени, принадлежала. Слушатели консерватории, по примеру других высших учебных заведений, избрали комитет и объявили политическую забастовку. Некоторые из профессоров, симпатизировавшие движению, приостановили чтение лекций. Другие же, наоборот» [3, с. 163].

Обстановка в столице беспокоила родителей Анисима, вызвавших его телеграммой в Екатеринослав. Испросив отпуск с 8 октября по 1 ноября 1905 г. он выехал домой [44, л. 2]. Поездка едва не закончилась для скрипача трагедией. После обнародования Манифеста 17 октября 1905 г. в Екатеринославе начались беспорядки: «Несколько дней над Екатеринославом стояло огненное зарево. День и ночь была непрерывная стрельба еврейской самообороны, сопровождающаяся многочисленными жертвами смерти» [35, с. 164]. В этом хаосе Анисим получил травму и 3 ноября 1905 г. послал в консерваторию просьбу о продлении отпуска до 1 января 1906 г. «вследствие полученного мною поранения во время беспорядков в г. Екатеринославе. Означенный отпуск прошу выслать мне по адресу: Ташкент, улица Жуковского, А. М. Вербову для Н. Берлина» [44, л. 3]. Указанная им фамилия не случайна — это был глава знакомой ему семьи, переехавшей из Екатеринослава в Среднюю Азию.

При каких обстоятельствах и какие «поранения» получил скрипач, не ясно. Косвенные данные указывают, что инициаторами беспорядков в Екатеринославе стали учащиеся музыкального училища. Но это ещё предстоит уточнить. Возвратившись в Петербург, Анисим продолжил учёбу, как успевающий студент получил отсрочку от военной службы. Ауэр так характеризовал своего питомца: «Очень старателен, музыкальный» [37, с. 134]. В мае 1910 г., «Нишен Иоселев Берлин, родившийся 8 декабря 1886 г., <...> выдержал все испытания и показал на выпускных экзаменах следующие успехи: игре на скрипке — отличные, по другим предметам хорошие, эстетике и игре на альте — очень хорошие». Художественный совет удостоил его диплома на звание Свободного художника, который подписали А. К. Глазнов, Л. С. Ауэр, И. Р. Налбандян и другие музыканты [44, л. 28–29].

Завершив учёбу, Берлин с женой-скрипачкой, урождённой Л. М. Буракинской, отправились в Екатеринослав. Устроились они в частную музыкальную школу С. А. Бриллиант-Ливен и М. М. Ливена. Педагогическая работа не помешала А. А. Берлину играть в концертах, школьном квартете, гастролировать в южных городах.

Считается, что в 1913 г. он уезжал в Вильно, но эта страница в его биографии нуждается в дополнительном изучении.

В 1914 г. в Петербурге меценат граф Шереметев, реформируя «Музыкально-историческое общество имени гр. А. Д. Шереметева», объявил конкурс на должность первого концертмейстера симфонического оркестра. Участвовавший в нём Берлин удостоился первой премии, назначен был руководителем камерного ансамбля общества [12, л. 1]. В столице он заявил о себе как достойном ученике Ауэра. Возглавляемый им квартет дебютировал 11 декабря 1914 г. «Первое выступление вновь сформированного квартета, — писали в газете, — было восторженно принято публикой; исполнителей вызывали по несколько раз после каждого квартета. Члены квартета г.г. Берлин, Липянский, Цейтлин и Зиссерман, конечно, не мало поработали для успешного выступления своего квартета; но, несомненно, в их исполнении чувствуется такое тонкое понимание партитуры камерного ансамбля, такое единство художественного творчества, какое не многим удаётся даже после нескольких лет совместной работы. <...> Надо думать, что если и дальше пойдёт так, то камерным вечерам названного Общества предстоит блестящее будущее» [39, стб. 968–969].

Третий камерный вечер 19 февраля 1915 г. подтвердил мастерство ансамбля: «Исполнение всех трёх квартетов (Ц. Франка, С.-Санса и Дебюсси) заслуживает полного одобрения; по одной части из каждого пришлось повторить, что не часто бывает на вечерах камерной музыки» [49, стб. 183]. В декабре 1915 г. в коммерческом училище выступал «Новый Петроградский квартет», оказавшийся «переименованным прошлогодним квартетом имени гр. А. Д. Шереметева. Во главе его стоят такие опытные артисты, как П. Берлин (1 скрипка) и Зиссерман (виолончель). Сыгранность квартета превосходная» [29, стб. 24]. Кроме того, полезный опыт Берлин получил, играя в оркестре под управлением опытного дирижера А. Б. Хессина [43, с. 105–202]. Всё говорило о том, что в ряду российских ансамблей появился ещё один замечательный квартет.

Февральская революция 1917 г. перечеркнула все надежды на будущее. С весны 1917 г. шереметевские коллективы прекратили свою деятельность. В этот момент Берлину предложили место директора музыкальной школы Омского Филармонического общества. Возможно, покидать столицу ему не хотелось, но революционный Петроград наверняка ассоциировался в его эмоциональной памяти с образами екатеринославских событий 1905 г. Летом 1917 г. с семьёй (сын Альфред и дочь Татьяна) он уехал в Сибирь, окунувшись в провинциальную культуру.

К должности в Омске Берлин приступил в начале сентября 1917 г. [30]. Организовал учебный процесс, создал струнный квартет, наметил мероприятия: 22 октября 1917 г. вечер камерной музыки, 24 — свой сольный концерт (партия фортепиано Б. В. Померанцев) с участием пианиста Б. М. Медведева [22]. Квартет познако-



мил омичей с классическими сочинениями Й. Гайдна, Л. Бетховена, Генделя-Хальворсена. Сольный концерт Берлина публика ждала с особым «аксиологическим» нетерпением. По традиции музыкально-образовательные учреждения Омска возглавляли только незаурядные скрипачи. Заинтересовал публику и пианист Медведев, окончивший Петроградскую консерваторию по классу профессора И. А. Венгеровой.

Выступление Берлина явилось знаковым событием для Омска, заинтересовавшим корреспондента газеты. Его статья интересна как описанием впечатлений о мастерстве скрипача, так и эффектом, произведённого его игрой на слушателей. Он подчеркнул, что «концерт превзошел <...> все ожидания наполнившей зал публики. Скрипач г. Берлин обнаружил большой сочный и замечательно мягкий тон, безупречную чистоту интонации, поразительную технику, разнообразие смычка. Совершенством техники он прямо-таки поражает, а чистотой, изяществом и певучестью тона — захватывает. После первых же штрихов смычка, при исполнении им Чаконы Баха, которую Берлин играл первым номером, в зале водворилась абсолютная тишина и, — о, чудо! — наша омская публика, так любящая разговаривать под музыку, отказалась на этот раз от своей привычки, и оказалась способной с должным вниманием прослушать всю эту старинную строго-классическую пьесу». По его мнению, «в лице г. Берлина омское филармоническое общество, а с ним вместе и Омск, получили такого скрипача, равного которому здесь, пожалуй, ещё и не слыхивали, даже и на концертах разъезжающих по Сибири знаменитостей». Прекрасное впечатление произвёл на рецензента и пианист Медведев, оказавшийся «также далеко не заурядным пианистом» [47]. Концерты Филармонического общества подняли планку исполнительской культуры в городе.

Установление в Омске советской власти в ноябре 1917 г., сопровождавшееся острым противостоянием с антибольшевистскими силами, на музыкальную жизнь города вначале не повлияло. Не сворачивая планов, «филармоническая» школа устроила 21 ноября 1917 г. в Общественном собрании оригинальное музыкально-педагогическое утро [31]. Произведения из школьного репертуара исполняли преподаватели, а ученики услышали образцы художественной трактовки, технически совершенного концертного исполнения разучиваемых ими сочинений. Это, безусловно, пополнило их музыкальные впечатления, будило воображение.

28 ноября 1917 г. состоялся очередной камерный вечер с новой программой: Квартет № 2 А. П. Бородина, Трио А. Т. Гречанинова (партия фортепиано — О. И. Кадыш). Преподаватель пения, М. Павловская, познакомила публику с сочинениями Н. Метнера (концертмейстер — Б. В. Померанцев) [32]. Год двух революций Филармоническое общество завершило концертом 17 декабря в Общественном собрании: солировали Берлин (Концерт А. К. Глазунова) и Померанцев (Соната b-moll Ф. Шопена и произведения А. Н. Скрябина) [21].

Сезон 1918 г. открылся 20 февраля сольным концер-

том Берлина. Разбравший его критик оценил скрипача как исполнителя высочайшего класса, «законченного артиста», подчеркнул, что Филармоническое общество «может гордиться, имея руководителем своей музыкально-педагогической деятельности <...> в высшей степени культурного музыканта». Предположил, что он «внесёт струю истинного представления о настоящей музыке в местном обществе, где, надо сознаться, свирепствует, как и вообще в провинции, самый яркий, а подчас и чрезвычайно дешёвый дилетантизм». Касаясь трактовки сыгранной «Крейцеровой сонаты» Л. Бетховена, писал: «Г. Берлин вместе со своим партнёром г. Померанцевым оказались на должной высоте в исполнении столь ответственного произведения». Но всесторонне скрипач «проявил себя во втором отделении, где им прекрасно была исполнена содержательная по музыке и выдержанная по стилю Сюита Синдинга и блестящий Концерт Паганини». Берлин исполнил его «крайне виртуозно и вызвал бурю аплодисментов у публики». Ещё раз автор напомнил, что стилевые особенности игры музыканта соответствуют «самым строгим требованиям». Завершился концерт «Сарабандой» Генделя для скрипки и альты (Л. М. Берлин), на бис — «Ноктюрном» Ф. Шопена, «Испанским танцем» Й. Брамса, «Вальсом» Дриго-Ауэра (партия фортепиано — Медведев) [48].

29 марта 1918 г. «филармонисты» провели 4-й камерный вечер по изысканной программе: Квартет Э. Грига op. 27; *Andante con variazione* Р. Шумана для двух фортепиано; *Andante cantabile* из Квартета № 2 П. И. Чайковского и фортепианный Квартет К. Сен-Санса B-dur [19]. В завершение сезона, 28 апреля, в музыкальной школе устроили ученическое утро [34].

Мятеж чехословацкого корпуса в мае 1918 г. ознаменовал начало гражданской войны в Сибири. 7 июня советский Омск под напором чехословаков пал. На освобождённых от большевиков территориях установилась власть Временного Сибирского правительства, издавшего декларацию о государственной самостоятельности Сибири. Омск стал её столицей [9, с. 227–228]. В августе 1918 г. Филармоническое общество просило Министерство народного просвещения принять в его ведение музыкальную школу и наделить коллектив правами, «которые давала служба и образования в консерваториях Русского Музыкального общества»; ходатайствовало «о преобразовании учреждённой им в Омске музыкальной школы в высшее музыкально-учебное заведение с правами консерватории Русского Музыкального общества с переименованием её в Западно-Сибирский Музыкальный институт Омского филармонического общества» [12, л. 1]. Выдвинутый проект в силу политических событий реализован быть не мог.

В октябре 1918 г. Временное Сибирское правительство свергли, Омск стал резиденцией Временного Всероссийского правительства (директории). В ноябре 1918 г. военный переворот привёл к власти Верховного правителя адмирала А. В. Колчака. Омск стал столицей Белой России. Повседневную музыкальную жизнь города нередко описывают как кластер из грома военных



оркестров, наигрышей гармошки, мелодий кафешантанов и ресторанов с пьянствовавшими офицерами, горлающими знаменитый «Шарабан». Однако, несмотря на военное положение, она была многослойной по формам и богатой на художественные события. Звуковой фон обогащали местные музыкально-общественные организации, бежавшие на территорию Белой России артисты, солисты, инструменталисты, мастера эстрады, разрозненные оперные и опереточные труппы. Элементы «столичности» вносили сюда и новые общественные объединения, военные структуры, правительственные учреждения, иностранные оркестры, военнопленные Первой мировой войны.

Оставаясь директором музыкальной школы, Берлин не ослаблял просветительской деятельности. Под его началом родился значимый проект цикла из семи абонементных концертов. Он привлекал слушателей редко исполняющимися или вовсе не звучавшими в Омске классическими произведениями И. С. Баха, Л. В. Бетховена (Квартет C-dur, Трио B-dur, фортепианные сонаты), романтиков: Р. Шумана (Симфонические этюды), Ф. Шопена (Соната b-moll), Й. Брамса (Концерт для скрипки D-dur) и других; русских композиторов — А. К. Глазунова, Н. К. Метнера, А. Н. Скрябина, П. Юона. Уровень концертов в целом был высоким, но главной артистической фигурой публика признавала Берлина, игра которого привлекала многими художественными достоинствами. Творческие возможности скрипача в определённой степени характеризует вечер 9 февраля (27 января) 1919 в форме violinabend. В нём он исполнял Концерт D-dur Й. Брамса с каденцией Й. Иоахима, сочинения Д. Тартини, Д. Мартини, Ф. Франкёра; в заключение — Фантазию г. Венявского на тему из «Фауста» Ш. Гуно [11]. Аккомпанировал ему пианист Медведев (фото 2) [33].

Крупным событием культурной жизни Белой столицы стал абонементный концерт 29 марта 1919 г., посвящённый французским импрессионистам. Струнный ансамбль общества играл квартеты К. Дебюсси и М. Равеля, Б. М. Медведев — фортепианные пьесы К. Дебюсси. Рецензент Дельта разъяснил в газете, что композиторы принадлежат к художественному течению, имеющему и поклонников, и ярых врагов. Но мастерству артистов дал оценку объективную: «По исполнению этот концерт следует признать одним из лучших концертов этого сезона. Идеально сыгравшийся квартет, всё время стоящий на высоте прекрасного ансамбля, дал образец идеально тонкого художественного исполнения причудливых тем Равеля и Дебюсси с их неожиданными гармониями, основанными на колоритных диссонансах» [16].

Впечатления об этих вечерах сохранил композитор В. Я. Шебалин: «Звучала тогда преимущественно западная классика — Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс. Но проникали в репертуар и произведения новейших композиторов. Так, квартеты Дебюсси и Равеля мне довелось впервые услышать в Омске в исполнении местного филармонического квартета; главой последнего был отличный музыкант Анисим Берлин, <...> на альте играла его жена» [7, с. 15]. Участвовал Берлин и

Фото 2. Мамонтов Н. Медведев (Б. М.). 1919 г.



в «Вечерах о России», устраивавшихся антибольшевистским «Союзом возрождения России». На первом из них (14 (27) января 1919 г.) он играл излюбленный Концерт А. К. Глазунова. В рецензии традиционно отметили: «Тепло принимала публика г. Берлина, исполнившего Концерт Глазунова — он, как всегда, блеснул великолепной техникой» [2].

Летом 1919 г. судьба скрипача сделала неожиданный зигзаг. Его призвали на службу в Белую армию капельмейстером оркестра особого Егерского батальона. Это была «воинская часть для охраны Ставки адм. Колчака. Создан в г. Омске летом 1919 г. <...> Нижние чины в большинстве из интеллигентной молодёжи. Батальон был <...> одет в английское обмундирование и производил на наблюдателей “прекрасное впечатление”» [45 с. 660]. Преобразовав егерский оркестр в симфонический, Берлин 9 октября вышел с ним на эстраду. В газете объявили: «Сегодня в Гарнизонном собрании состоится концерт симфонического оркестра Первого Образцового Егерского батальона под управлением А. А. Берлина. В программе стоят Шуберт, Вагнер, Чайковский. Весь чистый сбор поступает в пользу семей погибших егерей Отдельной образцовой Егерской бригады» [42].

В преддверии траура 25 октября 1893 г. музыкан-

ты-егеря вечер 22 октября 1919 г. посвятили памяти П. И. Чайковского. Наиболее впечатлило в программе Трио a-moll (фортепианное Трио памяти великого художника). «Гг. Берлин, Дисман и Медведев выступали на этот раз уже в английских куртках с егерскими погонами, но далёкая от муз военная служба не помешала безукоризненному исполнению трио» [1]. На следующий день состоялся ещё один концерт егерей под управлением Берлина, сведений о котором нами не найдено.

14 ноября 1919 г. в Омск, оставленный отошедшими на восток Белыми войсками, вошли подразделения 5-й Красной армии. Берлин эвакуировался по железной дороге с Егерским батальоном. Отступавший тогда же казачий офицер Е. М. Красноусов вспоминал: «Вначале эшелон двигался довольно быстро, но вскоре “встал в очередь” и шел черепашью шагом. <...> В одном с нами эшелоне шел и Егерский батальон Ставки адмирала Колчака» [23, с. 670]. Передвижение по железной дороге вскоре остановилось. «У ст. Чик перед Новониколаевском из-за ж/д пробки егеря были вынуждены выгрузиться из вагонов и далее на восток идти походным порядком» [45, с. 660]. Возможно, именно здесь Берлин сдался частям Красной Армии. Свидетели тех дней писали, что захватив пленных, «большевики отправляли их за линию фронта, но не интернировали. <...> На втором этапе пленнх сортировали. Одних интернировали, других отправляли дальше в тыл, третьим разрешали остаться. Затем следовал третий этап — ЧК, чрезвычайная комиссия. Здесь начинались ужасы большевистского режима, производился строжайший отбор, одних тотчас расстреливали. Других отсылали в Москву или в иные тюрьмы» [20, с. 376].

Кто отвёл Берлина от разбирательств, неизвестно. С декабря 1919 г. органы советской власти создавали в Омске 1-ю Советскую музыкальную школу (далее — СМШ), нуждавшуюся в кадрах. В военные органы из Губревкома был отправлен запрос. 6 января 1920 г. Особая комиссия по распределению военнопленных перебежчиков при реввоенсовете 5-й армии и известила Отдел народного образования ревкома: «На отношение № 259 препровождается в Ваше распоряжение перебежчик Берлин Анисим как музыкант для назначения на должность по специальности. О прибытии его сообщить». 9 января 1920 г. Отдел отписал комиссии: «Анисим Берлин прибыл и состоит на службе во внешкольном подотделе» [14, л. 35]. Так скрипач с женой с января 1920 г. стали педагогами 1-й СМШ, директором которой назначили выпускника Саратовской консерватории скрипача Н. А. Завадского [14, л. 23 об.].

Административных должностей Берлину больше не предлагали, но творческий потенциал использовали интенсивно. Он также играл и дирижировал симфоническим оркестром [15, л. 6 — 6 об.], организовал струнный квартет. 1-ю СМШ в мае 1920 г. ликвидировали, а осенью в Омске открыли Единую музыкальную школу (далее — ЕМШ) трёх ступеней, замышлявшуюся как консерватория. У Берлина здесь сложился свой класс, где учился и Ю. И. Янкелевич. Удовлетворения ему эта ра-

бота не приносила. ЕМШ ютилась в тесном помещении, не хватало музыкальных инструментов, отсутствовала нотная библиотека. С введением новой экономической политики её перевели на самоокупаемость.

Обстановка в городе складывалась гнетущая — шли аресты реальных или предполагаемых контрреволюционеров, бывших белогвардейцев. Карательные органы расстреливали политических противников большевизма, их списки публиковались в газете [38]. В феврале 1921 г. арестовали бывшую председательницу Филармонического общества, М. Э. Шестакову-Липгардт, в марте приговорили к высшей мере наказания [18, с. 115]. У Берлина, участвовавшего в антибольшевистских концертах с «егерскими куртками с погонами», были основания для опасений при упоминании имени Колчака.

К весне 1921 г. в списках преподавателей ЕМШ фамилия его ещё числилась с припиской — «в отпуску». Учебный год ещё не завершился, и эта приписка сегодня воспринимается как скрытый побег. В перечне педагогов ЕМШ от 10 апреля он уже не показан [13, л. 14–14 об.]. Предположительно, Берлины выехали из Омска в Ташкент не позднее начала апреля 1921 г.; около 1923 г. переехали в Москву. Берлин играл в оркестрах, преподавал в 4-м музыкальном техникуме. В 1928 г. поступил концертмейстером и солистом в симфонический оркестр Московской филармонии (с 1941 г. — Государственный симфонический оркестр СССР). В 1934 г. ему присвоили звание Заслуженного артиста РСФСР.

В годы Великой Отечественной войны симфонический оркестр СССР эвакуировался во Фрунзе. С ним в августе 1942 г. скрипач приезжал на гастроли в Омск [46] (фото 3 [25]).

Фото 3. Карикатура на Берлина А. А. (б. г.)



Берлин ушел из жизни в Москве 14 февраля 1961 г. Поиски некролога или поминального текста о нём результата не дали. Лишь в статье к юбилею оркестра В. Власов написал: «Не могу не помянуть добрым словом замечательного концертмейстера оркестра, незабвенного А. А. Берлина. Всегда подтянутый, всегда “в форме”, он, несмотря на свои годы и трудности военного времени, был для всех примером подлинного советского артиста и гражданина» [10, с. 90].

Виолончелистка, народная артистка СССР, лауреат Государственных премий, профессор Наталия Гутман рассказывала: «А с 14 лет я училась еще и у своего дедушки, скрипача. В юности это был, может быть, мой самый главный учитель — Анисим Александрович Берлин. <...> Чистейший музыкант. И к тому же он был гениальным педагогом и воспитателем, педагогом-психологом. Он как учил меня технологии, так и музыкально воспитывал. Я ему безмерно благодарна» [24].

Реконструкция биографий музыкальных деятелей сегодня актуальна и своевременна. «Критерий актуальности, — замечает Т. Цареградская, — невозможно выявить из современного состояния музыковедения ни по тематике, ни по подходам. Есть только недобросовестное исследование или недоисследованность материала» [27, с. 7]. Достоверность используемых документов, их взвешенная интерпретация выявляют новые данные в судьбе музыкантов, их взаимодействии с окружающим миром. Открываются страницы не исследованных и не до конца осмысленных сегментов, связанных с трагическими периодами отечественной истории. Всё это даёт возможность дать иную оценку масштабам отдельной личности, её влиянию на художественные процессы. В этом отношении очевидно, что в лице А. А. Берлина мы имеем одного из выдающихся деятелей музыкальной культуры России.

Литература

1. А. В. Концерты Осведстепи // Сибирская речь. 1919. 25 октября.
2. Аргус. Вечер о России // Сибирская речь. 1919. 16 (29) января.
3. Ауэр Л. С. Среди музыкантов. Л.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1927. 199 с.
4. Белокрыс М. А. Берлин А. (Н) А. // Энциклопедия Омской области: 2 т. Т. 1. А–М / под общ. Ред. В. Н. Русакова. Омск: Омское кн. изд-во, 2010. С. 129.
5. Белокрыс М. А. Музыкальная культура Омского Прииртышья в лицах (XVIII — середина XX в.): биобиблиогр. слов. Т. 1. Омск, 2001. 192 с.
6. Белокрыс М. А. Музыкальная элита старого Омска. Омск: Омскбланкиздат, 2009. 364 с.
7. В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество. М.: Мол. гвардия, 2022. 376 с.
8. Валевский А. Л. Биографика как дисциплина гуманитарного цикла // Лица: Биографический альманах. 6. М.; СПб.: Феникс; Atheneum. 1995. С. 32–68.
9. Виле П. П. Омское Прииртышье в период гражданской войны (хроника событий) // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. № 3. Омск. 1994. С. 222–256.
10. Власов В. Госоркестру двадцать пять лет // Советская музыка. 1961. № 57. С. 87–91.
11. Второй абонементный вечер Омского филармонического общества // Сибирская речь. 1919. 9 февраля (27 января).
12. Государственный архив Российской Федерации. Ф. Р-320. Оп. 3. Д. 676.
13. Государственный исторический архив Омской области. Ф. 216. Оп. 1. Д. 34.
14. Государственный исторический архив Омской области. Ф. Р-318. Оп. 1. Д. 1257.
15. Государственный исторический архив Омской области. Ф. Р-318. Оп. 1. Д. 1259.
16. Дельта. 4-й абонементный концерт Омского Филармонического общества // Сибирская речь. 1919. 2 апреля (19 марта).
17. Демченко А. И. Многообразная музыкальная реальность. К 85-летию со дня рождения А. Г. Шнитке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4 (6). С. 36–47.
18. Забвению не подлежит. Книга памяти жертв политических репрессий Омской области. Ш–Я. Омск: Омское кн. изд-во, 2003. 288 с.
19. Камерный вечер // Омский вестник. 1918. 27 (14) марта.
20. Кейзерлинг А. Воспоминания о русской службе. М.: Академкнига, 2001. 447 с.
21. Концерт // Омский вестник. 1917. 16 (29) декабря.
22. Концерты Филармонического общества // Омский вестник. 1917. 5 (18) октября.
23. Красноусов Е. Отход к Омску и... дальше до Тайги // 20 лет вместе. Б-ка альманаха «Тобольск и вся Сибирь» / сост. Ю. П. Перминов. Тобольск: Изд. отдел благотворит. фонда «Возрождение Тобольска», 2014. С. 669–677.
24. Лифановский Б. Наталия Гутман: «Наша школа ближе к сути». URL: www.lifanovsky.com/2007/06/15/nataliya-gutman-nasha-shkola-lizhe-k-suti/ (дата обращения: 15.10.2024).
25. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Музей им. Н. г. Рубинштейна. Фонд № 1. КП 199/1–145. Фотоматериалы. № 17.
26. Музыкальная энциклопедия. Т. 1. А–Гонг. М.: Советская энциклопедия, 1973. 1072 стб.
27. Науменко Т. Современное музыковедение и «стиль времени» // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 1. С. 4–12.
28. Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 9. СПб. [1912]. 960 стб.
29. О. В. Новый петроградский квартет // Русская музыкальная газета. 1916. № 1.
30. Омский вестник. 1917. 8 (21) сентября.
31. Омский вестник. 1917. 18 (31) ноября.
32. Омский вестник. 1917. 25 ноября (8 декабря).
33. Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. Инв. номер Г-8805.
34. Омское филармоническое общество // Омский вестник. 1918. 27 (14) апреля.
35. Парвицкий Н. И. Воспоминания. В двух частях. Владимир, 1913. 200 с.
36. Полозов С. П. Композитор Олег Каравайчук: этапы творческого пути // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы



искусствознания. 2023. № 4 (22). С. 51–56.

37. Раабен Л. Леопольд Семенович Ауэр. Очерк жизни и деятельности. Л.: Гос. муз. изд-во, 1962. 178 с.

38. Расстрел врагов революции // Советская Сибирь. 1920. 6 февраля; 20 мая.

39. Русская музыкальная газета. 1914. № 51–52.

40. Рябцева И. Екатеринославское отделение Императорского Русского Музыкального общества (1898–1918) // Русское Музыкальное общество 1859–1917. История отделений. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 359–376.

41. Сафонова Л. А. Деятельность учеников Леопольда Ауэра в провинциальных городах России // История музыкального образования: новые исследования: материалы Всерос. с международ. участием науч. семинара восьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования.

Екатеринбург; Пермь, 2022. С. 147–164.

42. Сибирская речь. 1919. 9 октября.

43. Хессин А. Б. Из моих воспоминаний. М.: ВТО, 1959. 247 с.

44. Центральный государственный исторический архив СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 308.

45. Шулдяков В. А. Гибель Сибирского казачьего войска. 1917–1920. Кн. 1. М.: Центрполиграф, 2004. 748 с.

46. Шульман М. Концерты Государственного симфонического оркестра Союза СССР // Омская правда. 1942. 26 августа.

47. Эс. Концерт А. Берлина и Б. Медведева // Омский вестник. 1917. 28 октября (10 ноября).

48. *Triangolo*. Концерт Анисима Берлина // Сибирская речь. 1918. 24 января.

49. W. [3-тий камерный вечер квартета А. Д. Шереметева] // Русская музыкальная газета. 1915. № 9–10.

References

1. A. V. Koncerty Osvedstepi [Concertos of Osvedstepe] // Sibirskaja rech' [Siberian speech]. 1919. 25 oktjabrja.

2. Argus. Večer o Rossii [Evening about Russia] // Sibirskaja rech' [Siberian speech]. 1919. 16 (29) janvarja.

3. Aufer L. S. Sredi muzykantov [Among the musicians]. L.: Izd. M. i S. Sabashnikovyh, 1927. 199 p.

4. Belokryš M. A. Berlin A. (N) A. [Berlin A. (N) A.] // Entsiklopedija Omskoj oblasti: 2 t. T. 1. A–M [Encyclopedia of the Omsk region: 2 vol. Vol. 1. A–M] / pod obshh. Red. V. N. Rusakova. Omsk: Omskoe kn. izd-vo, 2010. P. 129.

5. Belokryš M. A. Muzykalnaja kultura Omskogo Priirtysh'ja v litsah (XVIII — seredina XX v.): biobibliogr. slov. [Musical culture of the Omsk Irtysh region in persons (XVIII — mid-XX century): biobibliography of words]. T. 1. Omsk, 2001. 192 p.

6. Belokryš M. A. Muzykalnaja elita starogo Omska [Musical elite of old Omsk]. Omsk: Omskblankizdat, 2009. 364 p.

7. V. Ja. Shebalin: Zhizn i tvorčestvo [V. Ya. Shebalin: Life and creativity]. M.: Mol. gvardija, 2022. 376 p.

8. Valevskij A. L. Biografika kak distsiplina gumanitarnogo tsikla [Biographical studies as a discipline of the humanities] // Litsa: Biograficheskij al'manah. 6. [Litsa: Biographical Almanac. 6.] M.; SPb.: Feniks; Atheneum. 1995. P. 32–68.

9. Vibe P. P. Omskoe Priirtysh'e v period grazhdanskoj vojny (hronika sobytij) [Omsk Irtysh region during the Civil war (chronicle of events)] // Izvestija Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedčeskogo muzeja [News of the Omsk State Historical and Regional Museum]. № 3. Omsk. 1994. P. 222–256.

10. Vlasov V. Gosorkestru dvadcat' pjat' let [The State Orchestra is twenty-five years old] // Sovetskaja muzyka [Soviet music]. 1961. № 57. P. 87–91.

11. Vtoroj abonementnyj večer Omskogo filarmoničeskogo obshchestva [The second subscription evening of the Omsk Philharmonic Society] // Sibirskaja rech' [Siberian speech]. 1919. 9 fevralja (27 janvarja).

12. Gosudarstvennyj arhiv Rossijskoj Federacii [State Archives of the Russian Federation]. F. R-320. Op. 3. D. 676.

13. Gosudarstvennyj istoričeskij arhiv Omskoj oblasti [State Historical Archives of Omsk Region]. F. 216. Op. 1. D. 34.

14. Gosudarstvennyj istoričeskij arhiv Omskoj oblasti [State Historical Archives of Omsk Region]. F. R-318. Op. 1. D. 1257.

15. Gosudarstvennyj istoričeskij arhiv Omskoj oblasti [State Historical Archives of Omsk Region]. F. R-318. Op. 1. D. 1259.

16. Del'ta. 4-j abonementnyj koncert Omskogo Filarmoničeskogo obshchestva [4th subscription concert of the Omsk Philharmonic Society] // Sibirskaja rech' [Siberian speech]. 1919.

2 aprilja (19 marta).

17. Demčenko A. I. Mnogoobraznaja muzykalnaja real'nost. K 85-letiju so dnja roždenija A. G. Shnitke [Diverse Musical Reality. On the 85th anniversary of A. G. Schnittke's Birth] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznanija [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 4 (6). P. 36–47.

18. Zabveniju ne podlezhit. Kniga pamjati zhertv političeskikh repressij Omskoj oblasti. Sh-Ya [Not subject to oblivion. Book of memory of victims of political repressions of Omsk region. Sh-Ya]. Omsk: Omskoe kn. izd-vo, 2003. 288 p.

19. Kamernyj večer [Chamber evening] // Omskij vestnik [Omsk Herald]. 1918. 27 (14) marta.

20. Kejzerling A. Vospominanija o russkoj sluzhbe [Memories of Russian service]. M.: Akademkniga, 2001. 447 p.

21. Koncert [Concert] // Omskij vestnik [Omsk Herald]. 1917. 16 (29) dekabrja.

22. Koncerty Filarmoničeskogo obshchestva [Concerts of the Philharmonic Society] // Omskij vestnik [Omsk Herald]. 1917. 5 (18) oktjabrja.

23. Krasnousov E. Othod k Omsku i... dal'she do Tajgi [Departure to Omsk and... further to Taiga] // 20 let vmeste [20 years together]. B-ka al'manaha «Tobol'sk i vsja Sibir'». Tobol'sk: Izd. otdel blagotvoritel'nogo fonda «Vozroždenie Tobol'ska». 2014. P. 669–677.

24. Lifanovskij B. Natalija Gutman: «Nasha shkola blizhe k suti» [Natalia Gutman: «Our school is closer to the essence»]. URL: www.lifanovsky.com/2007/06/15/[nataliya-gutman-nasha-shkola-blizhe-k-suti]/ (Accessed: 15.10.2024).

25. Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. P. I. Čajkovskogo. Muzej im. N. G. Rubinshtejna [Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Museum named after N. G. Rubinstein]. Fond № 1. KP 199/1–145. Fotomaterialy. № 17.

26. Muzykal'naja entsiklopedija. T. 1. A-Gong [Musical Encyclopedia. V. 1. A-Gong]. M.: Sovetskaja entsiklopedija, 1973. 1072 stb.

27. Naumenko T. Sovremennoe muzykovedenie i «stil' vremeni» [Contemporary musicology and the «style of time»] // Učenyje zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scientific notes of the Russian Gnessin Academy of Music]. 2012. № 1. P. 4–12.

28. Novyj entsiklopedičeskij slovar' Brokgauza i Efrona [New Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary. T. Ya]. T. 9. SPb. [1912]. 960 stb.

29. O. V. Novyj petrogradskij kvartet [New Petrograd Quartet] // Russkaja muzykal'naja gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1916. № 1.

30. Omskij vestnik [Omsk Herald]. 1917. 8 (21) sentjabrja.



31. Omskij vestnik [Omsk Herald]. 1917. 18 (31) nojabrja.
32. Omskij vestnik [Omsk Herald]. 1917. 25 nojabrja (8 dekabrja).
33. Omskij oblastnoj muzej izobrazitel'nyh iskusstv im. M. A. Vrubelja [Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M. A. Vrubel]. Inv. nomer G-8805.
34. Omskoe filarmonicheskoe obshhestvo [Omsk Philharmonic Society] // Omskij vestnik [Omsk Herald]. 1918. 27 (14) aprelja.
35. *Parvitskij N. I.* Vospominanija. V dvuh chastjah [Memories. In two parts]. Vladimir, 1913. 200 p.
36. *Polozov S. P.* Kompozitor Oleg Karavajchuk: etapy tvorcheskogo puti [Composer Oleg Karavaichuk: stages of creative path] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2023. № 4 (22). P. 51–56.
37. *Raaben L.* Leopold Semenovich Auer. Oчерk zhizni i dejatel'nosti [Leopold Semenovich Auer. Essay on life and work]. L.: Gos muz. iz-dvo, 1962. 178 p.
38. Rasstrel vragov revoljutsii [Execution of enemies of the revolution] // Sovetskaja Sibir' [Soviet Siberia]. 1920. 6 fevralja; 20 maja.
39. Russkaja muzykal'naja gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1914. № 51–52.
40. *Rjabtseva I.* Ekaterinoslavskoe otdelenie Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo obshhestva (1898–1918) [Ekaterinoslav branch of the Imperial Russian Musical Society (1898–1918)] // Russkoe Muzykal'noe obshhestvo 1859–1917. Istorija otdelenij [Russian Musical Society 1859–1917. History of departments]. M.: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2012. P. 359–376.
41. *Safonova L. A.* Dejatel'nost uchenikov Leopolda Aujera v provincialnyh gorodah Rossii [Activities of Leopold Auer's students in provincial cities of Russia] // Istorija muzykal'nogo obrazovanija: novye issledovanija [History of musical education: new research]: materialy Vseross. s mezhdunar. uchastiem nauch. seminarov vosmoj sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovanija. Ekaterinburg; Perm', 2022. P. 147–164.
42. Sibirskaja rech' [Siberian speech]. 1919. 9 oktjabrja.
43. *Hessin A. B.* Iz moih vospominanij [From my memories]. M.: VTO, 1959. 247 p.
44. Tsentral'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv SPb. [Central State Historical Archives of St. Petersburg]. F. 361. Op. 1. D. 308.
45. *Shuldjakov V. A.* Gibel' Sibirskogo kazach'ego vojska. 1917–1920. Kn. I [The Destruction of the Siberian Cossack Army. 1917–1920. Book I]. M.: Tsentrpoligraf, 2004. 748 p.
46. *Shul'man M.* Koncerty Gosudarstvennogo simfonicheskogo orkestra Sojuza SSSR [Concerts of the State Symphony Orchestra of the USSR] // Omskaja Pravda [Omskaya Pravda]. 1942. 26 avgusta.
47. *Jes.* Koncert A. Berlina i B. Medvedeva [Concert of A. Berlin and V. Medvedev] // Omskij vestnik [Omsk Herald]. 1917. 28 oktjabrja (10 nojabrja).
48. *Triangolo.* Koncert Anisima Berlina [Concert of Anisim Berlin] // Sibirskaja rech' [Siberian speech]. 1918. 24 janvarja.
49. *W.* [3-tij kamernyj vecher kvarteta A. D. Sheremeteva] [3rd chamber evening of the A. D. Sheremetev Quartet] // Russkaja muzykal'naja gazeta [Russian music newspaper]. 1915. № 9–10.

Информация об авторе

Михаил Алексеевич Белокрыс
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского»
Омск, Россия

Information about the author

Mikhail Alekseevich Belokryс
Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Dostoevsky Omsk State University»
Omsk, Russia



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-21-28

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Dronov Alexey Vladimirovich, PhD (Philosophy), Associate Professor at the Humanities Department of Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

E-mail: adronov@list.ru

ПО ТУ СТОРОНУ ПОНЯТИЯ И ВООБРАЖЕНИЯ: ВОЗВЫШЕННОЕ И УЖАС (КАНТ И ХАЙДЕГГЕР)

В статье предпринята попытка рассмотреть возвышенное не в привычных рамках одного из основных эстетических переживаний, а как основополагающий опыт самораскрытия разума за пределами понятийно данного «мира природы». На материалах «Критики способности суждения» и «Бытия и времени» автором статьи проводится сравнение конститутивных элементов переживания возвышенного (Кант) и настроения ужаса (Хайдеггер). Историко-философским основанием такого сближения служит та интерпретация философии Канта, к которой тяготеет Хайдеггер периода «Бытия и времени» и близких по времени текстов. В качестве результата исследования может служить демонстрация автором того обстоятельства, что смещение контекста рассмотрения возвышенного из словаря эстетики в область фундаментальной онтологии способно служить основанием не только различных культурологических констатаций, но и переопределения понятий истины сущего и сущности человека.

Ключевые слова: И. Кант, М. Хайдеггер, возвышенное, ужас, ничто, способность воображения, представляющее мышление.

BEYOND THE CONCEPT AND FACULTY OF IMAGINATION: THE SUBLIME AND THE HORROR (KANT AND HEIDEGGER)

The article attempts to consider the sublime not within the usual framework of one of the main aesthetic experiences, but as a fundamental experience of self-disclosure of the mind beyond the conceptually given «world of nature». Using the materials of the «Critique of Judgment» and «Being and Time», the author of the article compares the constitutive elements of the experience of the sublime (Kant) and of horror (Heidegger). The historical and philosophical basis for such a rapprochement is the interpretation of Kant's philosophy to which Heidegger tends from the period of «Being and Time» and texts close in time. As a result of the study, the author can demonstrate the fact that the shift in the context of considering the sublime from the vocabulary of aesthetics to the area of fundamental ontology can serve as the basis not only for various cultural statements, but also for redefining the concepts of the truth of being and the essence of human.

Key words: I. Kant, M. Heidegger, sublime, horror, nothing, the faculty of imagination, imaginative thinking.

Возвышенное как аффективно насыщенное переживание непредставимого уже давно интересно не аналитикой этого переживания, более или менее сохраняющей свой изоморфизм от Бёрка до Лиотара, но интерпретацией того места, которое оно занимает в опыте (шире, чем сенситивный, понимаемого) человека, и именно потому, что оно раскрывает что-то за пределами понятийно заданной действительности. Как опыт иной реальности (или реальности по преимуществу) оно представляет онтологический интерес, как основание сообщества — интерес со стороны теории религии и теории политики. Контекстами рассмотрения возвышенного в исследовательской литературе последних десятилетий становятся: 1) изменения художественной практики, которая в результате омащивления искусства и превращения прекрасного в банальность и китч обращается к эстетике безобразного и безобразного как смещенным формам возвышенного¹ (см., например, [11]); 2) культурологические исследования современных урбанистических ландшафтов и форм техники как источников новой чувственности — переживаний

техно-возвышенного и урбано-возвышенного [10]; 3) рассмотрение возвышенного как формы воздействия идеологии и — шире — как среды политического аффекта и религиозного чувства [4; 8]. Особое место в исследовательской литературе занимают комментарии к французскому контексту анализа тем непредставимого и возвышенного (в первую очередь, у Левинаса, Лиотара, Лаку-Лабарта, Нанси) [1; 9; 12].

Наше же исследование инспирировано не столько интересом к смещенной эстетике возвышенного или историческими колебаниями «общего чувства», сколько отношением возвышенного к основаниям логики, которое отчетливо просматривается в текстах Канта и Хайдеггера. По нашей гипотезе, критика представляющего мышления у Хайдеггера, ожидающая более изначального основания для истины сущего, нежели аксиоматика логики, несмотря на все различия словаря, во многом аналогична постулированию Кантом мира свободы (открываемого перспективой реализации невообразимого, то есть разума) по ту сторону мира природы как целиком ограниченного априорными фор-

¹ Не обходится, впрочем, и без подозрительности в отношении самого возвышенного: Аронсон, комментируя Лиотара, рассматривает пошлость масс-медиа как превращенную форму возвышенного [1].



мами чувственности и рассудка. И «фундаментальное настроение ужаса», и «переживание возвышенного» указывают именно на то, что находится за границами рассудочных понятий и обслуживающей их силы воображения.

Обратимся к первому, кантовскому, контексту. Если не принимать во внимание работу «Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного» из «докритического» 1764 года [6], то основную разработку тема возвышенного получает в «Критике способности суждения» (1790) [5]. Здесь, помимо аналитики самого чувства возвышенного, то есть описания той констелляции способностей, которая выступает условием его переживания, дается набросок учения о символизме (как способе изображения (*Darstellung*) того, что не может быть «адекватно» представлено), и вводятся в употребление понятия *эстетической идеи* (парной и противоположной к идее разума) и *неопределенного понятия* (*unbestimmte Begriff*). Безусловно, и сама аналитика возвышенного также представляет интерес, причем как с точки зрения сложного взаимодействия способностей (силы воображения, рассудочного схематизма и разума), обуславливающего это переживание, так и ввиду аналогии этого волнения с описываемым Хайдеггером настроением ужаса. Но более значимой для нас представляется та перспектива, которая открывается в пользу различных сильных интерпретаций приводимого анализа (интерпретации самого Канта, Хайдеггера, Лиотара): так понимаемое возвышенное выступает в форме предъяснения (*Darstellung*) непредставимого, мышления за пределами представления, основания для отказа рассудку в его притязании мыслить природу в качестве тотальности всего действительного, а стало быть, в роли подлинного истока метафизики (и как естественной склонности, и как науки), формы усмотрения дологического основания логики и т. д.

Перейдем к аналитике возвышенного, проводимой Кантом в «Критике способности суждения», и понятию негативного удовольствия, обнаруживаемому этой аналитикой. В возвышенном через мою незаинтересованность (противодействие интересу) раскрывается моя разумность (идея человечества). Дополнительной сложностью этого анализа является то, что эта интегральная формулировка соединяет два разных переживания: математическое и динамическое возвышенное. В самом деле, негативная составляющая математического возвышенного (невообразимость) соединяется с незаинтересованностью (противодействием интересу) динамического возвышенного. Тогда как негативной составляющей собственно динамического возвышенного выступает не невообразимость, а бессилие. Математическое возвышенное базируется на чувственной интуиции абсолютного количества,

динамическое — на столь же непосредственном переживании превосходящей мощи, качества. Но страх как элемент, общий для обоих модусов, оказывается существенным для переживания в целом.

Представим этот анализ чуть подробнее. Кант делает различие между четырьмя видами благорасположения: к приятному, доброму, прекрасному и возвышенному. Два последних схожи в своем отличии от двух первых тем, что свободны от интереса, а от приятного — еще и тем, что не являются непосредственными, то есть возникают не без посредства понятия, хотя и «неопределенного». Но в отличие от прекрасного, характеризуемого как спокойное благорасположение, переживание возвышенного волнует. И если прекрасное является положительным удовольствием, вызываемым свободной игрой воображения и рассудка, то возвышенное представляет собой удовольствие негативное, в основании которого лежит неудовольствие. Как и всякое неудовольствие, последнее вызывается некоторой очевидной нецелесообразностью, а именно недостаточностью силы воображения для представления объекта чувства. Негативность этого состояния порождается, стало быть, неудовольствием, в каком переживается неспособность силы воображения дать необходимый синтез (изображение, *Darstellung*) тому беспредметному, что открывается в созерцании (звездное небо). Удовольствие же, замешанное на этой неспособности, происходит из обнаружения высшей разумной способности и её формы синтеза — идеи, каковой именно и не соответствует никакое представление воображения.

Это невообразимое дарит мне чувство невольного уважения с добавлением наслаждения, проистекающего от очевидного присутствия моей способности мыслить предмет, превосходящий мою способность представлять. В основе испытываемого волнения души лежит одновременная двунаправленность ее движения: отталкивание и привлечение. То, что отталкивает чувственность (как несоизмеримое способности вообразить это), становится аттрактором для разума (как обнаруживающее соразмерность идее): «Эту взволнованность можно (особенно в её первые минуты) сравнить с потрясением, то есть быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта. Чрезмерное для воображения (до пределов которого оно доводится при схватывании созерцания) — как бы пропасть, в которой оно боится потеряться; однако для идей разума о сверхчувственном такое стремление воображения не чрезмерно, а закономерно, тем самым в такой же мере притягательно, в какой это для чувственности было отталкивающим» [5, с. 128].

При этом нехватка в одном случае силы вообразить, а в другом силы противостоять определяет различие математического и динамического возвышенного²,

² Нам представляется крайне интересным замечание Биргит Рекки (Birgit Recki) о соответствии этого деления возвышенного на математическое и динамическое делению четырех групп категорий трансцендентальной аналитики [7, с. 113] на две пары категорий, соответственно математических (категории количества и качества) и динамических (отношения и модальности), соотносимых как категории опредмечивания (*Vergegenständlichkeit*) и осуществления (принятие за действительное, *Verwirklichung*) феномена. Согласно Б. Рекки, «нигде в сочинениях Канта критического периода не найдется столь наглядного примера



причем в обоих случаях неудовольствие имеет форму страха. В случае с математическим возвышенным страхом («боязнь затеряться в бесконечном», боязнь бездны) происходит из нехватки эстетического представления (конечного образа, *Darstellung*), то есть несоответствия его «соединения» (связывания, *comprehensio*) уходящему в бесконечность логическому (математическому) схватыванию (*apprehensio*)³. Эта неспособность не удовлетворяет «требованию разума» «мыслить это бесконечное (в суждении обыденного разума) как целиком (в своей тотальности) данное» [5, с. 124]. В случае с динамическим возвышенным страхом происходит из представления о несоразмерности сил (то есть, по сути, из не-представления этого соответствия и соразмерности). В отличие от страха, удовольствие в обоих случаях не гарантировано и требует высокой культуры душевных сил. Так же, как душа, неспособная возвыситься над чувственной заинтересованностью, не способна к переживанию прекрасного, душа, остающаяся в плену у страха, не способна к переживанию возвышенного: «Тот, кто испытывает страх, не может судить о возвышенном в природе, так же как не может судить о прекрасном тот, кто пребывает во власти склонностей и желаний. Первый избегает вида предмета, который внушает ему трепет, так как испытывать благорасположение при страхе, если он подлинен, невозможно» [5, с. 131]. Чтобы страх превратился в переживание возвышенного, необходимо, чтобы некоторая способность оказалась в силах вывести из игры интерес, то есть безразличие к действительности предмета данного созерцания, скорее даже — его отношение к действительности моего существования как природного существа.

Нетрудно заметить, что незаинтересованность переживания возвышенного — не столько в пренебрежении существованием объекта (как в случае с прекрасным), сколько в пренебрежении моим существованием как *природного существующего* субъекта: именно это превосходство над природой (безразличие к существованию), если оно имеет место, наполняет душу приятным волнением, несмотря на то что угрожает существованию индивида как конечного физического существа. Указанный переход (от страха к возвышенному в общих границах описываемого волнения) и позволяет Канту говорить об *идее разума* как корреляте этого чувства, о волнующем и торжествующем чувстве свободы над природной необходимостью, возвышающем душу. Отсюда же и неоднократно повторяемая формула, что

как в случае с эстетическим рефлектирующим суждением о возвышенном для того, что связано с определением математического как категорий опредмечивания и динамического как [категорий] осуществления» [19, с. 539].

³ Ср.: «Для того, чтобы при созерцании принять в воображение какое-либо количество, используя его как меру или единицу в определении (при оценке) величины посредством чисел, необходимы два акта этой способности: схватывание (*apprehensio*) и соединение (*comprehensio aesthetica*). Со схватыванием дело обстоит просто, ибо оно может продолжаться до бесконечности, но соединение становится тем труднее, чем дальше продвигается схватывание, и вскоре достигает своего максимума, а именно наибольшей эстетической основной меры в определении величины. Ибо когда схватывание настолько продвинулось, что схваченные воображением вначале частичные представления чувственного созерцания уже начинают затухать по мере того, как воображение продолжает процесс схватывания, оно теряет на одной стороне столько же, сколько выигрывает на другой, и тогда соединение охватило то наибольшее, за пределы которого воображение выйти не может» [5, с. 121].

⁴ Ср.: «Этот субстрат превышает по своей величине всякий чувственный масштаб и поэтому позволяет считать возвышенным не предмет, а нашу душевную способность при определении этого предмета» [5, с. 125].

подлинно возвышенным предметом оказывается не природа, в своей угрожающей безграничности послужившая основанием для этого чувства, но сама душа и субъективная целесообразность, обнаруживающая в субъекте действительность, превосходящую природную закономерность, во всяком случае, не подчиненную ей⁴.

Разрешая антиномию вкуса, двумя антитезами которой являются тезисы 1) о партикулярности суждения вкуса и 2) о его общезначимости, Кант усматривает источник естественной иллюзии в смешении *неопределенного понятия* в качестве а) *смутного*, то есть допускающего экспликацию, с б) *принципиально неопределимым*. При введении последнего обе антитезы оказываются ложными (и в этом смысле совместимыми) [5, с. 212–216]: 1) поскольку суждение вкуса не является эмпирическим, оно вправе претендовать на общезначимость, но 2) поскольку оно основано на *не могущим быть определенным понятии*, оно не допускает доказательства, иными словами — может быть предметом спора, но не диспута.

В свою очередь, неопределимые понятия бывают двух родов: 1) идея разума не соответствует никакое определенное созерцание воображения, тогда как 2) эстетическая идея представлена таким созерцанием, которому не соответствуют никакое определенное понятие рассудка. Иными словами, эстетическая идея задает рефлексии бесконечную и бесплодную работу (словами Канта, игру), не завершающуюся подведением под определенную схему рассудка.

Поскольку же неопределенному понятию все-таки соответствует известная демонстрация (та самая *Darstellung*), Кант дополняет свое учение о схематизме «Критики чистого разума» учением о *символизме*. Отныне интуитивный способ представления понятий (противопоставляемый дискурсивному) «может быть разделен на схематический и символический» [5, с. 226]: «всякая гипотипоза как чувственное воплощение двояка: она либо схематична, если понятию, которое постигается рассудком, дается соответствующее априорное созерцание; либо символично, если под понятие, которое может мыслить только разум и которому не может соответствовать чувственное созерцание, подводится такое созерцание, при котором действие способности суждения лишь по аналогии совпадает с тем, что она наблюдает в схематизации, другими словами совпадает с ним лишь по правилу этих действий, а не по самому созерцанию, следовательно, лишь по форме рефлексии,



а не по содержанию» [5, с. 226]. Таким образом, идеи разума (как неопределенные понятия первого типа), испытывающие нехватку их чувственного изображения (которая и доставляет чувственно-рассудочному существу переживание страха, а разумному — еще и возвышенного), допускают лишь неадекватную — по аналогии — чувственную определенность, каковая выступает их символом, но не схемой.

Таким образом, хотя познание, по Канту, и остается в границах опыта и сферы применения *определенных* понятий, однако действительность (по-прежнему не познаваемая) далеко не ограничена этой сферой. Сам автор «Критики способности суждения» находит одно из оправданий рассмотрения регулятивных идей разума в том, «чтобы сдерживать вызывающие опасения притязания рассудка, будто он (поскольку он способен априорно указывать условия возможности всех вещей, которые он может познать) заключил также в этих границах возможность всех вещей вообще» [5, с. 38]. Именно эта претензия онтологии выходить за границы теории познания хорошо согласуется и с хайдеггеровской интерпретацией Канта (например, пониманием «Критики чистого разума» не как гносеологии, а как метафизики природы), и с хайдеггеровским же утверждением деривативного характера логики.

Обратимся к Хайдеггеру. Действительно, эта неспособность воображения (беспредметность) в соединении с парализующим и язык, и волю оцепенением («незаинтересованность») отчетливо напоминает хайдеггеровскую аналитику ужаса (Angst) из «Бытия и времени» и лекции «Что такое метафизика?», — ужаса, в котором через отказ в себе дано целое сущего. Не получается ли, что устрешенный ужасным, я нахожусь в одном шаге и от разумности (по Хайдеггеру, целое сущего служит основанием научности наук), и от наслаждения возвышенным?

Тема ужаса прямо разбирается Хайдеггером в «Бытии и времени» (1927) [13; 17, § 40] и докладе «Что такое метафизика?» (1929) [16; 18]. Эти два разбора, безусловно, согласуются, но не являются полностью идентичными. В «Бытии и времени» экзистенциальная интерпретация ужаса как «основорасположения» (Grundbefindlichkeit) Dasein мотивирована вопросом об «исходной целостности структурного целого» Dasein, в отношении которого разбираемые выше по тексту феномены падения выступали бы дериватами. Таким образом, в центре внимания здесь подлинность и уединенность Dasein, формой которых и выступает ужас. Акцент второго текста приходится на целое сущего, а не на первофеномен структурной целостности Dasein. Это целое сущего дано в модусе отказа в нем, то есть как ничто (из внутримирного сущего), размыкаемое ужасом как его интенциональным коррелятом. При этом анализ самого состояния ужаса в общих чертах совпадает.

Сразу же стоит заметить, что ужас есть *расположение* (Befindlichkeit) Dasein, то есть уже некоторая

ориентированность бытия-в, ближайшей экспликацией которой, как известно, является *понимание*. То, что Dasein существует брошенным в мир, понимающе ориентировано среди многообразия подручного и наличного сущего, оказывается теперь связанным с его отшатыванием (Abkehr) от самого себя, «бегством» и «падением» в мир предыстолкованного анонимного опыта das Man. Это устойчивое движение отшатывания от самого себя в «мир» и растворение во внутримирном сущем интерпретируется в § 40 как имплицитная динамика ужаса, явной (разумеется, «падшей») формой которого является страх (Furcht) в отношении того или иного определенного сущего. Экспликация же самого ужаса как особого настроения обнаруживается как возвратная по отношению к «бегству» динамика проседания сущего и «мира» в целом, возвращающая Dasein к одиночеству его самости, не заслоненной «спасительной» самопонятностью внутримирного сущего. Таким образом, ключевыми моментами аналитики ужаса становятся: 1) принципиальное различие ужаса (Angst) и страха (Furcht), не снимаемое их внутренней близостью и частым смешением одного с другим; 2) сохранение различия между понятиями мира и «мира» (установленного в § 14); 3) двойная динамика отшатывания Dasein; 4) немотивированность и своего рода автономия ужаса в отношении внутримирного сущего; 5) инверсия отношения «свойскости» (Zuhause) и «несвойскости» (Unzuhause) в анализе жуткого; 6) определение ужаса как принципиального условия и формы открытости Dasein самому себе и своим бытийным возможностям; 7) попутная тематизация дологического основания логики и наук. Проиллюстрируем эти моменты текстом.

1. *Различие ужаса и страха*. В первую очередь, ужас (die Angst) принципиально отличается от страха (die Furcht) тем, что не имеет своим предметом никакого внутримирного сущего: «Мы боимся всегда того или другого конкретного сущего, которое нам в том или ином определенном отношении угрожает. Страх перед чем-то касается всегда тоже каких-то определенных вещей. <...> И неопределенность того, перед чем и от чего берет нас ужас, есть не просто недостаток определенности, а принципиальная невозможность что бы то ни было определить» [16, с. 21; 18, с. 111]. Эта неопределенность от-чего ужаса в тексте доклада обозначается как ничто, а в «Бытии и времени» опознается в качестве мира как такового (который есть ничто из внутримирного сущего): «Захваченность ужасом размыкает исходно и прямо мир как мир» [13, с. 187]. «От-чего ужаса есть бытие-в-мире как таковое» [13, с. 186].

2. *Различие «мира» и мира*. Речь, понятно, о двух мирах, как соответствующих первому и третьему определениям § 14 «Бытия и времени», то есть, во-первых, о «мире» (в кавычках) как сумме наличного и, во-вторых, о мире как предельном горизонте, том, «в чем» фактическое присутствие (Dasein) как вот это «живет» [13, с. 65]⁵. Последний также определяется как возможность

⁵ Подробнее это различие в контексте хайдеггеровского «Истока» и его связи с «Бытием и временем» рассматривалось нами в [3].



подручного: «Теснящее есть не то или это, но также и не все наличное вместе как сумма [“мир”], а возможность подручного вообще, т. е. сам мир» [13, с. 187]. Так что различие между внутримирным сущим (как подручным, так и наличным) и миром в его мирности (который не есть ничто из сущего), конечно же, сохраняется и проводится: «Перед чем ужасается ужас, есть ничто из внутримирного подручного» [13, с. 187].

3. *Двойное движение Abkehr*. Описание динамики отшатывания и бегства: отшатывание страха есть бегство, отшатывание ужаса нет. Примечательна и направленность отшатывания, то есть то двойное движение, которое обнаруживается падением и собственной динамикой ужаса. С одной стороны, падение и есть движение отворачивания (Abkehr) Dasein от подлинности собственного в публичную истолкованность das Man, в которой его подлинная сущность оказывается заставленной (verstellt) внутримирным сущим, и в этом сущем Dasein бывает привычным образом (Zuhauses) затерян, обретает свою повседневность. Но то, что отвращает (abkehrt) Dasein, само это бегство, уже относится к динамике ужаса. Беспокойство и тревога, *страх*, вызываемый угрожающим в том или ином отношении сущим, суть лишь неподлинный модус исходного ужаса: «И лишь поскольку ужас подспудно всегда уже определяет бытие-в-мире, последнее как расположено-озаботившееся бытие при “мире” способно страшиться. Страх есть упавший в мир, несобственный и от себя самого как таковой потаенный ужас» [13, с. 189; 17, с. 252]. Стало быть, именно ужасом Dasein отшатывается в «мир», то есть существует в падении. С другой стороны, ужас есть коррелят самого ничто, — того отказа в сущем, в котором и сказывается его «ничтожение»: «Это наше постоянное, хотя и двусмысленное отворачивание от ничто до известных пределов отвечает его собственному смыслу. Оно, ничто, в своем ничтожении как раз и отсылает нас к сущему» [16, с. 23].

4. *Немотивированность ужаса* ничем из внутримирного сущего. Как и к возвышенному, к ужасу не ведет никакая система отсылок, он бывает беспричинным: «Не требуется даже и темноты, в которой человеку обычно чаще делается жутко» [13, с. 189]. Подобным образом в «Истоке художественного творения» (1936) Хайдеггер будет описывать автономию и немотивированность произведения искусства (которое также выставляет мир как мир): «Истину, разверзающуюся в творении, <...> никогда не вывести из бывшего (aus dem Bisherigen). <...> Учреждение есть избыток, изливание, приношение даров» [14, с. 105]⁶. Никакая причинность никогда не способна объяснить ни подступания ужаса, ни откровения мира в произведении искусства. Как и устранение каких-либо причин не способно этого предотвратить.

5. *Освоенность и несвойскость*. Стоит обратить внимание на то, что вопреки расхожим представлениям онтически настроенной психологии, характеризующие

настроение ужаса *жуть* и *несвойскость* (Unheimlichkeit), в которых Dasein *не-по-себе* (Un-zuhause), составляют именно исходное и соразмерное его сущности основание, тогда как, напротив, «успокоенно-освоившееся бытие-в-мире есть модус жути, не наоборот. Не-по-себе экзистенциально-онтологически следует принимать за более исходный феномен» [13, с. 189].

6. *Разомкнутость бытийных возможностей в ужасе как опьянение, свобода (от природы) и высшее состояние человека*. Ужас оказывается такой формой самоистолкованности Dasein, в которой ему открывается его собственное бытие-в-мире, «пространство» его бытийных возможностей (Seinskönnen): «Ужас обнажает в присутствии бытие к наиболее своей способности быть, т. е. освобожденность для свободы избрания и выбора себя самого» [13, с. 188; 17, с. 249–250]. «Это одиночество возвращает присутствие (Dasein) из его падения и показывает ему собственность и несобственность (Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit) как возможности его бытия» [13, с. 191; 17, с. 253]. В лекционном курсе «Воля к власти как искусство» Хайдеггер, прослеживая генезис философии искусства Ф. Ницше из превратного понимания третьей «Критики» И. Канта, прибегает к схожим формулировкам: «Согласно Ницше, это возвышение-над-собой в полноте наших сущностных способностей совершается в опьянении. Следовательно, в опьянении раскрывается прекрасное» [15, с. 115]. Хайдеггер напрямую сопоставляет ницшеанское «опьянение», этот «восторг от возможности быть в нашем мире» с кантовским удовольствием рефлексии [15, с. 114], а по поводу последнего замечает: «Кантовское истолкование эстетического отношения как “удовольствия рефлексии” позволяет проникнуть в *основное состояние человеческого бытия*, в котором человек впервые приходит к обоснованной полноте своей сущности» (курсив наш. — А. Д.) [15, с. 114]. То, что Хайдеггер пренебрегает здесь различием прекрасного и возвышенного, сообщая атрибуты последнего первому, не затеняет главного — сходства ницшеанского «опьянения» с кантовской «автономией рефлексии» в качестве имен высшего состояния человека, то есть выражения его сущности. Как известно, автономия эстетического суждения вкуса у Канта выражается в его *свободе* — и от каузальности чувственности (аффицирования и ассоциации), и от принудительности рассудочного понятия. И этой свободной игре рефлексии, беспричинности и понятийной неопределенности вполне соответствует переживание *ничто* в описываемом Хайдеггером настроении ужаса, ведь «без исходной открытости ничто нет никакой самости (Selbstsein) и никакой свободы» [16, с. 22; 18, с. 115].

7. *Дологическое начало логики; ничтожение и отрицание*. Хайдеггером решительно отвергается «самоочевидное» притязание логики служить основанием онтологии. Эксплицитно эта критика логики проводится в докладе «Что такое метафизика?» в связи с проблемой

⁶ Подробнее тема автономии художественного произведения в «Истоке» рассмотрена нами в [2].



соотношения логического отрицания и сущности ничто. Хайдеггером отвергается возможность отрицания служить путеводной нитью для понимания ничто. Скорее, ничто — исток операции отрицания, а не наоборот. Операция отрицания понимается лишь как производный модус ничтожения (*Nichtung*). Отказ в логической совместимости есть лишь один из способов, каким ничто отказывает в сущем. На производность логики указывает и невозможность прямого апофантического высказывания в виду ничто в настроении ужаса. Эта невозможность подвести переживаемое под определенное понятие сопровождается и инвалидностью синтаксиса, неспособностью к речи как таковой, оцепенелым покоем: «Ужас перебивает в нас способность речи. Поскольку сущее в целом ускользает и надвигается прямое ничто, перед его лицом умолкает всякое говорение с его “есть”. То, что, охваченные жутью, мы часто силимся нарушить пустую тишину ужаса именно все равно какими словами, только подчеркивает подступание ничто» [16, с. 21]. Таким образом, в хайдеггеровской интерпретации рассудок есть упавший в «мир» разум, та категориальная развернутость сущего, которая составляет предмет науки (мир предметно-наличного сущего как такового), берет свое начало из того потаенного источника, доступ к которому размыкается лишь ужасом. Лишь ужасающееся *Dasein* обретает свою — «дологическую» — разумность, не могущую быть выраженной ни в каком понятии; и эта невыразимость заставляет *Dasein* отшатываться к какому-нибудь случайному выражению, забалтывать и за-ставлять (*verstellen*) невыразимое. Тогда как псевдо-выражением было бы лишь символическое указание, но не прямое апофантическое выражение. «Если таким образом могущество рассудка надламывается в области вопросов о ничто и о бытии, то решается и судьба господства “логики” внутри философии. Сама идея “логики” расплывается в водовороте (*im Wirbel*) более изначального вопрошания» [16, с. 117; 18, с. 23].

Позволим себе краткие заключительные замечания относительно значимости проведенного сравнения, во-первых, с точки зрения заявленного смещения исходно «эстетической» проблематики в область онтологии и описания фундаментального опыта мира, а во-вторых, из перспективы, остающейся внутренней для теории искусства.

1. Кажется очевидным, что и ужас, и возвышенное обнаруживают некоторую инвариантность структуры и являют собой опыт, перебивающий любую антиципацию, превышающий её, возможно, слишком насыщенный феномен (Ж.-Л. Марион), которому не хватает интенции, не может быть предвосхищения, к чему невозможно быть готовым и к которому не ведут никакие внутримировые отсылки. Оба состояния — хорошие претенденты на описание опыта начала философствования, возвращения человека к своей «самости» (*Selbstsein*), разрыва с естественной установкой и натуралистическим отождествлением природы и полноты действительности, обретения

феноменальности сущего в его целом, мира как исходного горизонта всякого возможного опыта, в том числе и привычно опосредованного логикой или наукой с их «временем картины мира». Таким образом, ужас содержит, по крайней мере, важнейшие структурные элементы кантовского возвышенного, если и не составляет полной аналогии этому состоянию (как и нищанскому опьянению). Кажется допустимым предложить следующую пропорцию: рассудок — в той же мере «обмирщенный» (ограниченный системой категорий) разум, в какой страх — обмирщенный и не узнающий себя ужас. Отсюда открывается прямая перспектива генезиса категорий рассудка (как категорий математического, так и категорий динамического) из расположения (*Befindlichkeit*) и понимания (*Verstehen*). И в дополнение к генезису логики получаем абсолютную точку отсчета, поле феноменальности, само-открытости для *Dasein*: возвышенное опьянение ужасом — та жуть безмирности, которая отшатывает, дает *Dasein* переживание свободы и принадлежности себе, а не «миру» и затерянности во внутримирном сущем. При нейтрализации естественной установки и заслоненности «самых вещей» «миром» и внутримирным сущим (понятиями рассудка), то, что открывается ужасу, возвышенному и опьянению одновременно отсылает к... и ускользает от... равно правомочных (и все же лишь «символических», но не собственных и «определенных») имен мира, разума и свободы.

2. Вероятно, переживание ужаса не может быть названо эстетическим состоянием в строгом смысле слова, хотя бы потому, что оно выступает у Хайдеггера формой феноменальности самого мира как предельного горизонта сущего и в этом качестве становится одновременно и разрушением, и основанием чувственно (эстетически) и логически обжитого мира привычного и безличного существования. Но кажется вполне правдоподобным, что именно аналитика ужаса и ничто стали основанием для позднейшего переопределения сущности произведения искусства как места свершения истины и феноменальности мира как мира в «Истоке художественного творения» (1936). И основной целью хайдеггеровского анализа становится выведение произведения из-под власти эстетического предпонимания, согласно которому «эстетическое переживание» является единственным и собственным способом художественного творения быть самим собой. Тематизация и повторная проблематизация Хайдеггером в «Истоке» гегелевского тезиса о конце искусства имеет в виду не окончание самой истории и отрицание дальнейшего изменения художественных практик, но лишь превращение художественных произведений в *предметы*, — будь то эстетического любования, искусствоведческого



исследования или культурной и образовательной политики. И этот взгляд на подлинную природу искусства представляется вполне согласующимся и с внутренней тенденцией «Критики способности суждения», и с ее ближайшей рецепцией. Ведь кантовская аналитика прекрасного и возвышенного послужила непосредственным поводом к шилле-

ровским «Письмам об эстетическом воспитании человека» и была воспринята современниками именно как проект преобразования человечества средствами искусства, вопреки позднему его пониманию, редуцировавшего воздействие произведения до комплиментарного «эстетического» эффекта.

Литература

1. Аронсон О. В. Обыденное возвышенное (кино по Жан-Франсуа Лиотару) // Философский журнал. 2009. № 1. С. 117–126.
2. Дронов А. В. Незаинтересованность и истина в философии искусства Мартина Хайдеггера // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 2 (24). С. 32–39.
3. Дронов А. В. Понятие мира в философии искусства М. Хайдеггера // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 3 (5). С. 8–15.
4. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. 240 с.
5. Кант И. Критика способности суждения. Пер. с нем. М.: Искусство, 1994. 367 с.
6. Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // Кант И. Сочинения. В 8-ми т. Т. 2. М.: Чоро, 1994. С. 85–142.
7. Кант И. Сочинения. В 8-ми т. Т. 3 [Критика чистого разума]. М.: Чоро, 1994. 741 с.
8. Кнехт Н. П. Идея возвышенного как эстетическая и моральная ценность в свете опыта негативной антропологии XX в. // Экономические и социально-гуманитарные исследования. 2023. № 4 (40). С. 191–197.
9. Найман Е. А. Понятие «возвышенного» в современном критическом философском дискурсе // Известия Томского политехнического университета. 2007. Т. 311. № 7. С. 14–18.
10. Пневски Д. Нео-возвышенное: современные толкования классической эстетики // Новый филологический вестник. 2019. № 2 (49). С. 16–29.
11. Подорога В. А. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 224 с.
12. Скопин Д. А. Категория возвышенного у Ж.-Ф. Лиотара // Вестник Нижегородского университета. Серия Социальные науки. 2011. № 3 (23). С. 137–145.
13. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. М.: AdMarginem, 1997. 452 с.
14. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 47–116.
15. Хайдеггер М. Ницше. Т. I. СПб.: «Владимир Даль», 2006. 604 с.
16. Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 16–27.
17. Heidegger M. GA. Band 2. Sein und Zeit. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977. 587 s.
18. Heidegger M. GA. Band 9. Wegmarken. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1976. 383 s.
19. Recki B. Das Erhabene // Kant-Lexicon. Berlin: De Gruyter, 2015. S. 536–540.

References

1. Aronson O. V. Obydennoe vosvyshennoe (kino po Jean-Francois Lyotard) [The trivial sublime (the cinema according to Jean-Francois Lyotard)] // Philosophskij journal [Philosophical journal]. 2009. № 1. P. 117–126.
2. Dronov A. V. Nezainteressovannost i istina v filosofii iskusstva Martina Heideggera [Disinterest and truth in Martin Heidegger's philosophy of art] // Vestnik Saratovskoy Konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2024. № 2 (24). P. 32–39.
3. Dronov A. V. Ponyatie mira v filosofii iskusstva M. Heideggera [The concept of the world in Martin Heidegger's philosophy of art] // Vestnik Saratovskoy Konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 3 (5). P. 8–15.
4. Zizek S. Vosvyshenny object ideologii [The sublime object of ideology]. M.: Hudoghestvenny zhurnal, 1999. 240 p.
5. Kant I. Kritika sposobnosti suzheniya [Critique of judgment]. M.: Iskustvo, 1994. 367 p.
6. Kant I. Nabludeniya nad chuvstvom prekrasnogo i vosvyshennogo [Observations on the feeling of the beautiful and sublime] // Kant I. Sochineniya [Works]. V 8-mi t. Vol. 2. M.: Choro, 1994. P. 85–142.
7. Kant I. Sochineniya. V 8-mi t. T. 3 [Kritika chistogo rasuma] [Works. In 8 vol. Vol. 3 [Critique of pure reason]]. M.: Choro, 1994. 741 p.
8. Knecht N. P. Idea vosvyshennogo kak esteticheskaya i moral'naya tsennost' v svete opyta negativnoy antropologii XX v. [The idea of the sublime as an aesthetic and moral value in the light of the experience of negative anthropology of the 20th century] // Ekonomicheskie i socialno-gumanitarnye issledovaniya [Economic and social-humanitarian research]. 2023. № 4 (40). P. 191–197.
9. Naiman E. A. Ponyatie «vosvyshennogo» v sovremennom kriticheskom filosofskom diskurse [The concept of the «sublime» in contemporary critical philosophical discourse] // Izvestiya Tomskogo politechnicheskogo universiteta [News of Tomsk Polytechnic University]. 2007. T. 311. № 7. P. 14–18.
10. Pnevski D. Neo-vosvyshennoe: sovremennyye tolkovaniya klassicheskoy estetiki [The neo-sublime: contemporary interpretations of classical aesthetics] // Novy filologicheskij vestnik [New Philological Bulletin]. 2019. № 2 (49). P. 16–29.
11. Podoroga V. A. Vosvyshennoe. Posle padeniya. Kratkaya istoria obshchego chuvstva [The sublime. After the fall. A brief history of a common feeling.] M.: Novoe literaturnoe obosrenie, 2022. 224 p.
12. Skopin D. A. Kategoriya vosvyshennogo u J.-F. Liotarda [The category of the sublime in J.-F. Lyotard] // Vestnik Nigh-

egorodskogo universiteta. Seria social'nye nauki [Bulletin of the Nizhny Novgorod university. Series Social sciences]. 2011. № 3 (23). P. 137–145.

13. *Heidegger M.* Bytiye i vremya [Being and time]. M.: AdMarginem, 1997. 452 p.

14. *Heidegger M.* Istok hudoghestvennogo tvoreniya [The origin of the work of art] // *Heidegger M.* Raboty i razmyshleniya raznykh let [Works and reflections from different years]. M.: Gnozis, 1993. P. 47–116.

15. *Heidegger M.* Nietzsche [Nietzsche]. T. I. SPb.: «Vladimir

Dal'», 2006. 604 p.

16. *Heidegger M.* Chto takoe metafizika? [What is metaphysics?] // *Heidegger M.* Vremya i bytiye: Stat'i i vystupleniya [Time and being: Articles and speeches]. M.: Respublica, 1993. P. 16–27.

17. *Heidegger M.* GA. Band 2. Sein und Zeit. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977. 587 s.

18. *Heidegger M.* GA. Band 9. Wegmarken. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1976. 383 s.

19. *Recki B.* Das Erhabene // Kant-Lexicon. Berlin: De Gruyter, 2015. S. 536–540.

Информация об авторе

Алексей Владимирович Дронов

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

Information about the author

Alexey Vladimirovich Dronov

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



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-29-36

Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Vishnevskaya Liliya Alekseevna, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of the Theory of Music and Composition of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinova

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ГАРМОНИИ С. В. РАХМАНИНОВА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «АУ!» ОП. 38 № 6)

Статья посвящена малоизученному вопросу об отношениях традиции и новаций в гармоническом мышлении С. В. Рахманинова — композитора, жившего и творившего на рубеже XIX и XX вв. Учитывая мнение самых разных исследователей творчества композитора, на примере анализа гармонии финального романса-стихотворения «Ау!» из вокального цикла «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» (оп. 38), написанного на стихотворные тексты современников Рахманинова, поэтов Серебряного века А. Блока, А. Белого, И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба и К. Бальмонта, автор статьи приходит к следующим выводам. Гармонический стиль С. В. Рахманинова складывается из трёх составляющих его музыкального языка: наследующего традиции позднеромантической гармонии, прозревающего новые черты современной гармонии и подчиняющего все эти признаки ярко выраженной авторской индивидуальности. Суть последней заключена в сбалансированном взаимодействии традиции и новаций. Их соотношение не по типу субординации, а по типу диалога «двух равноценных точек зрения на мир» (Е. И. Вартанова), выступает содержательным и структурным стержнем рахманиновских сочинений. Для наглядного считывания традиционных, новаторских и индивидуальных признаков гармонии Рахманинова в статье применён аналитический метод «гармонической редукции», в теоретическое музыковедение внедрённый Х. Шенкером и продолженный в работах Ю. Холопова.

Ключевые слова: Рахманинов, романс-стихотворение, гармония, традиция и новация, аналитический метод «гармоническая редукция».

TRADITION AND INNOVATION IN THE S. V. RACHMANINOFF'S HARMONY (BY THE EXAMPLE OF THE ROMANCE «AUH!» OP. 38 № 6)

The article is devoted to a little-studied issue of relation between tradition and innovation in the harmonic thinking of S. V. Rachmaninoff, a composer of the edge of the 19th and 20th centuries. Considering opinions of different scholars, the author analyses harmony of the final romance-poem «Auh!» from the vocal cycle «Six Songs for Voice and Piano» (op. 38) written to the lyrics by Russian poets, Rachmaninoff's contemporaries: A. Blok, A. Bely, I. Severyanin, V. Bryusov, F. Sologub, K. Balmont and draws following conclusions. S. V. Rachmaninoff's harmonic style is based on three components of his musical language: the first one inherited from traditions of late romantic harmony; the second one foreseeing new features of contemporary harmony and the third one that brings the first two under control of the author's personality. The essence of the later one is in balancing the interaction of traditions and innovations. Their coordination does not mean subordination, but a dialogue of «two equal points of view» (E. I. Vartanova), poses as substantial and structural core of Rachmaninoff's works. For evidential reading of traditional, innovative and individual traits of Rachmaninoff's harmony the author of the article uses an analytic method of «harmonic reduction» brought into the musical studies by H. Shenker and evolved by Y. Holopov.

Key words: Rachmaninoff, romance-poem, harmony, tradition and innovation, analytic method of «harmonic reduction».

В статье «Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия» харьковский музыковед Григорий Ганзбург пишет: «Рассказывают, что В. Горностаева о конкурсе пианистов имени Рахманинова высказалась так: «Впечатление, будто один за другим выходили карлики и примеряли на себя костюм великана». Этим остроумным замечанием подчёркнуты вовсе не технические дефекты исполнения (с пианистической техникой у современных выпускников консерваторий всё в порядке). Имелась в виду мыслительная, интеллектуальная сторона интерпретации музыки большинством конкурсантов, неадекватность их понимания Рахманинова. И одновременно подразумевалась некая глубинная особенность его стиля, с которым исполнителю нелегко совладать, отчего и возникает у наблюдателя ощущение несоответственности, несопоставимости масштаба личности

композитора и интерпретатора» [8, с. 171].

Предлагаемая в статье интерпретация гармонического стиля Сергея Васильевича не претендует на особые открытия в ряду существующих исследований о гармонии его музыки. Вместе с тем, немногочисленность таких работ, устоявшееся мнение о гармонии композитора исключительно в контексте классико-романтического традиционализма, на наш взгляд, несопоставимо масштабу, индивидуальности и тем новациям его музыки, черты которых предопределили гармонический стиль композиторов Новейшего времени. В их ряду Мясковский, Стравинский, и, конечно, Прокофьев, который, по словам Рихтера, не любил музыку Рахманинова потому, что слишком много у него заимствовал [12, с. 52].

В противовес представлению о Рахманинове как композиторе, не изжившем в своём творчестве класси-



ческую традицию, ещё при его жизни [15, с. 1230–1233], а затем и в последующие годы, исследователи отмечали величие его личности и как исполнителя, и как первооткрывателя новых путей в развитии музыкального искусства. Другое дело, что все предвестия музыки будущего были опосредованы и скрыты в яркой индивидуальности его стиля. Поэтому и не были узнаны ни современниками Рахманинова, ни исследователями гармонических новаций в музыке XX в.

Большинство работ, посвящённых изучению гармонии Рахманинова, ограничиваются освещением её отдельных авторских особенностей (таков «рахманиновский аккорд», так называемый «доминантовый лад») [1; 14], или обращаются к учебно-образовательному кругу вопросов обобщённо-комплексной оценки гармонического стиля музыки Рахманинова [3; 7; 9].

Новаторские черты мышления Рахманинова исследователи отмечают на разных уровнях его творчества. Так, сопоставляя докризисный первый и послекризисный второй (после 1901 г.) творческие периоды, Г. Ганзбург отмечает возникновение после кризиса глубинных изменений в мышлении композитора. Если в первый период творчества его сочинения предстают как непосредственно-человеческое личностное переживание музыки, то впоследствии он рефлексирует и интеллектуально играет со своим прежним стилем, сталкивая человеческое и надчеловеческое как два уровня «одного общего (двуетного) субъекта переживания» [8, с. 173]. Послекризисную перестройку сознания и мышления композитора Ганзбург связывает с выходом в межстилевое пространство (по сути дела, с полистилистикой), впервые проявленного в музыке Стравинского, но предсказанного именно Рахманиновым, опыт которого обрёл историческое значение в музыке XX столетия: «Рахманинов первым сделал поворот в направлении к тому искусству, где впоследствии воцарился Стравинский, который стал играть стилями других композиторов, стилями разных эпох. Но чтобы играть ими, нужен масштабирующий эффект. Стравинский нашёл такую интеллектуальную позицию, откуда стили композиторов видятся как крошечные объекты. Их можно мысленно “брать пинцетом” и рассматривать со всех сторон, можно комбинировать, перекладывать, пересыпать... Так возникло шокирующее знатоков и эпатазирующее публику “стилевое чудо” Стравинского: выход даже не в межтональное пространство, как это бывало у Скрябина, Айвза, нововенцев, а в межстилевое пространство. Но прежде Стравинского подобным образом начал действовать Рахманинов. Он научился видеть, как бы с высоты, издали (словно в уменьшенном масштабе), свой собственный докризисный стиль, что дало возможность этим стилем манипулировать. Подобного “гулливеровского” эффекта не знали музыканты прошлого ни в эпоху Барокко, ни во времена классицизма и романтизма. В те эпохи за пределы стиля идти было некуда: других стилей нет или они закрыты, как, например, для исполнителя-романтика закрыт стиль барокко, и ему приходится “романтизировать” музыку

Баха (вместо того, чтобы свободно переходить от стиля к стилю, как это стало возможным в исполнительском искусстве нашего времени). Произшедший в начале XX века поворот к стилевому плюрализму кардинально и, по-видимому, необратимо изменил дальнейший путь развития музыкального искусства» [8, с. 171].

Чуткость Рахманинова к новым тенденциям его времени отмечает Татьяна Бершадская, которая определила и суммировала некоторые черты гармонии композитора в контексте новаций гармонии XX в. [2; 3].

Последовательным апологетом Рахманинова — как современного своей эпохе человека и музыканта — выступает Евгений Трёмбовельский. В статье «Труднее быть простым, чем сложным: Сергей Рахманинов» учёный причисляет композитора к поколению наиболее радикальных новаторов в музыке: «Он родился всего на год раньше Шёнберга и Айвза, на два — Равеля, на шесть — Респиги, на семь, восемь и девять — Рославца, Бартока и Стравинского; на год позднее Скрябина, на девять — Р. Штрауса, на одиннадцать — Дебюсси. Так что свой путь Рахманинов пробивал сквозь многие стили и течения времени, большинство из которых — импрессионизм, экспрессионизм, символизм, “варваризм”, серийность, конструктивизм — были окрашены в тона модерна» [19, с. 509]. Тот факт, что в кругу вышеназванных композиторов-экспериментаторов Рахманинов оценивается многими исследователями как консерватор по отношению к традиции, Евгений Трёмбовельский объясняет не слабостью или отсутствием интереса к другой музыке, к другому художественному миру, но особой самобытностью рахманиновского стиля. И призмой этого стилового своеобразия учёный называет романтизм как явление, всегда актуальное для музыкального искусства, поскольку природа музыкального творчества кроется, прежде всего, в выражении и отражении эмоций, интуиций, индивидуально-нюансированного чувственного начала. Иными словами, по мнению исследователя, музыка всегда романтична, что объясняет безуспешность попыток низвержения, уничтожения в современной музыке её романтического прошлого: «История не только не вняла подобным призывам, но парадоксальным образом обратила в романтическую веру кое-кого из самих авангардистов» [19, с. 511]. Таковы, к примеру, сочинения Лигети, Пендерецкого, позднее творчество которых Трёмбовельский относит к «поставангарду» или «неоромантизму» как синонимичным явлениям в музыке XX в.

Тем самым исследователь находит ключ для понимания стилового единства музыки Рахманинова и его достаточно сдержанного отношения к эксперименту ради эксперимента. По мнению Трёмбовельского, новаторство нельзя связывать только с новыми техниками композиции, поскольку и достаточно известные средства музыкальной выразительности способны создать неповторимость «художественного открытия» (Л. Мазель) как знака всего нового в искусстве [19, с. 514]. Более того, учёный видит в композиторе и его творчестве особую миссию художника XX в., идущего



по пути не декларативно-оригинального, но прямого и простого сбережения изначальных и вечных для музыки ценностей [19, с. 512]. Резюмируя свои размышления о вечной современности музыки Рахманинова, он пишет: «Нетривиальность, казалось бы, тривиальных решений, новизна не новых приёмов, современность несовременных средств, и изысканность в трактовке неизысканных приёмов — это знак качества музыки Рахманинова, столь же очевидный, сколь и трудно доказуемый. Потому что это — тайна гения!» [19, с. 518].

Мнение о традиционной «заурядности» гармонии Рахманинова отвергается и другими исследователями его музыки. Так, Ильдар Ханнанов считает эту сферу музыки композитора передовым (технологически и выразительно) достижением. Солидаризируясь с Ганзбургом, говорит о выходе творчества Рахманинова в межстилевое пространство, в котором соединяются принципы европейской гармонии позднего романтизма и русской гармонии обиходного ладового звукоряда [20]. Барочное межстилевое пространство, символика средневековой и барочной музыки, ставшие главным ресурсом интонационных и образных заимствований ряда композиторов XX столетия (среди которых особенно выделяется И. Стравинский [10]), были предсказаны Рахманиновым [5]. Джазовые черты музыки Рахманинова в контексте авторских признаков мышления отмечали: В. Протопопов на примере «Третьей симфонии» [16]; Е. Сорокина на примере Второй фортепианной сонаты [18]; Ю. Васильев на примере «Рапсодии на тему Паганини» и «Вариаций на тему Корелли» [6].

Изучение существующих отечественных исследований о гармонии Рахманинова, собственный аналитический опыт автора данной статьи, позволяют впервые выдвинуть предположение о том, что гармония Рахманинова находится на перепутье разных времён и систем координат, в ней сбалансированно-равновесно-комплементарно сосуществуют прошлое традиционное и будущее инновационное. Иными словами, прошлое и будущее живут вместе в настоящем — в музыке Рахманинова.

Юрий Холопов, ведущий отечественный исследователь теории и истории гармонии, отмечает, что порождающей моделью, кануном современной музыки стала позднеромантическая гармония, давшая ряд следующих универсальных признаков гармонии XX в.:

1. Новая трактовка диссонанса как эмансипированно-самоценной гармонической структуры в плане её строения (гегемония скрыто-терцово-и нетерцово-вертикали в виде септ- и нонаккордов с альтерированными и внедрёнными тонами) и функции (двойственно-функциональное толкование не разрешаемых диссонансов, выступающих, в том числе, в роли «центрального элемента»);

2. Новый, индивидуально избираемый (а не тонально всеобщий), принцип функциональной оценки гармонии;

3. Новое понимание хроматики не как тонально-множественной системы отклонений и модуляций, а как функционально-множественной системы двенадцатиступенной тональности [22, с. 3–8].

Все указанные современные черты позднеромантической гармонии проявлены в музыке Рахманинова индивидуально, явно и скрыто.

Так, новая трактовка диссонанса относится к двум созвучиям в пределах малой септими: к гармонической вертикали 4.3.3 (интервалы доминантового септаккорда) и 3.3.4¹ (интервалы малого септаккорда с уменьшенным трезвучием)². Характерна функциональная эмансипация этих созвучий в плане необязательности их тонального разрешения, бифункционального толкования и в роли опоры³, и в роли вторично-линейных созвучий позднеромантических техник «аккордовые ряды» и «разработка аккорда» (термины Ю. Холопова). Во втором случае, эти созвучия выступают частью базовой (фундаментной) диссонансирующей структуры гармонической вертикали. Они повторяют её функцию, создают фактурную мелодизацию гармонии, способствуют выявлению мелодической природы гармонии Рахманинова. Как один из ранних примеров линейно-мелодической трактовки вторичных диссонансов может быть названо вступление к Фортепианному концерту № 2 c-moll. Здесь аккордовый ряд на субдоминантовом органном пункте представляет вариант-но-диссонантную (звучность аккордов 4.3.3, 3.3.4 и их обращений) развёртку (разработку — по Холопову [21, с. 320]) исходного базового трезвучия субдоминанты.

В контексте современной гармонии интерпретируется расширенно-хроматическая тональная организация музыки Рахманинова. Расширенная хроматическая тональность есть завоевание позднеромантической гармонии, и характеризуется значительным обновлением

¹ Цифровое обозначение интервалов вертикальных и линейных структур (цифра 1 соответствует малой секунде) введено С. Танеевым в области полифонии.

² Созвучие этой структуры (в терминологии В. Беркова, «рахманиновский аккорд») есть интервальная инверсия созвучия 4.3.3 (то есть звучности доминантового септаккорда). Аналогичная функциональная инверсия характеризует так называемый «доминантовый лад» (термин И. Способина), звукоряд которого вскрывает две равноценные опоры («тоники») на расстоянии кварты или квинты. Например, звукоряд доминантового лада *a-b-cis-d-e-f-gis-a* имеет симметричную структуру от тонов *a* и *e*, и вскрывает возможность функциональной переоценки (функциональной переменности-инверсии) крайних тонов этих структур. Так, в симметричном тетраорде *a-b-cis-d* крайние тоны (на расстоянии восходящей кварты или нисходящей квинты от тона *a*) могут выполнять одновременно функции «тоники» и «доминанты» (звук *a* по отношению к звуку *d*). Аналогичную функциональную переменность проявляют и крайние тоны второй симметрично-звукорядной структуры. «Рахманиновский аккорд» и «доминантовый лад» становятся весьма приметными, но совсем не многочисленными находками гармонии Рахманинова. Подобная структурная избирательность (минимализм) стала характерным признаком гармонии Рахманинова в его поздних сочинениях и композиционной особенностью музыки XX в.

³ «Тоники» или ЦЭ (термин Ю. Холопова) — центрального элемента функциональной системы современной гармонии.



функциональной системы⁴; новой трактовкой понятий «энгармонизм», «альтерация» и «постальтерация»⁵; появлением техники «тонального сжатия» (термин Ю. Холопова)⁶. Последняя способствует ускорению темпа тональных переключений, даёт мгновенный выход в самые отдалённые тональности и созвучия, устраняет «последние преграды к тому, чтобы аккорд любой структуры (в полутонах) мог найти себе место на любом звуке полутоновой гаммы» [21, с. 356].

Всё это приводит, в итоге, к сближению, идентификации элементов расширенной хроматической тональности позднеромантической музыки и пантональности (или всетональности)⁷ музыки Новейшего времени. Примером подобного сближения может выступить заключительный кадансовый оборот первой части того же Фортепианного концерта № 2. В этом, на первый взгляд вполне традиционно оформленном обороте, нетипично представлены нотация и функция субдоминанты, которая звучит дважды: на басу *f* (IV ступень *c*-moll) и на басу *h* (VII повышенная ступень *c*-moll). В первом случае субдоминанта имеет традиционное функциональное осмысление, но структурно представляет септаккорд с низкой квинтой (интервальная структура «рахманиновского аккорда» 3.3.4). Второй вариант субдоминанты представлен функцией дубль-субдоминанты (из функционального перечня расширенной хроматической тональности по системе Ю. Холопова [21, с. 348–455]), с необычной для позднеромантической, но типичной для современной музыки нотацией в исходной тональности *c*-moll: *h-dis-a-h*. Данная субдоминанта нотирована как неполный доминантовый септаккорд по отношению к тональности *e*: тональности III высокой ступени в *c*-moll (главной тональности концерта) и предваряющей тональность *E-dur* второй части концерта.

Одним из ярких сочинений, демонстрирующих идентификацию элементов позднеромантической и современной гармонии, выступает романс «Ау!» — заключительная часть вокального цикла «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» ор. 38. Цикл был создан в 1916 г. на слова современных композитору поэтов-символистов (А. Блок, А. Белый, И. Северянин, В. Брюсов, Ф. Сологуб, К. Бальмонт). Этот цикл исследователи называют одним из примеров открытости композитора к новым тенденциям времени. Таково

обращение к содержательно сложным и неоднозначным стихам поэтов-символистов, таково и жанровое толкование вокальных миниатюр не как романсов, а как стихотворений [17]. Новая жанровая трактовка обусловлена стилем вокальной партии всех миниатюр цикла: её инструментальным типом интонирования, близостью жанру мелодекламации, характерному для современной вокальной музыки. Близка к современности и партия фортепиано, гармония и фактура которой значительно контрастирует мелодическому «аскетизму» голосовой партии и перетягивает себе пальму первенства-главенства — нетипичного для традиционной фактуры вокальных сочинений, но весьма характерного для вокальных опусов Рахманинова и, в целом, для современной вокальной музыки.

Вот как оценивает Римский-Корсаков партию сопровождения в вокальных произведениях Рахманинова: «Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе, сосредоточен основной смысл и художественный интерес романа, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения» (цит. по [17, с. 52]). В этом отношении партия сопровождения вокальных опусов Рахманинова нередко может трактоваться как средоточие художественного открытия на уровне идентификации позднеромантических и современных признаков гармонии. Как считают некоторые учёные, подобный функциональный и структурный дуализм гармонии Рахманинова становится одним из путей образования полиструктурного целого в музыке XX в. [3].

Исследователи отмечают, что феномен гармонии Рахманинова и многое в ней неведомое не раскрываемы в силу того, что «система аналитических критериев нуждается в пополнении какими-то “хроматическими” показателями, а не ограничением аналитической “диатоники”», а также в силу отсутствия такой аналитической модели, которая позволила бы уловить «те характерные черты, которые и скрывают тайну очарования и гармонии, и музыки Рахманинова в целом» [11, с. 369]. При этом почему-то забывают о возможностях аналитической модели «гармоническая редукция», введенной австрийским теоретиком музыки Х. Шенкером и в отечественном музыковедении продолженной Ю. Холоповым. Редукция предполагает выявление изначальной, первичной гармонической вертикали

⁴ Созвучия каждого из тонов хроматического звукоряда имеют своё функциональное название, предназначение и «поведение».

⁵ Как отмечает Холопов, в результате вытеснения и исчезновения консонансов и трезвучной гармонии (процесс, затрагивающий даже тонику), альтерированные созвучия «становятся преобладающим или даже единственным гармоническим материалом. <...> Обострение тяготения к тонике перестаёт быть целью альтерированных аккордов, альтерированные аккорды утрачивают это качество и, в сущности, *перестают быть альтерированными*. Различие между поздней альтерацией и постальтерацией состоит в том, что поздняя альтерация вписана в систему тяготения к обычному (трезвучному) тональному центру, даже если он и избегается (например, согласно функциональной инверсии), а постальтерация уже развивается в системе, где нет этого тяготения, и центром является такое же (альтерированное по своему происхождению) созвучие» [21, с. 351].

⁶ Под термином «тональное сжатие» Ю. Холопов понимает «превращение тональных смен во в н у т р и т о н а л ь н ы е смены, устранение промежуточных звеньев при переходе в более отдалённые тональные области, передачу свойств тональных смен <...> последованию аккордов» [21, с. 356].

⁷ Холопов пишет: «Главная цель — получить в распоряжение определённый аккорд, звучание: как он будет мотивироваться — решается *ad libitum*. В результате возникает тенденция расширения всетональности — п а н т о н а л ь н о с т ь сначала как ощущение сквозной связи всех тональных областей в процессе перехода из одной в другую, далее (благодаря тональному сжатию) — как ощущение связи далёких уже внутритональных областей» [21, с. 357]



нотации отдельных тонов или целостных созвучий (6–7, 24–25 тт.). Данная черта диссонантной гармонии явственно предстаёт именно в редуцированном изложении фактурно-спрятанных созвучий. Таков, к примеру, ряд нетерцовых диссонансов в 12-м (*des-f-b-ces*), 13-м (*e-fis-a-cis-d*), 24-м (*e-fis-gis-cis-d*) тт. Но в целом основой гармонической палитры выступает доминантообразный нонаккорд, в котором варьируется нона (большая и малая), и квинта (низкая и высокая). Самой приметной особенностью пространственного изложения подобного «небоскрёба» становится его разём на несколько нанизываемых сверху вниз «этажей» (12–14, 22–26 тт.). Подобные обороты соответствуют современной технике «разработки аккорда», и самым заметным интервалом соединения частей «небоскрёба» выступает тритон, разделяющий базовый нонаккорд на два созвучия тождественной функции и структуры. Например, таково сложение базового нонаккорда в 12-м т. (и далее, аналогично, в 22–27 тт.) из двух септаккордов на расстоянии тритона: *des-f-as-ces* и *g-h-d-f*. В итоге образуется структура доминантообразного малого нонаккорда с двумя квинтами (натуральной и низкой): *des-f-g-as-ces(h)-d(eses)*.

4. В ряду различных септаккордов (как самостоятельных, так и в составе нонаккордов) выделяется малый септаккорд 3.3.4 (*f-as-ces-es*), структура которого копирует «именной» аккорд Рахманинова. В составе базового нонаккорда *des-f-as-ces-es* это созвучие трактуется в контексте функции тоники, или, точнее, «дополнительного конструктивного элемента» (ДКЭ в терминологии Ю. Холопова), к концу романа приобретает функциональное значение «центрального элемента» (ЦЭ в терминологии Ю. Холопова) расширенной хроматической тональности. Примечательно, что нотография, форма, функция и движение данной вертикали не соответствуют известным параметрам «рахманиновского аккорда» как созвучия бифункционального, совмещающего верхненаправленные (европейские автентические) и нижненаправленные (русские плагальные) тяготения на базе тритонового «распора» (термин Б. Яворского [20]) внутри этого созвучия (тритоновый «распор» *f-ces*).

То есть в своей исходной форме «рахманиновский именной аккорд» изначально появляется в миноре и представляет уменьшенный вводный терцквартаккорд с квартовым (вместо терции) тоном, который разрешается в тонику плагально по басу (нисходящая кварта IV-I) и автентически в мелодии (восходящая уменьшенная кварта VII-III). В послекризисных сочинениях композитор нередко по-новому использует и интерпретирует это созвучие: структура 3.3.4 появляется на разных ступенях минорных и мажорных тональностей и выпол-

няет единую функцию. Такова его тоническая функция в романсе «Ау!». Такова его функция субдоминанты в музыке второй части (тональность C-dur) Фортепианного концерта № 4 (тональность g-moll), где постоянно звучащий плагальный оборот, состоящий из гармонического септаккорда второй ступени (структура 3.3.4) и тонического секстаккорда, становится гармонической формулой музыки всей второй части концерта.

5. Столь необычную диссонантную тонику в виде доминантообразно звучащей вертикали (*des-f-as-ces-es*) Холопов трактует как близкую гармонии Скрябина, а входящую в неё тонально-аморфную, не тяготеющую структуру 3.3.4 — как откликающуюся на тайну, скрытость смыслов поэтического текста. В целом он объясняет этот и иные диссонансы в музыке данного романа намерением композитора «обнажить, усилить фонический эффект» гармонии [24, с. 108–113]. Одновременно отметим, что трактовка диссонанса 3.3.4 только в контексте гармонической колористики романтиков совсем недостаточна для мощного музыкального интеллекта Рахманинова. Структура 3.3.4 («рахманиновский аккорд») предстаёт в данном сочинении в контексте нового толкования на базе двух принципов современной гармонии. Это принцип избирательности — в данном сочинении именно созвучие 3.3.4 избирается композитором на роль опорно-тоникальной структуры; и принцип концептуальности — установки на диссонантное выражение ЦЭ («тоники»). Поэтому можно говорить о том, что Рахманинов прозревает сущность некоторых современных техник композиции — например, техники минимализма, или техники особой (новой) простоты, и это ещё раз доказывает мысль о чуткости Рахманинова к новым тенденциям музыки XX в.

Выводы. На материале музыки романса-стихотворения «Ау!» из вокального цикла «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» ор. 38 выявлен баланс традиции и новаций в гармонии С. В. Рахманинова. Сущность этого баланса заключена в том, что позднеромантическая тональная хроматика продуцирует ряд новых — структурно-диссонантных и функциональных — координат гармонии XX в. Взаимодействие, синтез традиции и новаций происходит не по принципу субординации, а в контексте их диалога как «двух равноценных точек зрения на мир»: диалога, составляющего стержень музыкального языка, и драматургии рахманиновских сочинений [4, с. 24]. Традиционные и инновационные черты гармонии Рахманинова предстают всегда в индивидуально-авторском их прочтении и особенно наглядно могут считываться на базе аналитического метода «гармонической редукции», в практику теории музыки введённого Х. Шенкером и продолженного в трудах Ю. Холопова.

Литература

1. Берков В. О. Рахманиновская гармония // Берков В. О. Избранные статьи и исследования. М., 1977. С. 345–353.

2. Бершадская Т. С. Ещё раз о Рахманинове // Бершадская Т. С. Статьи разных лет. СПб.: Союз художников, 2004.



С. 118–121.

3. *Бершадская Т. С.* О гармонии Рахманинова // *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет. СПб.: Союз художников, 2004. С. 90–117.

4. *Вартанова Е. И.* Сергей Васильевич Рахманинов. Избранные статьи. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2025. 108 с.

5. *Вартанова Е. И.* Dies irae в музыке С. В. Рахманинова: опыт онтологического подхода // *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* 2018. № 1. С. 32–37.

6. *Васильев Ю. В.* Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). Научные труды МГК. Сб. 7. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 172–184.

7. *Вишневецкая Л. А.* Гармония в стилях. Теория. Практика. Учебное пособие по гармонии XVI — начала XX веков. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2008. 99 с.

8. *Ганзбург Г. И.* Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // *Музыкальная академия.* 2003. № 3. С. 171–173.

9. *Глядешкина З.* Гармония С. Рахманинов // *Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке.* Вып. III. М.: Музыка, 1989. С. 36–57.

10. *Демченко А. И.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского и некоторые итоги // *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.* 2023. № 4. С. 36–43.

11. *Кравцов Т. С.* Ещё раз о гармонии Рахманинова // *Сергей Рахманинов: история и современность.* Ростов-на-Дону, 2005. С. 366–373.

12. *Монсенжон Б.* Рихтер. Дневники. Диалоги. М.: Классика XXI, 2002. 480 с.

13. *Мясоедов А.* О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). М.: Прест, 1998. 142 с.

14. *Петухова С. А.* «Рахманиновский аккорд»: истоки возникновения // *Искусство музыки: теория и история.* 2017. № 17. С. 145–171.

15. *Прокофьев Г. П.* Певец интимных настроений [С. В. Рахманинов]. Опыт характеристики (окончание) // *Русская музыкальная газета.* 1909. № 51–52.

16. *Протопопов В.* Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. М.: Музгиз, 1947. С. 136–160.

17. *Скворцова И. А., Смолкин К. В.* Новые стилевые закономерности в романсах ор. 38 С. В. Рахманинова // *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2020. № 3. С. 50–56.

18. *Сорокина Е.* Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова // *Из истории русской и советской музыки.* Вып. 2. М.: Музыка, 1976. С. 146–180.

19. *Трембовельский Е.* Труднее быть простым, чем сложным: Сергей Рахманинов // *Трембовельский Е.* Горизонты музыки: прошлое в настоящем и будущем. М.: Композитор, 2015. С. 508–518.

20. *Ханнанов И. Д.* Гармония и голосоведение, ожидание, тяготение и разрешение // *Ханнанов И. Д.* Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. Этюд 3. М.: Музыка, 2011. С. 53–140.

21. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. I. М.: Композитор, 2003. 472 с.

22. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 624 с.

23. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.

24. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 285 с.

References

1. *Berkov V. O.* Rahmaninovskaya garmoniya [Rachmaninoff's Harmony] // *Berkov V. O.* Izbrannye stat'i i issledovaniya [Selected articles and studies]. M., 1977. P. 345–353.

2. *Bershadskaya T. S.* Eshchyo raz o Rahmaninove [Once More About Rachmaninoff] // *Bershadskaya T. S.* Stat'i raznyh let [Articles from different years]. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2004. P. 118–121.

3. *Bershadskaya T. S.* O garmonii Rahmaninova [On Rachmaninoff's Harmony] // *Bershadskaya T. S.* Stat'i raznyh let [Articles from different years]. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2004. P. 90–117.

4. *Vartanova E. I.* Sergej Vasil'evich Rahmaninov. Izbrannye stat'i [Sergej Rachmaninoff. Selected Articles]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2025. 108 p.

5. *Vartanova E. I.* Dies irae v muzyke S. V. Rahmaninova: opyt ontologicheskogo podhoda [Dies irae in S. V. Rachmaninoff's music: an attempt of ontological approach] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 32–37.

6. *Vasil'ev YU. V.* Rahmaninov i dzhaz [Rachmaninoff and Jazz] // S. V. Rahmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993). Nauchnye trudy MGK. Sb. 7. [S. V. Rachmaninoff. On the 120th anniversary (1873–1993). Studies of the Moscow Conservatory. Iss. 7]. M.: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 1995. 184 p.

7. *Vishnevskaya L. A.* Garmoniya v stilyah. Teoriya. Praktika. Uchebnoe posobie po garmonii XVI — nachala XX vekov [Harmony in styles. Theory. Practical training. A textbook on harmony of XVI — beginning of XX centuries]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2008. 99 p.

8. *Ganzburg G. I.* Stilevoj krizis Rahmaninova: sushchnost' i posledstviya [The Stylistic Crisis of Rachmaninoff: Essence and Consequences] // *Muzikal'naya akademiya* [Music Academy]. 2003. № 3. P. 171–173.

9. *Glyadeshkina Z.* Garmoniya S. Rahmaninov [Harmony of S. Rachmaninoff] // *Ocherki po istorii garmonii v russkoj i sovetskoj muzyke.* Vyp. III [Essays on the history of harmony in the Russian and Soviet music. Iss. III]. M.: Muzyka, 1989. P. 36–57.

10. *Demchenko A. I.* Pozdnee tvorchestvo I. F. Stravinskogo i nekotorye itogi [Late works by I. F. Stravinsky and some conclusions] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2023. № 4. P. 36–43.

11. *Kravtsov T. S.* Eshchyo raz o garmonii Rahmaninova [Once more on Rachmaninoff's harmony] // *Sergej Rahmaninov: istoriya i sovremennost'* [Sergej Rachmaninoff: history and modern times]. Rostov-na-Donu, 2005. P. 366–373.

12. *Monsenzhon B.* Rihter. Dnevnik. Dialogi [Richter. Diaries. Dialogues]. M.: Klassika XXI, 2002. 480 p.

13. *Myasoedov A.* O garmonii russkoj muzyki (Korni natsional'noj spetsifiky) [On the harmony of the Russian music (Roots of the national specifics)]. M.: Prest, 1998. 142 p.

14. *Petuhova S. A.* «Rahmaninovskij akkord»: istoki vzniknoveniya [«Rachmaninoff's chord»: the origins] // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of music: theory and history]. 2017. № 17. P. 145–171.

15. *Prokofev G. P.* Pevets intimnyh nastroyenij [S. V. Rah-



maninov]. Opyt harakteristiki (okonchanie) [The singer of intimate moods [S. Rachmaninoff]. An attempt on characterization (ending)] // Russkaya muzykal'naya gazeta [The Russian music newspaper]. 1909. № 51–52.

16. *Protopopov V.* Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S. V. Rahmaninova [The late symphonic works by S. Rachmaninoff] // S. V. Rahmaninov [S. V. Rachmaninoff]. M.: Muzgiz, 1947. 270 p.

17. *Skvortsova I. A., Smolkin K. V.* Novye stilevye zakonomernosti v romansah op. 38 S. V. Rahmaninova [New stylistic patterns in romances op. 38 by S. Rachmaninoff] // Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah [South Russian musical almanac]. 2020. № 3. P. 50–56.

18. *Sorokina E.* Fortepiannye sonaty S. V. Rahmaninova [Piano sonatas by S. Rachmaninoff] // Iz istorii russkoj i sovetskoi muzyki. Vyp. 2 [From the history of Soviet music. Issue 2]. M.: Muzyka, 1976. 360 p.

19. *Trembovel'skij E.* Trudnee byt' prostym, chem slozhnym:

Sergej Rahmaninov [It's harder to be simple than complicated: Sergej Rachmaninoff] // *Trembovel'skij E.* Gorizonty muzyki: proshloe v nastoyashhem i budushhem [Horizons of music: the past in the present and the future]. M.: Kompozitor, 2015. P. 508–518.

20. *Hannanov I. D.* Garmoniya i golosovedenie, ozhidanie, tyagotenie i razreshenie [Harmony and part leading, expectation, gravity, and resolution] // *Hannanov I. D.* Muzyka Sergeya Rahmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov. Etyud 3 [Music by S. Rachmaninoff: seven musical theoretical essays. Ess. 3]. M.: Muzyka, 2011. P. 53–140.

21. *Holopov Yu. N.* Garmoniya. Prakticheskij kurs. CH. I. [Harmony. A Practical Course. P. I]. M.: Kompozitor, 2003. 472 p.

22. *Holopov Yu. N.* Garmoniya. Prakticheskij kurs. CH. II. [Harmony. A Practical Course. P. II]. M.: Kompozitor, 2003. 624 p.

23. *Holopov Yu. N.* Garmoniya. Teoreticheskij kurs [Harmony. A Theoretical Course]. M.: Muzyka, 1988. 511 p.

24. *Holopov Yu. N.* Ocherki sovremennoj garmonii [Esseys on contemporary harmony]. M.: Muzyka, 1974. 285 p.

Информация об авторе

Лилия Алексеевна Вишневецкая

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

Information about the author

Liliya Alekseevna Vishnevskaya

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



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-37-42
УДК 784.5

Войткевич Светлана Геннадьевна, кандидат искусствоведения, проректор по творческой деятельности, профессор кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского
Voitkevich Svetlana Gennadiyevna, PhD (Arts), Vice-Rector for Creative Activities, Professor at the Department of Music History of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: art-vice-rector@yandex.ru

Ахмедов Денис Донатович, преподаватель кафедры сольного пения и оперной подготовки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского
Akhmedov Denis Donatovich, Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: akhmedovd@list.ru

О РОЛИ ТЕМЫ «ЧИТО-ГВРИТО» В СОЧИНЕНИИ ГИИ КАНЧЕЛИ «STYX»

Сочинение Гии Канчели «Styx» для солирующего альты, смешанного хора и симфонического оркестра является одним из самых исполняемых произведений композитора и вызывает неизменный исследовательский интерес. Однако ни разу до настоящего времени не затрагивался вопрос об использовании цитаты из музыки к фильму Г. Дanelия «Мимино», написанной Канчели в 1977 г. Восполнить этот пробел призвана данная статья. Анализ текста песни «Чито-гврито» показывает, что в смысловом отношении он коррелируется как с разделами «Styx», написанными на грузинском языке, так и с фрагментом «Зимней сказки» В. Шекспира, фразы которого составили основу коды произведения. Помещенная в новый музыкальный контекст, песня, как и в фильме, выступает символом родины и звучит напоминанием о подлинных духовных ценностях. Об этом свидетельствует экспонирование темы «чито-гврито» в партии солирующего альты в разделе, где перечисляются названия грузинских песен, обрамление автоцитаты темой времени, а также ее контрапунктирование с темой фатума. В коде особое значение приобретает группа ударных инструментов, задающих четкий ритм, что также связано с песней из фильма «Мимино». По признанию композитора, при ее создании он ориентировался на образ популярного в Восточной Грузии танца, сопровождаемого национальными инструментами. Аналитические наблюдения, излагаемые в статье, объясняют причины и логику введения кинематографической цитаты в звуковое пространство вокально-симфонической партитуры.

Ключевые слова: Гия Канчели, «Styx», Г. Дanelия, «Мимино», «чито-гврито», грузинская песня, автоцитата.

ON THE ROLE OF THE THEME «CHITO-GVRITO» IN THE COMPOSITION OF GIA KANCHELI «STYX»

Giya Kancheli's composition «Styx» for solo viola, mixed choir and symphony orchestra is one of the most performed works of the composer and arouses constant research interest. However, the issue of using a quote from the music for G. Danelia's film «Mimino», written by Kancheli in 1977, has never been addressed to date. This article is intended to fill this gap. An analysis of the text of the song «Chito-gvrito» shows that in semantic terms it correlates both with the sections of «Styx» written in Georgian and with a fragment of «The Winter's Tale» by W. Shakespeare, whose phrases form the basis of the coda of the work. Placed in a new musical context, the song, as in the film, acts as a symbol of the homeland and sounds like a reminder of genuine spiritual values. This is evidenced by the exposition of the theme of «chito-gvrito» in the part of the solo viola in the section where the titles of Georgian songs are listed, the framing of the autoquote with the theme of time, as well as its counterpoint with the theme of fate. In the coda, a group of percussion instruments that set a clear rhythm acquires special significance, which is also associated with the song from the film «Mimino». According to the composer, when creating it, he was guided by the image of a dance popular in Eastern Georgia, accompanied by national instruments. The analytical observations presented in the article explain the reasons and logic for introducing a cinematic quotation into the sound space of the vocal-symphonic score.

Key words: Gia Kancheli, «Styx», G. Danelia, «Mimino», «Chito-gvrito», Georgian song, citation.

Среди авторов, чьи произведения стали символом современного искусства, несомненно, можно назвать грузинского композитора Гию Александровича Канчели, в произведениях которого отражается «время тектонических сдвигов, переломный период в истории развития культуры, породивший новые типы мироощущения и мировосприятия» [6, с. 18]. Творческое наследие композитора велико и насчитывает около 70 опусов в различных жанрах, в том числе семь симфоний (написаны в период с 1968 по 1986 гг.), оперу

«Музыка для живых» (1984). Кроме того, Гия Канчели является автором музыки к 84 кинофильмам, наиболее известными из которых стали ленты Георгия Дanelия «Мимино» (1977) и «Кин-дза-дза» (1986). На протяжении жизни композитор активно сотрудничал с театрами и создал музыку к более чем 20-ти спектаклям — преимущественно к постановкам выдающегося режиссера и своего близкого друга Роберта Стуруа. Среди них «Король Лир» (1987), «Гамлет» (1998), «Царь Эдип» (2003), «Комедия ошибок» (2013).



Отдельное место в творческом наследии Гии Александровича занимают опусы, написанные для вокально-инструментального состава¹. В ряду произведений этого жанра одним из самых исполняемых и ярко репрезентирующих творчество Канчели является «Styx» для солирующего альтя, хора и оркестра, который был исполнен в Амстердаме, Москве, Тбилиси, Перми и других городах. Популярности сочинения способствовали многие факторы. Самым главным, безусловно, стала яркая, потрясающая до глубины души музыка Г. Канчели, не оставляющая слушателя равнодушной благодаря искренности и полноте воплощения темы о жизни и смерти. Не случайно В. Красов отмечает: «В “Стикс”, <...> как ни в одном другом сочинении композитора, слышится погруженность в мировую скорбь, ощущается апокалиптическое настроение “конца времен”» [8, с. 88]. Немаловажную роль сыграли первые исполнители произведения — дирижер Джансуг Кахидзе и альтист Юрий Башмет. Им удалось создать эталонный образец звучания произведения. Сила воздействия достигается во многом благодаря синтезу звучания оркестра, хора и солирующего альтя. Наконец, интонационно-драматургические особенности произведения обусловили своеобразие и неповторимость «Styx», в котором, по верному высказыванию Е. Танаковой, нашел отражение «трагичный разлом привычного мироздания, разрыв связей, ощущение надвигающейся катастрофы. Оттого “Стикс” кажется особенно пронзительным и актуальным именно сейчас» [10].

Столь яркое произведение не могло не привлечь внимания музыковедов. Анализ «Styx» предпринимается в главах диссертаций З. М. Денисовой [3], М. Л. Карамановой [5] и Е. П. Линючевой [9]. Отдельную ценность имеет книга Н. М. Зейфас «Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас» [4], в которой немало страниц посвящено обсуждению истории создания произведения и высказываниям самого композитора о сочинении, о работе с исполнителями и о тех людях, которые имели непосредственное отношение к созданию «Styx». В статье В. Красова [8] анализируется постановка «Styx», осуществленная Р. Стурва в 2004 г.

Признавая глубину и доскональность названных работ, отметим, что в них не нашла должного объяснения особенность финала произведения, который отличается от всего предшествующего звучания как в вербальном, так в фактурном и смысловом отношении. Исследователи отмечают лишь использование текста «Зимней сказки» У. Шекспира в качестве литературного первоисточника и пишут о синтетическом финале произведения. Вместе с тем, философский текст английского драматурга сопровождается несколькими темами из предшествующих разделов, среди которых обращает на себя внимание мелодия припева из песни «Чито-гврито», написанной композитором для фильма «Мимино». В связи с этим в предлагаемой статье пред-

принимается попытка осмыслить причины введения автоцитаты в интонационно-образный мир «Styx» и обосновать закономерность ее появления в произведении, в котором «масштабно и целостно представлен неповторимый духовно-философский мир Г. А. Канчели» [3, с. 4].

Впервые песня «Чито-гврито» прозвучала в 1977 г., когда на советские экраны вышла кинолента Георгия Данелия «Мимино» с музыкой Гии Канчели. В фильме рассказывается история провинциального летчика Валико Мизандари, которого друзья называли Мимино, что переводится с грузинского как «сокол». Главный герой, перевозивший людей и грузы по маленьким деревням Грузии, жил мечтой стать пилотом международных авиалиний и летать на больших самолетах. Ему это удалось. Однако вскоре Валико осознал, насколько сильна его любовь к Малой Родине, и вернулся домой.

Песня из кинофильма мгновенно стала советским «хитом». Ее играли и пели во всех домах и ресторанах Советского Союза. Причем популярность обрел именно незатейливый припев, слова которого часто неправильно произносились как «чито-грито» или «чита-дрита». Вот что пишет по этому поводу режиссер фильма Г. Данелия в книге «Безбилетный пассажир. Байки кинорежиссера»: «Канчели, как и Петров, не только большой симфонист, но и прекрасный мелодист. Когда на экраны вышел фильм “Мимино”, песня из него моментально стала шлягером, а Гия Канчели сразу стал знаменит как автор “Читы-гриты” (правильно “Чито-гврито”). Канчели это раздражало, он этой песней вовсе не гордился и говорил: “Это не музыка, это триппер”. “Почему триппер”? “Потому что быстро цепляется, и трудно отделаться”. И когда его представляют: “Это тот композитор, который написал “Чито-гврито””, он очень недоволен» [2, с. 265].

В кинофильме песня «Чито-гврито» является фактически основной темой всей картины. Она звучит в эпизодах, когда показывают роскошные пейзажи Грузии или главный герой вспоминает о своей родине. Помимо этого, она является постоянной «спутницей» Валико Мизандари и звучит во многих эпизодах с участием Мимино.

Создавая тему главного героя, композитор учитывал пожелания режиссера, который попросил написать «простую песню ни о чем», но в то же время, чтобы она была серьезная. За основу был взят текст Петра Грузинского — прямого потомка по мужской линии последнего грузинского царя Георгия XII. В дословном переводе «чито-гврито» означает «птица-жемчужинка», однако сам Гия Александрович в многочисленных интервью называл ее «Птичка-невеличка». Приведем перевод текста:

Как же не петь мне — небо бессонно, ирис в долине,
в счастье и в горе песня поддержит и не покинет.
Как же не петь мне — маки и розы в ярком цветенье,

¹ Назовем некоторые: «Светлая печаль» для 2-х детских голосов детского хора и большого оркестра (1984–85); цикл «Жизнь без Рождества» (1991–92); концерт памяти Луиджи Ноно для сопрано, скрипки и большого оркестра «Lament» (1994); «Амао omi» для смешанного хора и квартета саксофонов (2005).



Песня мне светит, путь освещая, как же без пенья.
 Птичка, птичка, птичка-невеличка я.
 Птичка, птичка, птичка-невеличка я.
 Пусть моя песня будет подарком небу и людям,
 Сладкую память — память о детстве песня пробудит,
 Старость увижу — песня откроет дальние дали.
 С ритма собьется сердце, ответив тихо печали.
 Птичка, птичка, птичка-невеличка я.
 Птичка, птичка, птичка-невеличка я.
 Песню мою научили парить добрые птицы.
 Песнею жив и мне никогда не измениться.
 Жизнь завершится — уйду я навек в доброе небо
 и с песней умру — что прекраснее? — так же, как лебедь.
 Птичка, птичка, птичка-невеличка я.
 Птичка, птичка, птичка-невеличка я.

Если вдуматься в текст, станет понятным, что, несмотря на простоту, в нем затрагиваются очень важные темы: родина, детство, скоротечность жизни (смерть) и осознание того, что человек в этом мире лишь маленькая птичка-невеличка. Более того, эти же темы составляют основу философских размышлений, выраженных в словах и фразах различных разделов «Styx», текст которых написан на грузинском языке. Гия Александрович составил его сам, используя отдельные слова. Вот что по этому поводу читаем в «Диалогах»: «Весной 1999 года мы со Стуруа работали в Греции (он ставил шекспировского “Кориолана”), и там была его жена Дудана, филолог по образованию. Мы вместе сели и выписали благозвучные грузинские слова — без гор-таных звуков и гирлянд согласных. Набралось около восьмидесяти слов: мама, папа, бабушка, дедушка, хорошая погода, рассветает, смеркается, дальняя дорога, чистое небо — все легко поется. Потом уже, когда я начал работать, я взял название монастыря Алаверди, а к нему естественно приписались другой монастырь — Бетания и кафедральные соборы Греми и Сиони. Так образовались смысловые блоки: названия храмов и исторических местностей Грузии, народных песен и духовных гимнов, обозначения ближайших родственных связей и явлений природы, имена ушедших друзей... Блоки постепенно распределились в форме; только имя Альфреда Шнитке выделилось в самостоятельный эпизод. Таким образом, в тексте произведения как бы соединились вечные ценности и сугубо личные воспоминания о близких, которых уже нет в живых, но душевная связь с которыми становится все теснее. И теперь мне трудно сказать, диктовали ли своеобразную текстовую драматургию невысказанные мысли и чувства, или же она возникла непроизвольно» [4, с. 484].

Стихотворение Петра Грузинского, положенное в основу песни «Чито-гврито», оказывается родственным не только тексту основных разделов «Styx», но и финалу сочинения, для которого был заимствован фрагмент из «Зимней сказки» В. Шекспира. «Объясняя популярность пьес У. Шекспира среди отечественных и зарубежных композиторов разных эпох, исследователи перечисляют ряд факторов: напряжённую сюжетную

интригу, сложные характеры героев, образно-смысловую многоплановость, “музыкальность” стиха, национальный колорит произведений» [7, с. 22]. В данном случае композитор использует не дословный текст первоисточника, а составляет текст заключительного эпизода из слов, противоположных по смыслу, что видно из табл. 1, где приведены английский и русский (дословный) варианты текста заключительного раздела сочинения Г. Канчели.

Таблица 1

Текст заключительного раздела «Styx» Канчели. Оригинал	Текст заключительного раздела «Styx» Канчели. Перевод
Time! Merciful time! Time! Merciless time! Gone with the time. Dispair Time that tries all Hope Time that tries all time that triea all. Dispair and hope. Time of joy, time of terror, of good and evil. Gone with the time. Time of terror, joy. Teror and joy! Devouring time! With terror and joy. With terror and joyful, joyful, joyful, joyful. Joy!	Время! Беспощадное время! Время! Милосердное время! Ушел со временем... Время отчаяния, которое испытывают все Время надежды, которое испытывают все Время, которое испытывает всё. Отчаяние и надежда Время радости, время ужаса, добра и зла Ушел со временем. Время ужаса, радости. Ужас и радость! Пожирающее время! С ужасом и радостью! Радостный, радостный, радостный. Радость!

Если сравнить тексты Шекспира и потомка Георгия XII, то очевидным становится их образно-смысловое сходство и объективно-философский тон высказывания. Немаловажно, что тексты куплетов «Чито-гврито» содержат, как и фрагмент текста Шекспира, контрастные сочетания: счастье — горе / детство — старость / жив — жизнь завершится.

Рассмотрев особенности текста песни «Чито-гврито», обратимся к ее музыкальному «бытованию» в «Styx».

Впервые кинематографическая цитата экспонируется в разделе, где перечисляются названия грузинских народных песен и ритуальных песен Сванетии — одного из высокогорных районов Грузии (прим. 1). Следовательно, как и в фильме, тема неразрывно связана с образом Родины.

Вместе с тем, мелодическая простота песенного напева становится контрастом сложным гармоническим вертикалям, господствующим в драматических разделах «Styx». Первое проведение «Чито-гврито» звучит в контрапункте с темой страдания и обрамляется темой времени². Так намечается ее образно-смысловой контекст.

Он найдет продолжение в завершающем разделе сочинения, который в композиционном плане может быть определен как кода синтезирующего типа. Здесь проводятся основные темы предшествующих разделов: фатума, времени, страдания, одиночный звук и мотив «Чито-гврито». Форму заключительного раздела обозначим как двухчастную, где первый раздел (тт. 253–272) выполняет функцию инструментального вступления, второй (тт. 273–316) — оркестрово-хорового финала.

Финальный раздел начинается с диалога, который «окрашен» в необычные тембровые тона. На фоне квинтового «бурдона» виолончелей резко, в динамике *fff*,

² Названия тем приводятся по диссертации М. Л. Карамановой [5].

Пример 4

задается ритм исполняемого произведения. Возможно, поэтому в финале «Styx» особую роль играет ударная группа, состоящая из литавр, тарелок, темпл-блок (китайский колокольчик), ковбел и том-тома. Именно ударные организуют весь музыкальный материал, задавая стремительный темп, которому подчиняется оркестр. В итоге заключительный раздел Коды произведения (с момента вступления хора, т. 273) резко отличается от всего предшествующего материала своим яростным характером и вызывает ассоциации с неистовой общей пляской. Причем проведение темы «Чито-гврито» всякий раз словно бы останавливает время и приносит в общую вакханалию момент просветления и воспоминания о чем-то далеком и духовно ценном.

Если попытаться выстроить логику включения кинематографической автоцитаты, то представляется возможным высказать следующее предположение. В разделах произведения, предшествующих коде, описывается путешествие души от момента смерти человека до ее окончательного освобождения, которое воспринимается душой с подлинной радостью. Не случайно произведение заканчивается кратким оркестрово-хоровым tutti на слове «Joy!» («Радость!»). Подобная

трактовка созвучна идее, высказанной в диссертации З. М. Денисовой, которая пишет, что заключение «Styx» «воспринимается как завершающее возвешение о главной христианской истине и об основополагающей идее, определяющей содержание произведения Г. А. Канчели — идее вознесения, воскресения души человеческой в мире ином и встречи с теми, кого потерял человек в жизни земной» [3, с. 18].

Перед тем, как покинуть землю, душа вспоминает о своих близких, детстве, Родине, друзьях, ушедших в мир иной. Понимание неизбежности исхода воспринимается как фатальность, предопределенность. И потому в Коде представлены темы фатума, времени, страдания, а также одиночный тема-звук, который символизирует угасание жизни.

Подобное объяснение представляется возможным и в связи с названием произведения, поскольку Стикс, как известно, — река, разделяющая мир живых и мертвых. Даже учитывая, что это название было предложено другом композитора Г. Кремером³, Гия Канчели вряд ли бы согласился с таким заголовком, если бы оно не соответствовало его авторскому замыслу.

Мудрый человек и уникальный композитор, Гия Канчели в одном из интервью признавался: «Я несколько раз покидал наш бренный мир, и каждый раз замечательные врачи возвращали меня к жизни» [1]. Многочисленные (хотя нередко и немногословные) беседы с Гией Александровичем свидетельствуют о том, что он не верил в загробную жизнь и больше всего порицал религиозный экстримизм, который считал одной из причин творящегося в мире зла и насилия. Наверное, поэтому в его последнем сочинении для альта, хора и симфонического оркестра не имеет смысла искать связи с догматами определенной конфессии. Скорее всего, это разговор композитора-творца со слушателем о жизни и смерти, о бренности человеческого пути и о необходимости радоваться каждому дню, помня о том, что все живущие на земле подобны птичке-невеличке.

Литература

1. Гончарская Л. Гия Канчели. «Отказывающийся принимать меня Всевышний, вероятно, позаботился о моей возможности посетить Мальту» // ClassicalMusicNews.ru. 2018. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/giya-kancheli-otkazivayushhiysya-prinimat-menya-vsevyishniy-veroyatno-pozabotilsya-o-moej-vozmozhnosti-posetit-maltu> (дата обращения: 07.06.2020).

2. Данелия Г. Н. Безбилетный пассажир. М.: Эксмо, 2002. 370 с.

3. Денисова З. М. Симфонические жанры в творчестве Г. А. Канчели (к вопросу эволюции мировоззрения композитора): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 23 с.

4. Зейфас Н. М. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. М.: Музыка, 2005. 588 с.

5. Караманова М. Л. Жанровые и стилевые взаимодействия

в сочинениях Гии Канчели: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 209 с.

6. Кекова С. В., Алисова Р. М. М. В. Юдина и западная музыка XX в. (по следам эпистолярного наследия пианистки 1958–1966 гг.) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 4 (26). С. 18–25.

7. Колпецкая О. Ю., Лаврова С. Э. «Антоний и Клеопатра»: от пьесы У. Шекспира к опере С. Барбера // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 4. С. 18–29. URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/319> (дата обращения 19.12.2024).

8. Красов В. В. «Стикс» Гии Канчели на сцене драматического театра // Музыкальная академия. 2016. № 2. С. 87–90.

9. Линючева Е. П. Хоровое творчество Гии Канчели: жанрово-стилевые и содержательные аспекты: автореф. дис. ...

³ Подробнее об этом: [3, с. 485].

канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 23 с.

10. *Танакова Е.* Гия Канчели. От трагического Chiaroscuro до драматического Styx // *ClassicalMusicNews.ru*. 2015. URL:

<https://www.classicalmusicnews.ru/reports/giya-kancheli-ot-dramatichnoiy-chiaroscuro-do-tragicheskogo-styx/> (дата обращения: 07.06.2020).

References

1. *Goncharskaya L.* Gia Kancheli. «Otkazivayushchiysya prinimat menya Vseivshnii, veroyatno, pozabotilsya o moei vozmojnosti posetit Maltu» [Gia Kancheli. «The Almighty, who refused to accept me, probably took care of my opportunity to visit Malta»] // *ClassicalMusicNews.ru*. 2018. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/giya-kancheli-otkazyivayushhiysya-prinimat-menya-vseivshnii-veroyatno-pozabotilsya-o-moey-vozmozhnosti-posetit-maltu> (Accessed: 07.06.2020).

2. *Daneliya G. N.* Bezbiletanii passajir [The stowaway]. М.: Eksmo, 2002. 370 p.

3. *Denisova Z. M.* Simfonicheskie janri v tvorchestve G. A. Kancheli (k voprosu evolyutsii mirovozzreniya kompozitora) [Symphonic genres in the works of G. A. Kancheli (on the issue of the evolution of the composer's worldview)]: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. Magnitogorsk, 2010. 23 p.

4. *Zeifas N. M.* Giya Kancheli v dialogah s Natalei Zeifas [Giya Kancheli in dialogues with Natalia Zeifas]. М.: Muzika, 2005. 588 p.

5. *Karamanova M. L.* Zhanrovie i stilevie vzaimodeistviya v sochineniyah Gii Kancheli [Genre and stylistic interactions in the works of Giya Kancheli]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Rostov-na-Donu, 2015. 209 p.

6. *Kekova S. V., Alisova R. M. M. V. Yudina* i zapadnaya muzika XX v. (po sledam epistolyarnogo naslediya pianistki 1958–1966 gg. [M. V. Yudina and Western Music of the 20th century (following

the epistolary legacy of the pianist of 1958–1966)] // *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2024. № 4 (26). P. 18–25.

7. *Kolpetskaya O. Yu., Lavrova S. E.* «Antonij i Kleopatra»: ot p'esy U. Shekspira k opere S. Barbera [«Antony and Cleopatra»: from W. Shakespeare's play to S. Barber's opera] // *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo «ARTE»* [Electronic research journal of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts «ARTE»]. 2024. № 4. P. 18–29. URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/319> (Accessed: 19.12.2024).

8. *Krasov V. V.* «Stiks» Gii Kancheli na scene dramaticheskogo teatra [Giya Kancheli's «Styx» on the stage of the drama theater] // *Muzikalnaya akademiya* [Music Academy]. 2016. № 2. P. 87–90.

9. *Linyucheva E. P.* Horovoe tvorchestvo Gii Kancheli: zhanrovo-stilevie i sodержatelnye aspekty [Choral creativity of Giya Kancheli: genre-style and content aspects]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nijnii Novgorod, 2011. 23 p.

10. *Tanakova E.* Gia Kancheli. Ot tragicheskogo Chiaroscuro do dramatičeskogo Styx [From tragic Chiaroscuro to dramatic Styx] // *ClassicalMusicNews.ru*. 2015. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/giya-kancheli-ot-dramatichnoiy-chiaroscuro-do-tragicheskogo-styx/> (Accessed: 07.06.2020).

Информация об авторах

Светлана Геннадьевна Войткевич

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского» Красноярск, Россия

Денис Донатович Ахмедов

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского» Красноярск, Россия

Information about the authors

Svetlana Gennadievna Voitkevich

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts» Krasnoyarsk, Russia

Denis Donatovich Akhmedov

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts» Krasnoyarsk, Russia



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-43-49

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Medvedeva Yulia Petrovna, PhD (Arts), Associate Professor at the Music History Department of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka

E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

КИТАЙ ПОД МАСКОЙ ЯПОНИИ: СПЕЦИФИКА ОПЕРНОГО ЯПОНИЗМА КОНЦА XIX ВЕКА

Автор обращается к истокам музыкального японизма: к произведениям, созданным за несколько десятилетий до «Мадам Баттерфляй» Пуччини. В центре внимания статьи — оперы, до сих пор оставшиеся на периферии изучения, но востребованные сегодня в исполнительской практике: «Желтая принцесса» Сен-Санса (1872), «Косики» Леока (1876), «Микадо, или город Титипу» Салливена (1885), «Мадам Хризантема» Мессаже (1893), «Ирис» Масканы (1898). Автор прослеживает их связь с культурной атмосферой, сложившейся в Европе после знакомства с искусством Японии на Всемирных выставках. Анализ сюжетов и музыкальной драматургии опер позволяет сделать вывод, что под именем Японии во многих случаях скрываются иные, более знакомые публике образы. Во-первых, композиторы нередко изображают Страну восходящего солнца обобщенно-ориентальными средствами. Во-вторых, для создания более достоверного местного колорита Япония замещается Китаем, о культуре которого Европа тогда знала значительно больше. Сказанное аргументируется рассмотрением сюжетных истоков «Желтой принцессы», «Косики» и «Микадо». Анализ музыки подкрепляет сделанные выводы: прямые указания на Японию в ней полностью отсутствуют. В качестве символов Дальнего Востока композиторы используют тембры, ассоциирующиеся как с Японией, так и с Китаем, а также обращаются к пентатоническому звукоряду ангемитонного типа, типичному для китайской музыки.

Ключевые слова: японизм, шинуазри, Китай в музыке, Япония в музыке, ориентализм в музыке, «Желтая принцесса» Сен-Санса, «Косики» Леока, «Микадо, или город Титипу» Салливена, «Мадам Хризантема» Мессаже, «Ирис» Масканы.

CHINA UNDER THE MASK OF JAPAN: THE SPECIFICS OF OPERATIC JAPONISM OF THE LATE 19th CENTURY

The author turns to the origins of musical Japonism: to works created several decades before Puccini's *Madame Butterfly*. The article focuses on operas that have remained on the periphery of study until now, but are in demand in performance practice today: Saint-Saëns's «The Yellow Princess» (1872), Lecocq's «Koshiki» (1876), Sullivan's «The Mikado, or the City of Titipu» (1885), Messenger's «Madame Chrysantheme» (1893), and Mascagni's «Iris» (1898). The author traces their connection with the cultural atmosphere that developed in Europe after acquaintance with Japanese art at the World Exhibitions. An analysis of the plots and musical dramaturgy of the operas allows us to conclude that in many cases the name of Japan conceals other images that are more familiar to the public. Firstly, composers often depict the Land of the Rising Sun using generalized oriental means. Secondly, in order to create a more authentic local colouring, Japan is replaced by China, which culture Europe knew much more about at the time. This is supported by an examination of the plot sources of «The Yellow Princess», «Koshiki» and «The Mikado». The analysis of the music supports the conclusions made: there are no direct references to Japan in it. As symbols of the Far East, the composers use timbres associated with both Japan and China, and also turn to the pentatonic scale of the anhemitonic type, typical for Chinese music.

Key words: japonism, chinoiserie, China in music, Japan in music, orientalism in music, «La princesse jaune» by Saint-Saëns, «Koshiki» by Lecocq, «The Mikado or, The Town of Titipu» by Sullivan, «Madame Chrysantheme» by Messenger, «Iris» by Mascagni.

Как известно, «неестественность оперы — ее естество» [5, с. 83]. Иррациональная, празднично-карнавальная или попросту сказочная природа оперного жанра требует показа необычного, удивительного, чудесного. Наряду с богами, волшебниками, чудовищами и призраками, неотъемлемым компонентом оперных сюжетов стали и образы «чудесных» далеких земель. Они вошли в оперу с первых шагов ее существования. Среди этих диких земель — Дальний Восток. По-видимому, первым музыкально-театральным обращением к его образам можно считать семи-оперу «Королева фей» Г. Перселла (1692), где в финале герои попадают в райский сад и встречают там его жителей — Китайца и Китайку. Позже дальневосточные образы расцветут на волне увлечения шинуазри («китайским стилем») не только в многочисленных операх и балетах, но и в инструментальной музыке XVIII — начала

XIX в. (среди примеров — «Китайка» из Клавесинной сюиты № 27 h-moll Ф. Куперена, «Китайская увертюра» К. М. Вебера и др.).

Долгое время европейцы не видели принципиальной разницы между отдельными регионами Дальнего Востока: все они являли собой смутный, почти сказочный образ экзотического мира. Не случайно, например, знаменитая золотая ваза И.-М. Динглингера «День рождения Великого Могола», ставшая «высшей точкой шинуазри XVIII в.» [14, с. 469], соединила в себе элементы китайского, японского, а также индийского стилей. Вплоть до XIX в. Восток предстал как нечто не имеющее конкретных национальных очертаний и почти сказочное. Даже в изобразительном искусстве, образцы которого с середины XIX в. волной хлынули из Азии в Европу, специалисты вплоть до конца XIX в. не могли отличить друг от друга работы японских и



китайских мастеров [11, с. 10].

В музыковедческой литературе нередко рассматриваются единые признаки музыкального экзотизма, ориентализма, проявления «дальневосточного» в произведениях конца XIX — начала XX в. Изучаются и способы репрезентации отдельных стран, часто вне их сопоставления с другими, географически близкими к ним. Справедливо и обоснованно мнение, что относительно достоверная Япония в музыке впервые появилась в «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччини (1900). Но, как известно, этой опере предшествовал ряд других, написанных в конце XIX в. французскими, английскими, итальянскими композиторами. Остается до сих пор нерешенным вопрос о том, в какой мере оперная Япония допуччиниевского периода может считаться именно Японией, а не неким неясным «дальневосточным регионом» или «Востоком вообще». Попробуем дать ответ на этот вопрос, обратившись к произведениям, связанным со Страной восходящего солнца. Материалом для дальнейших рассуждений станут «Желтая принцесса» Камиля Сен-Санса (1872), «Косики» Шарля Лекока (1876), «Микадо, или город Титипу» Артура Салливена (1885), «Мадам Хризантема» Андре Мессаже (1893), «Ирис» Пьетро Масканьи (1898)¹.

Долгое время ведущим вектором дальневосточных интересов европейцев был китайский: торговые и культурные отношения с Поднебесной, начиная с XVI в., не прерывались и постепенно крепились. С конца XVII в. в музыке, вслед за другими искусствами, расцвел стиль шинуазри («китайский стиль»), особенно ярко проявившийся в опере. Дань ему отдали Вивальди, Рамо, Хассе, Глюк, Обер, Кюи, Стравинский, Пуччини и др. Китайская музыка не была распространена в Европе, но некоторые сведения о ней появились уже в XVIII в.: первым серьезным источником стала «История древней и современной китайской музыки» («Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes»), изданная французским миссионером Жаном Жозефом Мари Амио в 1779 г. Япония же более двух столетий — с 1639 по 1853 гг. — придерживалась политики сакоку (самоизоляции, исключавшей контакты с другими государствами), а потому оказалась практически не представлена в музыкальном театре.

Одним из первых «японских» оперных персонажей стал принц Тамино в «Волшебной флейте» Моцарта. Однако в его характеристике нет ничего ориентального, «японский» в данном случае, по сути, означает «сказочный»: это принц из некоего условного далекого мира. Япония как страна, существующая на карте в реальности, приходит в оперу лишь во второй половине XIX в. — после открытия ее в 1850-х гг. для контактов с западным миром. В это время (на третьем этапе истории музыкального экзотизма, по Э. Г. Герштейн) спектр культурных интересов европейцев резко расширяется, постепенно включая в себя, кроме японской, и другие сферы (в частности, афроамериканскую) [1, с. 8].

В художественном сознании европейцев «образ

Японии» начал складываться после Лондонской выставки 1862 г., когда публика впервые познакомилась с японским изобразительным искусством: гравюрами, лаками, фарфором, веерами, ширмами, кимоно. Увиденное вызвало исключительный энтузиазм, еще больше усилившийся после парижской Всемирной выставки 1867 г., на которой был представлен японский павильон. В результате западный мир охватила мода на «japonisme» — этот термин в 1872 г. ввел в оборот французский искусствовед, критик и коллекционер Филипп Берти (Philippe Burty), понимавший под ним «новое направление в исследованиях в области изобразительного искусства, истории и этнографии» [10, с. 61]. С наибольшим энтузиазмом было воспринято японское изобразительное искусство. Гравюры укиё-э, созданные Утамаро Китагава и Хокусай Кацусика, всколыхнули европейскую художественную элиту и вызвали к жизни волну японских образов, отдельных мотивов и приемов в живописи Моне, Мане, Уистлера, Бердслея, Климта и др.

Параллельно с активизацией японских образов в европейском художественном сознании происходит изменение восприятия Китая.

Мыслители XVIII в. видели в Поднебесной империи идеал просвещенного абсолютизма, «царство разума». Его монарх, как писал Вольтер, — «государь-философ», который правит по воле Неба и заботится о благе народа. Такое государство должно считаться «несравненно более цивилизованным, чем европейские варварские страны» [9, с. 88]. Образ Китая как страны с образцовой системой правления возникает в популярных оперных либретто, ставших основой для многочисленных «серьезных» опер XVIII в.: «Теудзон» А. Дзено, «Китайский герой» П. Метастазии и т. д.

Со второй половины XVIII в., после закрытия в Китае христианских духовных миссий и ограничения торговли, восхищение Китаем уступает место снисходительному отношению, и китайской культуре постепенно присваивается комический характер. Как пишет Б. Гай, в китайских фарфоровых статуэтках европейцев привлекает, «их уродство, своей загадочностью и абсурдностью так искусно контрастирующее гармоничной концепции и обстановке жизни» [17, с. 206]. В оперных либретто этот поворот в восприятии очень заметен: из образцово-идеального Китай постепенно превращается в несерьезный и юмористический («Китайки» П. Метастазии, «Необитаемый остров» К. Гольдони, «Бронзовый конь» Э. Скриба и др.).

Постепенно интерес к Китаю падает и «синофилия сменяется синофобией» [16, с. 22]. В результате к середине XIX в. происходит смена «дальневосточных ориентиров» европейской культуры: Япония занимает то место, на котором почти два века находился Китай. Но подход к японской культуре, как отмечает Г. А. Еременко, складывается иной: вместо характерного для шинуазри обобщенного стремления к ориентальному экзотизму,

¹ Названные здесь произведения Лекока и Салливена не имеют однозначного жанрового определения и фигурируют в литературе в качестве как опер, так и оперетт.



«диалог с японской культурой сразу обрел формы серьезного изучения ее своеобразия» [2, с. 30] — правда, информации о японской философской мысли, ценностях, художественном творчестве и музыке вплоть до начала XX в. явно не хватает.

Европейские художники, в сравнении с представителями других искусств, могли опираться на наиболее богатый материал, полученный «из первых рук»: они изучали многочисленные образцы, привезенные из Страны восходящего солнца. Но даже в художественной среде сложилось, как отмечают специалисты, не представление о реальной стране и ее искусстве, а некий миф о «живописной Японии» — романтизированный, поверхностный и довольно далекий от реальности [8, с. 60; 10, с. 65].

В условиях нехватки достоверной информации «творимая легенда» о Японии легко подменяла ее Китаем. Как пишет Э. Хартман, на протяжении XVIII–XIX вв. во французской литературе Япония воспринималась как «Восток, подобный Персии», а чаще — как нечто неотличимое от Китая, как «еще одна провинция Поднебесной» [18, с. 143]. Сходную мысль высказывает и В. Э. Молодяков: до середины XIX в. в европейском восприятии японское искусство «практически не отделялось от китайского, да и позднее в течение некоторого времени воспринималось как бы “в связке” с ним» [8, с. 60].

Музыкантам пришлось сложнее, чем художникам или писателям: о японской музыке и театре сведений вплоть до начала XX в. у европейцев почти не было. «О Японии говорили везде, но только не на театральных подмостках» [6, с. 159], — вспоминал Камиль Сен-Санс. До начала 1870-х гг. единственным театральным произведением о Стране восходящего солнца была пьеса Закари Астриюка «Остров девы» (1863), так и не получившая сценической реализации [21, с. 13]. В то же время в обществе к 70-м гг. XIX в. сложился отчетливый запрос на японизм во всех сферах искусства.

Первым его образцом в театре и музыке стала комическая опера Камилля Сен-Санса «Желтая принцесса» по либретто Луи Галле (1872) — воплощение мечты о любви в «японском» антураже, своеобразный аналог знаменитого «Портрета мадам Моне в японском костюме» Клода Моне (1876). Главный герой оперы Сен-Санса, голландец Корнелис, влюбляется в портрет японской принцессы Минг и в мечтах о ней переносится в далекую Японию. Но достоверно-японского в «Желтой принцессе» очень немного, под маской Японии здесь то и дело скрывается Китай. На культуру Поднебесной указывает имя принцессы (Ming 明 — династия, правившая Китаем с 1368 по 1644 г.), образы шелка и чая, употребление героем опиума [7, с. 37].

Вскоре после «Желтой принцессы» Сен-Санса была написана комическая опера Шарля Лекока «Косики» на либретто В. Буснаха и А. Лиората (1876). Несмотря на то что события в ней разворачиваются в Японии, музыка выдержана по большей части в рамках европейского музыкального словаря. Содержание «Коси-

ки», при всей его комической «облегченности», весьма интересно и показательно. Авторы эксплуатируют здесь стандартный для «несерьезных» разновидностей музыкального театра сюжетный ход: переодевание и неузнавание, усиленное тем, что под видом мужчины выступает девушка.

Краткое содержание оперы Ш. Лекока «Косики»

Главную героиню оперы — японку Косики — все считают юношей. В детстве она была подброшена японскому императору вместо его похищенного сына, и ее воспитали как мальчика, под видом законного наследника престола. Каскад недоразумений (любовный треугольник с двумя парами влюбленных, вынужденная женитьба Косики на Нусиме — дочери премьер-министра Ксикоко, появление узурпатора Намиту, спасение истинного наследника Фитцо), как и положено в комических историях, разрешается счастливым финалом.

В этом переплетении обманов, финальном развенчании злодеев и возвращении императорскому сыну законного трона угадывается иной сюжет — в свое время популярный настолько, что вряд ли сходство могло быть случайным. Речь идет о знаменитом либретто Пьетро Метастазо «Китайский герой» («L'eroe cinese»), написанном под влиянием моды на шинуазри («китайский стиль»), охватившей Европу в XVII–XVIII вв. В основу либретто легли события драмы Цзи Цзюньсяня «Сирота из рода Чжао» (XIII в.), основанные на фактах китайской истории VI в. Текст Метастазо был использован в двух десятках различных опер, среди которых произведения Галуппи, Хассе, Чимароза. Во Франции популярность этого сюжета была особенно велика, и вскоре после Метастазо он был использован в драме «Китайский сирота» («L'Orphelin de la Chine»), ставшей этапным событием в творчестве Вольтера. Маловероятно, что Лекок не был знаком ни с одним из этих произведений. Скорее всего сходство сюжета его оперы с событиями знаменитой истории — осознанное.

Канва событий «Китайского героя» удивительно напоминает «Косики»: попытка убийства наследника престола, его подмена другим ребенком, чудесное спасение обоих, их взаимная готовность уступить другому трон, наказание злодеев и счастливый финал. Знаменитый китайский сюжет в опере Лекока преломляется в комическом освещении и переносится в Японию — но при этом не меняет ни своей сути, ни экзотического дальневосточного колорита. Как видим, и в этом образце оперного японизма заметен «китайский след».

Известность рассмотренных произведений Сен-Санса и Лекока не идет ни в какое сравнение с широчайшей популярностью комической оперы «Микадо или город Титипу» Артура Салливена на либретто Уильяма Гилберта (1885). После премьеры в лондонском театре «Савой» опера «Микадо» выдержала 762 представления, а к концу года уже находилась в репертуаре 150 театральных трупп Европы и Америки [19].

Выбор далекой Японии в качестве места действия давал авторам возможность иносказательно высмеивать



нелепость английских судебных порядков и абсурдность бюрократического делопроизводства — Япония в опере по большей части была комически искривленным отражением викторианской Англии. Тем не менее японская миссия оказалась возмущена неуважением к своей стране, а особенно — к микадо (императору), в результате чего авторы «были вынуждены изменить японские имена своих персонажей на нереалистично звучащие по-китайски» [21, с. 16]: Нанки-Пу, Ко-Ко, Пу-Ба и т. д. Вновь обратим внимание на тот факт, что ни у авторов, ни у публики никакого замешательства такая замена не вызвала: культуры обеих стран воспринимались практически как тождественные.

Музыкальное отражение Японии в операх конца XIX в. в основном было очень далеким от оригинала. Зачастую композиторы оставались целиком в рамках приемов западноевропейской стилистики. Так, на протяжении всего 1 акта «Микадо» Салливена в музыке отсутствуют не только японские или дальневосточные, но даже ориентальные черты.

Часто, идя по привычному для романтиков пути создания обобщенно-экзотического колорита, композиторы изображают Японию теми же условно-ориентальными средствами, что и Ближний Восток, Северную Африку или Кавказ: орнаментальная мелодия, уступами спускающаяся вниз и вьющаяся вокруг тоники, прихотливая ритмика, «повисающие» органные пункты в басу. Среди примеров — Ария Корнелиса, мечтающего о прекрасной японке, из «Желтой принцессы» Сен-Санса (прим. 1).

Пример 1. Сен-Санс К. Желтая принцесса. № 2. Ария Корнелиса

Музыка далекой страны была совсем не знакома широким кругам европейской публики, и Саллиvenu при работе над «Микадо» для знакомства с ней пришлось специально обращаться к А. Митфорду, служившему секретарем британской миссии в Токио (после этой встречи композитор приступил к работе над 2 актом, имеющим более выраженную «дальневосточную» окраску). Но, как правило, не только публика, но и композиторы XIX в. не видели разницы между японской музыкой и китайской, которая была известна гораздо лучше.

Для создания обобщенного дальневосточного колорита в операх этого времени выделяется несколько

музыкальных средств: цитирование подлинных национальных мелодий, выбор тембров, гармония и ладовость.

В отношении первого из названных средств (цитирования) основной проблемой было практически полное отсутствие доступных образцов японской музыки в Европе. Лишь в отдельных случаях композиторам удавалось обратиться к темам-цитатам. Так, П. Силей доказывает, что в Дуэте Катиши и Ко-ко Салливен использует мелодию японской песни-марша «*Miya sama*» [20, с. 455].

Тембровыми символами Дальнего Востока в музыке конца XIX в. выступают «по-восточному» звучащие барабаны, гонги, колокольчики, арфа. Акцентирование барабанов отсылает европейского слушателя не столько к малознакомым ему звучаниям китайского или японского церемониального или театрального оркестра, сколько к привычным с конца XVIII приемам, когда «экзотическое обозначалось через так называемую “турецкую” или “янычарскую” музыку» [4, с. 120]. Колокольчики — более красочно и непривычно для XIX в. звучащий инструмент, имеющий аналоги как в японской (фурин), так и в китайской музыке (лин, бо, нао и т. д.). Арфа одинаково может ассоциироваться как с тембрами китайского циня или гучжэна, так и японского сямисэна или кото. И лишь в «Мадам Хризантеме» Мессаже в авторской ремарке указывает, что арфа имитирует звучание конкретного инструмента — сямисэна, описанного в первоисточнике оперы — одноименном романе Пьера Лоти (прим. 2).

Пример 2. Мессаже А. Мадам Хризантема. 4 акт, 1 сцена. Дуэт Хризантемы и Оюки

В сфере гармонии композиторы второй половины XIX в., даже изображая Дальний Восток, чаще всего остаются в рамках европейской функциональности и терцовых структур (прим. 1, 2). Но постепенно возникает стремление большей достоверности звучания, и в некоторых случаях композиторы приходят к отказу от гармонической вертикали и линейному движению.

Среди примеров — оркестровая тема появления гейш из «Мадам Хризантемы» Мессаже (прим. 3).

Пример 3. Мессаже А. Мадам Хризантема. 1 акт, сцена 2. Появление гейш

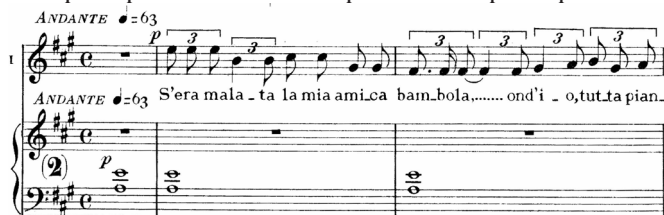


Наиболее ярким символом Дальнего Востока в музыкальном языке опер этого времени является пентатоника. Интересно, что, обращаясь к ней, композиторы XIX в. используют в своих операх ангемитонный (бесполутоновый) вариант этой ладовой структуры. Ниже можно видеть примеры из нескольких опер, сходные в ладовом отношении (прим. 4–6).

Пример 4. Лекок Ш. Косики. 3 акт. № 20. Хор японцев



Пример 5. Масканьи П. Ирис. 1 акт. Ария Ирис



Пример 6. Мессаже А. Мадам Хризантема. 1 акт, сцена 4. Сватовство Ива. Марш



Ангемитонная пентатоника является не единственным вариантом пентатонических ладов. Коидзуми Фумио выделяет 4 типа ладообразующих трихордов, характерных для японской музыки. Два из них («ин» и «рюкю») включают малую секунду [3, с. 128] — то есть пентатонические лады с их участием будут не ангемитонными. Нисходящая попевка с участием малой секунды (h-a-f-e) является излюбленным мелодическим паттерном японской музыки, и содержащим ее ладам принадлежит ведущая роль [13, с. 154] (не случайно их позже будет широко использовать Пуччини в «Мадам Баттерфляй»). Для китайской же музыки характерна опора именно на ангемитонную пентатонику [15, с. 230], которая и фигурирует у композиторов XIX в. в качестве «японского» лада.

Таким образом, в произведениях конца XIX в. традиционный для европейской оперы интерес к Китаю постепенно все больше замещается модой на Японию. При этом в силу недостатка информации авторы опер часто не видят разницы между двумя различными культурами Дальнего Востока, в результате чего под маской Японии во многих случаях выступает Китай. И если в целом романтизм XIX в. двигался в направлении «перехода от «фантастического» способа репрезентации Востока к способу «достоверно-поэтическому»» [12, с. 17], то в отношении Страны восходящего солнца процесс движения к достоверности начнется существенно позже, с оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй».

Литература

1. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Востока и Запада. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 24 с.
2. Еременко Г. А. Звукообразы Японии в европейской музыке XX века // Вестник музыкальной науки. 2015. № 4 (10). С. 30–39.
3. Есипова М. Е. Традиционная японская музыка. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 312 с.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2010. 376 с.

5. Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 83–94.
6. Князь З. Н. От Рихарда Вагнера — к собственному стилю: оперное творчество в статьях Камиля Сен-Санса // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 155–165.
7. Медведева Ю. П. У истоков музыкального японизма: грани ориентального в опере Сен-Санса «Желтая принцесса» // Ученые записки РАМ. 2025. № 1. С. 26–40.
8. Молодяков В. Э. «Образ Японии» в Европе и России второй половины XIX — начала XX века. М. — Токио: Институт востоковедения РАН. 1996. 184 с.
9. Никифоров В. Н. Восток и всемирная история. М.: Наука,

1975. 350 с.

10. Павлов Д. Б. Япония эпохи Мэйдзи в восприятии западного сообщества // Россия XXI. 2009. № 3. С. 58–91.

11. Познанская А. В. Роль японизма в становлении художественной системы Джеймса Макнейла Эббота Уистлера. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 26 с.

12. Попов Д. А. Трансформация романтического ориентализма во французской и итальянской опере XIX — начала XX в. // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 4 (22). С. 16–21.

13. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 293 с.

14. Фишман О. Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб: Петербургское востоковедение, 2003. 544 с.

15. Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая. СПб.: Композитор, 2023. 276 с.

16. Цисельская Е. С. Формирование и трансформация образа Китая в Европе (середина XIII — конец XVIII вв.). Авто-

реф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2009. 24 с.

17. Guy B. The French Image of China Before and After Voltaire. Studies on Voltaire and the eighteenth century: Vol. 21. Institut et Musee Voltaire, 1963. 468 p.

18. Hartman E. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature // Comparative Literature Studies. Vol. 18. № 2. East-West Issue (Jun., 1981). Published By: Penn State University Press. P. 141–166.

19. Mencken H. L. The Mikado // The Gilbert and Sullivan Archive. https://web.archive.org/web/20080924045602/http://math.boisestate.edu/gas/mikado/html/mikado_by_mencken.html (дата обращения — 23.07.2024).

20. Seeley P. The Japanese March in 'The Mikado' // The Musical Times. Vol. 126. № 1710 (August 1985). P. 454–456.

21. Yoko Chiba. Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century // Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal. Vol. 31. № 2. The Interarts Project: Part Two: Cultural Agendas (June 1998). P. 1–20.

References

1. Gershtejn E. G. Frantsuzskij muzykal'nyj ekzotizm kontsa XIX–XX vekov: k probleme vzaimodejstviya kul'tur Vostoka i Zapada [French musical exoticism of the late 19–20th centuries: on the problem of interaction of the cultures of the East and West]. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1995. 24 p.

2. Eremenko G. A. Zvukoobrazy Yaponii v evropejskoj muzyke XX veka [Sound images of Japan in European music of the 20th century] // Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of Musical Science]. 2015. № 4 (10). P. 30–39.

3. Esipova M. E. Traditsionnaya yaponskaya muzyka [Traditional Japanese music]. M.: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi, 2012. 312 p.

4. Kirillina L. V. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka. Chast' 3. Poetika i stilistika [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries. Part 3. Poetics and stylistics]. M.: Kompozitor, 2010. 376 p.

5. Kirillina L. V. Orfizim i opera [Orphism and opera] // Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1992. № 4. P. 83–94.

6. Knyaz' Z. N. Ot Riharda Vagnera — k sobstvennomu stilyu: opernoe tvorchestvo v stat'yah Kamilya Sen-Sansa [From Richard Wagner to personal style: operatic creativity in the articles of Camille Saint-Saëns] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of Musical Science]. 2019. № 2. P. 155–165.

7. Medvedeva Yu. P. U istokov muzykal'nogo yaponizma: grani oriental'nogo v opere Sen-Sansa «Zheltaya printsessa» [At the origins of musical Japonism: facets of the oriental in opera «The Yellow Princess by Saint-Saëns»] // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki [Scholarly Papers of the Gnesins Russian Academy of Music]. 2025. № 1. P. 26–40.

8. Molodyakov V. E. «Obraz Yaponii» v Evrope i Rossii vtoroj poloviny XIX — nachala XX veka [«The Image of Japan» in Europe and Russia in the Second half of the 19th — early 20th Century]. M. — Tokyo: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 1996. 184 p.

9. Nikiforov V. N. Vostok i vseмирnaya istoriya [The East and the World History]. M.: Nauka, 1975. 350 p.

10. Pavlov D. B. Yaponiya epohi Mejdzi v vospriyatii zapadnogo soobshchestva [Japan of the Meiji era in the perception of the Western community] // Rossiya XXI [Russia XXI]. 2009. № 3. P. 58–91.

11. Poznanskaya A. V. Rol' yaponizma v stanovlenii hudozhestvennoj sistemy Dzhejmса Maknejla Ebbota Uistlera [The Role of Japonism in the Formation of the Artistic System of James McNeill Abbott Whistler]. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2008. 26 p.

12. Popov D. A. Transformatsiya romanticheskogo orientalizma vo frantsuzskoj i ital'yanskoj opere XIX — nachala XX v. [Transformation of Romantic Orientalism in French and Italian Opera of the 19th — early 20th Centuries] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2023. № 4 (22). P. 16–21.

13. Sisauri V. I. Tseremonial'naya muzyka Kitaya i Yaponii [Ceremonial music of China and Japan]. SPb.: Publishing house of St. Petersburg State University, 2008. 293 p.

14. Fishman O. L. Kitaj v Evrope: mif i real'nost' (XIII–XVIII vv.) [China in Europe: Myth and Reality (13–18th Centuries)]. SPb.: Peterburgskoe vostokovedenie. 2003. 544 p.

15. Czo Chzhen'guan'. Muzykal'naya kul'tura Kitaya [Musical Culture of China]. SPb.: Kompozitor. 2023. 276 p.

16. Tsisel'skaya E. S. Formirovanie i transformatsiya obraza Kitaya v Evrope (seredina XIII — konets XVIII vv.) [Formation and transformation of the image of China in Europe (mid 13th — late 18th centuries)]. Avtoref. dis. ... kand. ist. nauk. M., 2009. 24 p.

17. Guy B. The French Image of China Before and After Voltaire. Studies on Voltaire and the eighteenth century: Vol. 21. Institut et Musee Voltaire, 1963. 468 p.

18. Hartman E. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature // Comparative Literature Studies. Vol. 18. № 2. East-West Issue (Jun., 1981). Published By: Penn State University Press. P. 141–166.

19. Mencken H. L. The Mikado // The Gilbert and Sullivan Archive. https://web.archive.org/web/20080924045602/http://math.boisestate.edu/gas/mikado/html/mikado_by_mencken.html (Accessed: 23.07.2024).

20. Seeley P. The Japanese March in 'The Mikado' // The Musical Times. Vol. 126. № 1710 (August 1985). P. 454–456.

21. Yoko Chiba. Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century // Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal. Vol. 31. № 2. The Interarts Project: Part Two: Cultural Agendas (June 1998). P. 1–20.



Информация об авторе

Юлия Петровна Медведева
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
Нижний Новгород, Россия

Information about the author

Yulia Petrovna Medvedeva
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka»
Nizhny Novgorod, Russia



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-50-56

Шевцова Анастасия Владимировна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов, кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Shevtsova Anastasia Vladimirovna, PhD (Arts), Senior Lecturer at the String Department, the History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: svirepova.anastasia@yandex.ru

КОНТИНУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ АЛЬТОВОГО ТВОРЧЕСТВА С. М. СЛОНИМСКОГО

Объектом исследования явилось альтовое творчество С. М. Слонимского, представленное тремя сочинениями: Две пьесы для альты и фортепиано (1956), Сюита для альты и фортепиано (1959) и Концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия» (2005). Эти произведения рассмотрены как континуальный текст (понятие, введённое Н. В. Королевской), в основе которого лежит единая дуальная концепция, реализующая тембровую семантику альты. Целью исследования стало рассмотрение развития и преломления данной концепции в каждом из обозначенных произведений. В результате анализа выявлено, что первый цикл представляет собой дуально организованную матричную структуру, соединившую два жанра с семантикой «внутреннего» («Ария») и «внешнего» («Бурлеска»). Модулируя от произведения к произведению, эта структура сохраняет свою целостность, несмотря на разрывы во времени и разножанровые решения композитора. В Сюите (первоначально «Русская партита») альт, оказавшись в фольклорной жанровой сфере, преобразует её, привнося черты своей художественной индивидуальности, сопряжённые с экзистенциальным мировосприятием. В «Трагикомедии» альт, ставший голосом Раскольникова, смог передать двойственность его природы, соединившей в себе демоническое и человеческое начало. Таким образом, в статье определена общая семантическая направленность альтовых сочинений С. М. Слонимского, заключающаяся в соотношении двух сторон человеческого бытия (внешней и внутренней).

Ключевые слова: альт, континуальный текст, С. М. Слонимский, альтовое творчество, тембр, музыка двадцатого века, сюита, противостояние человека и судьбы.

THE CONTINUUM TEXT OF S. M. SLONIMSKY'S VIOLA OEUVERE

The object of the study were S. M. Slonimsky's viola works, represented by three compositions: Two Pieces for Viola and Piano (1956), Suite for Viola and Piano (1959), and the Viola Concerto «Tragicomedy» (2005). These works are considered as a continuous text (a concept introduced by N. V. Korolevskaya), which is based on a unified dual concept that implements the timbre semantics of the viola. The purpose of the study was to examine the development and refraction of this concept in each of the designated works. The analysis demonstrated that the first cycle is a dual-organized matrix structure combining two genres with the semantics of «inner» («Aria») and «outer» («Burleska»). As the concept modulates from work to work, it maintains its integrity despite the time gaps and diverse genre choices made by the composer. In the Suite (originally titled «Russian Partita»), the viola, having entered the folklore genre sphere, transforms it by introducing features of its artistic individuality associated with an existential worldview. In the «Tragicomedy», the viola, which became the voice of Raskolnikov, was able to convey the duality of his nature, which combined the demonic and human aspects. Thus, the article identifies the general semantic focus of S. M. Slonimsky's viola compositions, which lies in the correlation of two aspects of human existence (external and internal).

Key words: viola, continuum text, S. M. Slonimsky, viola music, timbre, music of the twentieth century, suite, confrontation of man and fate.

Двадцатый век ознаменован настоящим прорывом в альтовом исполнительстве, особенно ярко проявившемся в отечественном музыкальном искусстве. В безграничности возможностей инструмента выделилась специфическая образно-эмоциональная сфера, которая, соединившись с альтовым тембром, закрепилась за ним и стала от него неотрывна как знак индивидуального имиджа инструмента: голос альты, отличающийся сумрачной окраской, был услышан как голос иного — ирреального, мистического, потустороннего мира. Новая специфическая образно-эмоциональная сфера инструмента проявляется в сольных альтовых сочинениях Д. Д. Шостаковича, М. Г. Ермолаева (Коллонтая), А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулиной, Г. А. Канчели, А. И. Корчинского, В. В. Воронова, Р. С. Леденёва, С. П. Невского, Е. И. Подгайца, А. В. Чайковского и др. Склонность

альты к мистическим откровениям также отмечает выдающийся альтист современности Ю. А. Башмет: «Альт — нечто загадочное, скрытое, мистическое» [5, с. 189]. С. М. Слонимский поддерживает и развивает мистическую трактовку альтового тембра.

Несмотря на то что творчеству Слонимского посвящены крупные монографические исследования (Е. Б. Долинская, А. П. Милка, М. Г. Рыцарева и др.) и множество статей, раскрывающих ту или иную грань личности композитора (В. А. Гуревич, А. И. Демченко, Т. А. Зайцева, В. Н. Холопова и др.), рассмотрение альтового репертуара с позиции содержательного единства текста не становилось объектом изучения.

Сольный альтовый репертуар С. М. Слонимского представлен тремя сочинениями, образующими отдельную и во многом загадочную страницу его творчества.



Это — Две пьесы для альты и фортепиано (1956), Сюита для альты и фортепиано (1959) и Концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия» (2005)¹. Несмотря на то что эти сочинения разделяет полвека, и они естественно различаются по своим внешним жанрово-стилевым параметрам, а посвящение разным исполнителям² проводит между ними ещё одну разделительную черту, альтовые произведения Слонимского, если посмотреть на них изнутри, складываются в единый континуальный текст. Это понятие, введённое Н. В. Королевской [2], связывает «тексты» сознания художника и порождаемые их проекциями художественные произведения. Альтовые сочинения Слонимского, внешне мало связанные между собой, оказываются объединёнными глубинными смысловыми связями.

Континуальный текст альтового творчества Слонимского развёртывается из формирующегося на основе имманентно-музыкальной образности дуального ядра (Диптих), которое от произведения к произведению преобразуется, получает типичное для творчества Слонимского образно-смысловое наполнение (Сюита) и на вершине своего роста, соединяясь с образом Раскольников из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» («Трагикомедия»), вступает в пространство характерной альтовой образности, где открывается мир на «границе реального и ирреального», погружающий в зазеркалье экзистенции «падшего ангела» в человеческом облике, души поработанной демоническими страстями, пребывающей в темноте бесконечно длящейся ночи.

В Двух пьесах для альты и фортепиано, где утверждается драматургия образной поляризации, С. М. Слонимский создал матрицу текста, которая в ходе своего дальнейшего становления, сохраняя исходную дуальность, всё больше конкретизируется. Альтовый тембр персонифицируется, становясь не только «актёром», но и начинает проявлять «режиссёрский» диктат, так что на высшем — программно-концертном — этапе обращения к выразительным возможностям альты композитор не только использует закреплённую за инструментом структурно-семантическую конфигурацию текста, но и в соответствии с ней переосмысливает дуальную концепцию романа Ф. М. Достоевского в «Трагикомедии» для альты и камерного оркестра. Рассмотрим эти метаморфозы более подробно.

Две пьесы для альты и фортепиано

Альтовый диптих включает яркие жанровые пьесы — «Арию» и «Бурлеску», составляющие бинарную пару. «Ария» как жанр оперно-вокальной музыки, в соответствии со своим происхождением, представляет сольное высказывание — возвышенный, страстно-драматический монолог альты. «Бурлеска» предлагает противоположный — комический — взгляд на действительность. Такое сочетание пьес внешне напоминает микро-сюиту,

но обе части Диптиха связаны между собой внутренним музыкальным сюжетом, в котором достаточно чётко определены действующие лица — человек и судьба.

Крайние разделы «Арии» (пьеса написана в трёхчастной форме) представляют собой речитативное высказывание, обрамляющее центральный ариозный раздел. Открывающий пьесу речитатив-размышление в тусклом, приглушённом звучании альты, усиленном выбором тёмной тональности (b-moll), подготавливает появление мотива судьбы, сконцентрированного в рельефной ритмической фигуре (восьмая — две шестнадцатые — четверть) на безынтонационной основе (повторение одного звука), подчёркивающей обезличенность и бездушность образа (прим. 1).

Пример 1. «Ария»



Завладевая сознанием героя, он будет периодически возвращаться, меняя своим появлением направление движения мысли. Достигнув вершины драматического накала, ария обрывается сольными речитативными репликами альты и, возвращаясь к исходному состоянию, вновь погружает в атмосферу задумчивого размышления, замыкая круг безысходности.

«Бурлеска» выводит из состояния задумчивости активным напористым движением, вовлекая в атмосферу праздничной карнавальности, разворачивая кружащийся хоростем: тема-призыв предваряет основное действие, привлекая внимание октавными скачками, сопровождаемая «гудящим эффектом» открытых струн; вторая тема действенности характера словно начинает исполненный жизнерадостности спектакль, уступающий место саркастически кривляющимся коротким рваным мотивам, с изобилием пауз, синкоп и неожиданных акцентов, с авторской пометкой «fegose» (с итал. «ожесточённо»). На вершине разгула сарказма в общий хоростем вторгается мотив судьбы, словно выбрав удачный момент для своего нового выхода из-за кулис (прим. 2).

Этот цикл повторяется с некоторыми изменениями: словно разворачивая хоростем вспять, его возглавляет саркастическая тема, исполняемая фортепиано в сопровождении альты *pizzicato*, всё так же завершаемая мотивом судьбы, который варьируется динамически и интонационно, словно меняя маски, согласно авторским указаниям: «pesante» (с итал. «тяжеловесно») и «risoluto» (с итал. «решительно», «твёрдо»). На новом витке проведение тематического материала (кроме заключительной части саркастической темы с мотивом судьбы) отдано фортепиано. Альт сопровождает тему

¹ Сюита для альты и фортепиано «Три грации» С. М. Слонимского не рассматривается нами, так как является переложением фортепианной сюиты, сделанным В. Н. Скибиным.

² Сюита и пьесы посвящены Юрию Крамарову, Концерт — Юрию Башмету.

Пример 2. «Бурлеска»

The musical score for Example 2, 'Bourlesque', is written in 4/4 time and consists of five staves. It begins with the tempo marking 'Vivace leggero'. The first staff contains a triplet of eighth notes marked with a forte (*f*) dynamic and a 'V' above it. The second staff continues with a 'spiccato' articulation. The third staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff has a forte (*f*) dynamic and includes a 'V' above a note. The fifth staff concludes with a piano (*p*) dynamic, a 'cresc.' marking, and a final forte (*f*) dynamic with 'con forza'.

колким, но тихим приёмом *ricochet* (с фр. отскок) с особым тембровым эффектом: если аккомпанемент *pizzicato* придавал звучанию темы звонкость и искристость, то *ricochet* — дерзость и едкость. Последнее проведение альтом всего круга тем подводит к коде, где, подобно тому, как в кульминации праздника нарастает хаос, смешиваются все тематические элементы, пассажное движение, и в довершение всеобщей неразберихи появляется речитативный элемент из «Арии», словно заблудившийся герой, вовлечённый в карнавальное течение по чужой недоброй воле.

В завершении диптиха несколько раз утвердительно звучит мотив судьбы — повелитель и «режиссёр» жизни, ритмически усечённый вариант которого (две тридцать вторые и восьмая вместо шестнадцатых и четверти) становится последним активным возгласом альты, проскандированным на *fff*.

В Диптихе с его музыкально-жанровой концепцией, отсылающей к баховской эпохе, заметна тенденция наполнить музыку конкретным содержанием, созвучным альтовому тембру. Так, «Ария» драматизируется, превращается в монолог, исполненный напряжения и сумрачных тонов, палитра которых богато передаётся альтовым звучанием. Калейдоскопичность тем дьявольского хора «Бурлески» представляет наиболее «злые» характеристики альтового тембра: от резкости, колкости до ультимативности и саркастичности. Мотив судьбы как символ неизбежности объединяет обе пьесы, окрашивая цикл в мрачные тона.

Таким образом, первый цикл, из которого произрастает альтовый континуальный текст творчества Слонимского, представляет собой дуально организованную матричную структуру, соединившую два жанра с семантикой «внутреннего» и «внешнего»: «Арию» как сферу душевных движений Человека и «Бурлеску» как отражение жизненного потока, вектор которого предопределён, что объясняет появление темы Судьбы. Эта структура варьируется композитором в Сюите и Концерте.

Сюита для альты и фортепиано

Сюита для альты и фортепиано изначально называлась «Русская партита», и её части носили определённые программные названия: «Запев», «Игровая», «Плясовая», «Протяжная». «Времена были такие, когда слово партита ассоциировалась с чем-то недостаточно советским. В связи с этим, при издании, меня попросили переименовать ее в Сюиту. И она так и осталась Сюитой. Программные названия из нее были убраны, и при переиздании нот я не обратил внимание, что надо восстановить эти программные названия. Но в реальности, это «Русская партита», в которой присутствуют не английские и не французские танцы, а русские», — рассказывает композитор [6, с. 212].

Фольклорная сфера, являющаяся одной из ведущих в творчестве С. М. Слонимского, прорисована автором в этом сочинении с тончайшими подробностями и документальной точностью фольклориста — каждая пьеса предстаёт как истинный образец жанра.

«Запев» изложен в переменном метре (4/4, 3/4, 7/4, 8/4, 5/4), делающем развёртывание мелодии неквадратным, текучим, непостоянным, что характерно для русской народной песни этого жанра, склонной к импровизационности. Рассматривая «Запев» как вступление к Партите, в структуре самой части можно выделить сольный зачин (в исполнении альты), за которым следует основной «хоровой» раздел и варьированное повторение альтового зачина с октавным усилением, что часто встречается в песенной народной культуре (прим. 3).

Пример 3. «Запев»

The musical score for Example 3, 'Zapev', is in 4/4 time and marked 'Moderato assai' with a tempo of 63-72. It consists of a single staff. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a *sub. f* (subito forte) dynamic.

«Игровую» отличает энергичный характер, подвижный темп, ритмическая организованность, определённые свойственным для этого жанра сюжетным наполнением, выраженным в игровой форме [7]. Активные действия в процессе исполнения народных игровых песен обуславливают их чёткую структурность, что ясно прорисовывается и в музыке Слонимского.

В качестве образной основы третьей части «Русской партиты» — «Плясовой» — композитор избрал мужскую пляску, узнаваемую по задорным притокам, подчёркнутым в самом начале авторской ремаркой «*Allegro ben ritmato quasi presto, bruscamente*» (с итал. «Скоро с хорошим ритмом, резко») и уточняющими характер звучания альты обозначениями «*marcato*» (с итал. «чётко», «подчёркнуто»), «*risoluto*» (с итал. «мужественно», «решительно»), «*secco*» (с итал. «сухо»). В основной теме «Плясовой» Слонимский использовал одну из наиболее распространённых в русских народных плясовых песнях формулу «восьмая и две шестнадцатые», в дальнейшем развитии усложнив её включением синкоп и пауз в условиях частой перемены размера. Эта формула-рефрен является основой и ритмической, и композиционной организации части, разделяющая контрастные мужские

«вариации», как бы сменяющие друг друга в танце-соревновании (так называемые «коленца») [4].

«Протяжную» с народным жанровым прототипом роднит свободная ритмическая организация, не ограниченная размером стихотворной формы или движениями в танце. В музыке Слонимского это выразилось при помощи переменного размера (5/8, 3/4, 3/8, 7/8, 2/4, 4/4, 6/8), разнородной ритмической структуры — своеобразного выписанного *rubato*. Что касается осмысления мелодического плана народных протяжных песен, композитор часто применяет опевания, секундовые интонации, скачки на широкие интервалы, *glissando*, выражающее плач, скорбь.

С. М. Слонимский органично представляет альт в фольклорной среде, придавая его звучанию характерную окраску народных инструментов. Например, основная часть «Игровой» изложена приёмом *pizzicato*, что напоминает по тембру наиболее распространённый в крестьянских кругах инструмент — балалайку (прим. 4).

Пример 4. «Игровая»



В завершении «Протяжной» применяется незаурядный приём, только однажды использованный композитором в альтовом творчестве — одновременное исполнение *pizzicato* левой рукой и монотонно тянущегося, повисшего над самой темой звука *f*, исполняемого *arco*. Благодаря этому приёму тема звучит приглушённо, со специфичной тембральной окраской, напоминающей по звучанию старинный русский смычковый музыкальный инструмент гудок (прим. 5).

Пример 5. «Протяжная»



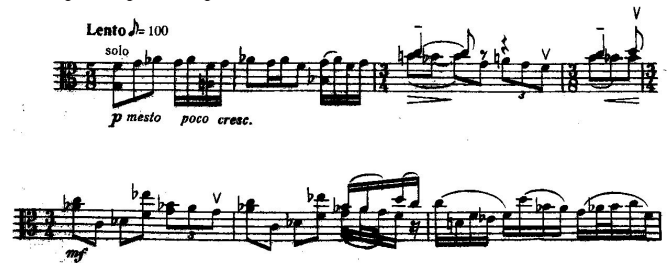
Несмотря на явную дань «новой фольклорной волне», «Русская партита» обнаруживает сложившуюся в первом альтовом опусе Слонимского дуально организованную матрицу текста, только новая версия изначальной семантической структуры предстаёт в инверсии: «внешнее» («Запев», «Игровая» и «Плясовая») — «внутреннее» («Протяжная»). Первые три части представляют сферу движения жизни, а последняя пьеса, семантически связанная с темой судьбы (русская протяжная многообразно варьирует этот мотив в текстах о горькой женской доле, о разлуке и смерти на чужой стороне, о тяжести социального гнёта и др.), выступает как осознанное столкновение Человека с Судьбой, образ которой об-

ретаёт персонификацию в цикле.

«Внешний» план освещает разные стороны жизни человека. Первые три номера, объединённые приёмом *attacca*, словно сливаются в единый, непрерывно крещендирующий сюжет: широкое, распевное, торжественно-плавное альтовое звучание в «Запеве», как эпический зачин Баяна, настраивает на повествование о бытии в самом широком плане; энергичная, подвижная «Игровая» создаёт срез общественных отношений, с распределением социальных ролей; неудержимый вихрь «Плясовой» отражает радость жизни, дух соревновательности.

«Протяжная», переключаящая во «внутренний» план, обособлена, отделена от остальных частей шестью тактами пауз в конце предшествующей ей «Плясовой», что подчёркивает перелом в образном строе сочинения. «Протяжная» — наиболее серьёзный и в определённом смысле философский, мировоззренческий по содержанию жанр народной музыки [1] — становится кульминацией цикла, представляющей «внутреннюю» сторону человеческого существования, заключающей в себе трагическую глубину, осознание обречённости, неспособности Человека противостоять внешним обстоятельствам. Основная тема в сольном зачине альты (без сопровождения фортепиано) звучит скорбно и тихо, что соответствует авторским указаниям «*p mesto*» (прим. 6).

Пример 6. «Протяжная»



В ней находит отражение особое отношение Слонимского к мелодике, которую он считал «важнейшим средством музыкальной выразительности» [8, с. 45]. Мрачный колорит мелодии и её непреклонная настойчивость выражает неизбежность, роковую предначертанность, судьбу. С каждым новым проведением этой темы сгущается и затемняется колорит, всё дальше уводя от жанрово-бытовой образной сферы первых трёх частей партиты. Художественное содержание «Протяжной» выходит за рамки повествовательности, иллюстративности, поднимая вопросы экзистенциального порядка и не давая на них определенного ответа. Итогом отображения этой бесконечной «тяжбы» Человека и Судьбы становится своеобразное музыкальное многоочие.

Так, альт, оказавшись в фольклорной жанровой сфере, преобразует её, привнося черты своей художественной индивидуальности, сопряжённые с философским, экзистенциальным мировосприятием, объединив части партиты на новом семантическом уровне, проявив-

шемся за внешне предсказуемой фольклорной выразительностью в противостоянии Человека и Судьбы. С. М. Слонимский использовал фольклорный материал для создания оригинальной концепции, в основе которой — осмысление человеческой жизни. Альт органично вписывается в фольклорную художественную сферу и в экзистенциальный подтекст, выступая как лейттема в контексте данной философской концепции.

Концерт для альта и камерного оркестра «Трагикомедия»

Двойственность мира, прорисованная в Диптихе пьес и Сюите Слонимского, теперь становится основной концепцией произведения, закрепляется на уровне идеи, отражаясь в двойном жанровом названии концерта, проецируемом на исходную семантическую структуру альтового текста, выводящем на поверхность заключённые в нём глубинные интенции: «трагедия» относится к внутреннему миру Человека, «комедия» — к воссозданию окружающего жизненного фона. Жанровая дуальность получила подтверждение и в названиях частей сочинения — «Драма» и «Комедия», возвращая к изначальной версии концептуальной оппозиции: «внутреннее» — «внешнее».

По словам С. М. Слонимского, идея сочинения по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» могла воплотиться в балете, а точнее в своеобразном жанре «хореографического романса с солирующим альтом» [3, с. 7]. Несмотря на то что сама идея сочинения неоднократно меняла форму, трансформировалась под влиянием различных внешних обстоятельств и внутренних противоречий, рождаемых художественным поиском, одна черта оставалась постоянной: альт в замысле композитора неизменно был двойником Раскольникова — главного героя романа. В интервью С. М. Слонимский рассказывал: «У Михаила Михайловича (Шемякина. — А. Ш.) есть очень интересный замысел балета “Преступление и наказание”. Я часть музыки несколько лет назад набросал. Я думал так, что где-то сверху будет звучать мелодически очень ясная музыка в духе песен и романсов середины XIX века, а в оркестре — сложнейшая музыка Раскольникова с его бурей в душе с солирующим альтом»³. Несостоявшийся балет в итоге трансформировался в концерт для солирующего альта и камерного оркестра.

«Драма» — первая часть «Трагикомедии» по сути является монодрамой, центр которой образует монолог солирующего альта, представляющего сложный мир душевных переживаний Раскольникова.

Для передачи сложного внутреннего мира героя Слонимский выбирает додекафонию. Двенадцать тонов серии, в которой как в своеобразной душевной темнице оказывается запертой душа Раскольникова, как нельзя лучше позволили композитору передать внутренний диссонанс героя. Партия альта соответственно замыслу композитора действительно получилась «пси-

хологически мятущейся, “разрывающейся”» [3, с. 7]. Использование ограниченного числа звуков в строгой последовательности задаёт ощущение безысходности. Сочетание ригидности додекафонной техники с экспрессивной эмоциональной сферой породило особый художественный мир «Трагикомедии», коррелирующий с миром романа. «Мне очень важно передать мелодику Достоевского», — подтверждает композитор [3, с. 7].

Внутренний демон Раскольникова борется с живущей в нём человеческой потребностью в красоте, любви и порядке. Эти душевные крайности героя переданы в «Драме» посредством темы-размышления и темы-действия, трансформирующихся в процессе взаимодействия. Тема-размышление, открывающая «Драму» продолжительным мрачным альтовым соло, олицетворяет живое, человеческое начало в Раскольникове (прим. 7). Словно погружаясь в роман Достоевского, мы застаём Раскольникова в тяжёлых размышлениях о его бедности, несправедливости жизни, идее о мировом порядке и делении людей на «право имеющих» и всех остальных.

Пример 7. «Драма»

Andante $J=80$ (72)

Тема-действие раскрывает демоническую ипостась души Раскольникова. Резкое, «неживое» альтовое звучание, лишённое плавности, передаёт то хладнокровие и жесткость, с которой Раскольников продумывает свои действия (прим. 8).

Пример 8. «Драма»

В каденции альта, буквально по Достоевскому, разворачивается сцена убийства. В голове у Раскольникова в последний раз проносятся его мысли, много раз об-

³ URL: <https://people.mave.digital/ep-48/> (дата обращения: 21.05.25).



думанные, последние сомнения (тема-размышление), после чего резкое звучание четвертитоновых двойных секунд альты, заглушая всё человеческое в душе убийцы, «живописуют» роковые удары. Следующее за этим «паническое перебирание» нот в верхнем регистре альты передаёт осознание содеянного, пришедший за ним животный страх; отрешённое, бесчувственное альтовое звучание изображает состояние неотвратимости произошедшего.

Вторая часть «Комедия» представляет собой «пересоздание» идеи «Бурлески» в новом художественном контексте, противопоставляя внутреннему миру Раскольникова с его ошибками, терзаниями и раскаянием, разгульную жизнь Петербурга, как говорил об этом сам автор, «народ будет пьяно веселиться, покаяния не замечая» [3, с. 7].

Для изображения «пьяного веселья народа» Слонимский прибегает к фольклору, возвращаясь к «Русской партите», аналогично тому, как сама «Партита» поглощает и переосмысливает «Арию» и «Бурлеску» в контексте фольклорной картины мира. Теперь фольклорная картина мира становится частью новой программной концепции. Параллельные квинты — открытые струны *pizzicato* инструментов оркестра, повторяющиеся открытые струны сольного альты *arco*, сопровождающие мелодический элемент, накладывают на звучание отпечаток разудалых народных песен. Тема буквально рождается из этой народной «разноголосицы» (прим. 9).

Пример 9. «Комедия»

Vivace bruscamento $\text{♩} = 144$

Повторное появление подобного тематизма проявляется в духе народных «страданий», плач-причитание у альты в высоком регистре, секундовые ниспадающие

интонации *lamento*, мольба. «В «Комедии» присутствуют частушки русской деревни, плясовая и припевческие мелодии и юмористические сценки», — комментирует Слонимский, определяя сущность основного конфликта: «а наряду с этим, экспрессивная трагедийность, чтобы это все шло разом» [6, с. 213].

Калейдоскоп тем, стремительно сменяющих друг друга в круговороте стремительной жизни большого города, представляет саркастическую зарисовку эклектичного, погрязшего в хаосе мира. Причудливое вступление «Комедии» — ломанные интонации в разных октавах — представляет собой его отражение в кривом зеркале. Во всех темах этой части преобладают хроматические интонации, которые, несмотря на всю «комедийность» материала, выдают страдания в душе Раскольникова, вся жизнь которого пронизана осознанием содеянного, с одной стороны, поднимающего его над миром, соответственно его идеологии (демоническое начало), с другой — требующего покаяния (человеческое).

Смятение Раскольникова, который, по словам композитора «мечется между небом и адом» [3, с. 7], наиболее ярко проявляется в сольной каденции альты, где жёстко звучащие «рваные» реплики, похожие на эмоциональные возгласы, перемежаются со скорбными интонациями мольбы о прощении. Появление каденции, воплощающей «внутренние» переживания героя, в сумбурном калейдоскопе тем, отражающих «внешний» мир, соотносится с аналогичным столкновением противоположных сторон в Диптихе — неожиданное звучание речитативной темы альты из «Арии» в хаотичном круговороте «Бурлески».

После покаяния, замыкая своеобразную арку, появляется мучительная тема-размышление из «Драмы», которая теперь проходит в ровном, ритмически спокойном изложении флажолетами, наполняя светом душу Раскольникова, вытеснив страдания и уныние. Происходит преображение музыкального материала, олицетворяющее перерождение Раскольникова. Радость жизни, наполнившая душу героя, выражается композитором в последнем эпизоде концерта, полностью построенном на повторяющемся в разных октавах звуке *g*. Создаётся впечатление яркого, ослепительного света, заполняющего собой пространство, и последний возглас солиста и резко вставших (буквально подпрыгнувших) оркестрантов «Хей!» звучит как выплеск энергии счастья, как непреходящая радость существования. Завершение концерта — своеобразный гимн Жизни, всепобеждающей силе спасительной любви.

Музыкальный портрет Раскольникова, написанный С. М. Слонимским, по эмоциональному богатству и силе художественного воздействия не уступает литературному портрету Ф. М. Достоевского. Альт, ставший голосом Раскольникова, смог передать двойственность его натуры, соединившей в себе демоническое и человеческое начало, благодаря трагически-ирреальному ореолу, определяющему саму сущность альтового тембра⁴.

⁴ Концерт пока не получил широкого распространения. Юрий Башмет, которому Слонимский посвятил «Трагикомедию»,

Спустя два столетия Слонимский представляет свою версию открытий, сделанных Г. Берлиозом в симфонии с солирующим альтом «Гарольд в Италии» в XIX веке, где альт выступил в функции тембровой персонификации в специфических условиях романтического инструментального театра. Выбор литературного первоисточника с главным героем, блуждающим в поиске самого себя, образ которого воплощает альт, делает сочинения Берлиоза и Слонимского схожими, но имеющими разные пути решения творческой задачи.

Итак, три сочинения для альта С. М. Слонимского, рассмотренные в этой статье, образуют континуальный текст, в основе которого лежит единая дуальная концепция, реализующая тембровую семантику альта.

Модулируя от произведения к произведению, эта концепция сохраняет свою целостность, несмотря на разрывы во времени и разножанровые решения. Дуальность, выросшая из зерна, заложенного в Двух пьесах для альта и фортепиано, преображённая в «Русской партите», на новом уровне предстаёт в «Трагикомедии», конкретизированная особой, присущей только альту спецификой тембра. В соотношении двух сторон человеческого бытия (внешне и внутренней) именно альт выступает главным режиссёром, который в каждой новой, всё более усложняющейся версии претворения исходной дуальности превращает её в противостояние Человека и Судьбы.

Литература

1. Дёмина Л. В. Лирическая протяжная песня как центр жанровой системы западносибирской песенной традиции // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3 (47). С. 66–70.
2. Королевская Н. В. Слово и музыка: онтологические основы смыслообразования: дис. ... док. искусствоведения. Саратов, 2022. 393 с.
3. Слонимский С. М. Юрий Башмет станет Раскольниковым // Музыкальная академия. 2002. № 3 (680). С. 7.
4. Фраёнова Е. М. Плясовые песни // Большая российская энциклопедия 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/3146947> (дата обращения: 20.05.25).

5. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке: монография. М.: Аркаим, 2003. 256 с.
6. Чжан К. Индивидуальность скрипичных и альтовых сочинений Сергея Слонимского: стиль, язык, исполнительская интерпретация: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2022. 241 с.
7. Чичеров В. И. Русское народное творчество. М.: Издательство Московского Университета, 1959. 527 с.
8. Юй Я. Особенности партии виолончели в Трио № 1 для скрипки, виолончели и фортепиано С. М. Слонимского // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 2 (12). С. 43–48.

References

1. Dyomina L. V. Liricheskaya protyazhnaya pesnya kak tsentr zhanrovoy sistemy zapadnosibirskoy pesennoj traditsii [Lyrical extended song as the center of the genre system of the West Siberian song tradition] // Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. 2016. № 3 (47). P. 66–70.
2. Korolevskaya N. V. Slovo i muzyka: ontologicheskie osnovy smysloobrazovaniya [Word and music: ontological foundations of meaning formation]: dis. ... dok. iskusstvovedeniya. Saratov, 2022. 393 p.
3. Slonimskij S. M. Yuriy Bashmet stanet Raskol'nikovym [Yuri Bashmet will become Raskolnikov] // Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2002. № 3 (680). P. 7.
4. Frayonova E. M. Plyasovye pesni [Dance songs] // Bol'shaya rossijskaya entsiklopediya 2004–2017 [Big Russian Encyclopedia 2004–2017]. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/3146947>

- (Accessed: 20.05.2025).
5. Holopova V. N. Kompozitor Al'fred Shnitke [Composer Alfred Schnittke]. M., Arkaim, 2003. 256 p.
 6. Chzhan K. Individual'nost' skripichnyh i al'tovyh sochinenij Sergeya Slonimskogo: stil', yazyk, ispolnitel'skaya interpretatsiya [The individuality of Sergei Slonimsky's violin and viola compositions: style, language, performing interpretation]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2022. 241 p.
 7. Chicherov V. I. Russkoe narodnoe tvorchestvo [Russian folk art]. M., Moscow University Press, 1959. 527 p.
 8. Yui Ya. Osobennosti partii violoncheli v Trio № 1 dlya skripki, violoncheli i fortepiano S. M. Slonimskogo [Features of the Cello Part in Trio No. 1 for Violin, Cello, and Piano by S. M. Slonimsky] // Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosi iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 2 (12). P. 43–48.

Информация об авторе

Анастасия Владимировна Шевцова
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
Саратов, Россия

Information about the author

Anastasia Vladimirovna Shevtsova
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
Saratov, Russia

отвергнув сочинение, не оправдал надежд автора, полагавшего, что «никто не сможет передать так, как Юрий Башмет», мятущееся состояние души Раскольникова [3, с. 7]. Премьеру в Санкт-Петербурге и Казани исполнил Алексей Людевиг, в Москве — Чжан Кайлинь, в Саратове — Анастасия Шевцова.



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-57-64

Попова Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории, истории и педагогики искусства Педагогического института Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского

Popova Anastasiia Yurievna, PhD (Arts), lecturer at the Department of Theory, History and Pedagogy of Art at the Pedagogical Institute of Saratov National Research State University named after N. G. Chernyshevsky

E-mail: grafinyamarica@ya.ru

ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЯ ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА В ЕГО ОПЕРЕ «БЕДНАЯ ЛИЗА»

Статья посвящена камерной опере Леонида Десятникова «Бедная Лиза», которую композитор создал в 1976 году, обучаясь в Ленинградской консерватории. Первая театральная партитура художника исследуется с позиции формирования авторской стилистики. В малоизученном опусе по одноименной повести Николая Карамзина прослеживаются многие черты зрелого стиля Десятникова — камерность, ориентация на эстетику романтизма, чуткое внимание к слову, пристрастие к нерегулярной ритмике, *ostinato* и иллюстративности. Эти свойства проявляются в работе композитора с литературным источником, в композиции, музыкальной драматургии и музыкальном языке оперы. При этом многие авторские находки были обусловлены веянием времени и спецификой жанра, поэтому «Бедная Лиза» в статье рассматривается не только в контексте театрального творчества Десятникова, но и камерной оперы второй половины XX века.

Ключевые слова: Десятников, опера, стиль, современная музыка.

FORMATION OF LEONID DESYATNIKOV'S STYLE IN HIS OPERA «POOR LISA»

The article is devoted to Leonid Desyatnikov's chamber opera «Poor Lisa», created by the composer in 1976, while studying at the Leningrad Conservatory. The artist's first theatrical score is examined from the point of view of the formation of the author's style. In the little-studied opus, based on Nikolay Karamzin's novel of the same name, many features of Desyatnikov's mature style can be traced — intimacy, orientation towards the aesthetics of romanticism, sensitive attention to the word, predilection for irregular rhythms, *ostinato* and illustrative manner. These properties are manifested in the composer's work with a literary source, in composition, musical drama, and the musical language of opera. At the same time, many of the author's findings were due to the trends of the time and the specifics of the genre, therefore, «Poor Lisa» is considered in the article not only in the context of Desyatnikov's theatrical work, but also in context of chamber opera of the second half of the twentieth century.

Key words: Desyatnikov, opera, style, contemporary music.

Л. А. Десятников (ил. 1) — один из лидеров современного музыкального театра. Роль 69-летнего мастера на этом ярком, масштабном и неоднородном поле двояка. С одной стороны, он смелый экспериментатор, следующий веяниям эпохи. С другой — хранитель традиций, который вдохновляется прошлым и ратует за чистоту жанров. Несмотря на этот любопытный парадокс и негласный статус живого классика, далеко не все творческие находки композитора уже получили научное объяснение, а его ранние театральные партитуры почти не изучены. Этим обусловлена **актуальность** данной статьи, посвященной первой опере Десятникова «Бедная Лиза».

Для композитора «Бедная Лиза» является знаковым сочинением: именно с него стартовала успешная карьера Десятникова, а впоследствии театральные жанры в творчестве композитора стали ведущими. Перед исследователем же партитура ставит **научную проблему**, связанную с формированием авторской стилистики. В первом крупном сочинении ярко проявляются свойства зрелого стиля Десятникова и многие особенности его музыкального языка. Вместе с тем «Бедная Лиза» оказалась созвучной своей эпохе: в ней прослеживаются тенденции, которые определяли развитие камерной оперы во второй половине XX столетия.

Иллюстрация 1



В таком ракурсе опера Десятникова рассматривается впервые, да и в целом ее музыка еще не привлекла внимания исследователей. Поэтому **цель** статьи — комплексно изучить партитуру и на основе анализа обнаружить магистральные черты стиля Десятникова, которые проявятся во многих его театральных сочинениях. Для этого поставим следующие **задачи**: проанализировать причины выбора и адаптацию автором



повести Н. М. Карамзина; выявить в структуре и музыкальной драматургии оперы свойственные Десятникову приемы и типичные для его опусов особенности тематизма; кратко встроить «Бедную Лизу» в контекст театрального творчества композитора¹ и камерной оперы 1960–80-х годов.

Прежде чем рассмотреть «Бедную Лизу», скажем несколько слов об эстетике творчества автора и представим небольшой обзор его театральной музыки. Десятников — один из самых ярких и узнаваемых российских композиторов XXI века. Исследователи считают его классиком постмодернизма, который «легко соединяет модели и стили чужой музыки» [9, с. 133]. Сам композитор, 45 лет творивший в Петербурге, не причисляет себя к конкретным течениям, но своему творческому credo не изменяет уже полвека. Оно заключено в элитарном диалоге автора с наследием прошлого, формирующимся в ходе преобразования традиционных жанровых моделей, синтеза аллюзий, цитат, музыкальных языков разных эпох и национальных традиций. Эти методы работы в творчестве Десятникова являются сквозными, объединяя его симфонические, камерные, фортепианные и театральные сочинения.

Театральная музыка в наследии мастера занимает лидирующее место. Десятников пишет ее на протяжении всей жизни — с середины 1970-х годов и по сей день. В творческом багаже композитора пять законченных опер, три балета, разнообразная музыка к драматическим и кукольным спектаклям. Из них автор больше всего тяготеет к опере. Это единственный жанр, в котором он работал и в ранние, и в зрелые, и в поздние годы, при этом обращаясь к нему спорадически: между оперными блоками есть многолетние перерывы.

Свою первую оперу «Бедная Лиза» Десятников создал, обучаясь еще в Ленинградской консерватории. Для нее он написал собственное либретто на основе одноименной повести Карамзина. Следующие две оперы Десятников адресовал детям. Одну из них — «Никто не хочет петь, или Bravo-брависсимо, пионер Анисимов» (1982) — он презентовал в театре «Зазеркалье» как комедию-детектив. Другую — «Витамин роста» (1985) по стихотворению О. Е. Григорьева — сочинил в виде капустника-пародии на классические оперные страсти.

Новый этап увлечения Десятникова оперой пришелся на 2000-е годы. В 2001 году он вместе с В. Б. Гайворонским, В. А. Николаевым и И. Р. Юсуповой участвовал в создании «ужасного оперного представления» «Царь Демьян» (порученную ему партию Царевича сочинил в стиле итальянского бельканто), а вершиной этого периода стали «Дети Розенталя» (2005), написанные по заказу Большого театра. Двухактная партитура — высокий оммаж классико-романтической опере, ее героями выступают клоны глашатаев этого жанра —

Р. Вагнера, Дж. Верди, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского и В.-А. Моцарта.

Следующая «проба пера» случилась только через 14 лет. В 2019 году экс-директор Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко А. А. Гетьман заказал Десятникову оперу «Диббук», где автор, в частности, объединил тихую монотонность «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, протонуар «Замка герцога Синяя Борода» Б. Бартока и ладогармонические свойства еврейской музыки. Клавир был закончен спустя три года, но из-за отъезда из России либреттиста и режиссера спектакля — М. М. Степановой и Д. Ф. Чернякова — композитор не стал инструментовать «Диббука», его дальнейшая сценическая судьба неизвестна.

К жанру балета композитор обращается реже: «Душа не лежит» [3, с. 272], — поясняет он в беседе с музыковедом О. И. Гладковой. Тем не менее, среди консерваторских сочинений Десятникова есть балет «Любовная песнь в миноре», поставленный в 1977 году в Staatsoper Berlin, а в 2010-е годы композитор сотрудничал с хореографом А. О. Ратманским. В соавторстве они создали спектакли «Утраченные иллюзии»² и «Опера»³, пересмыслив модели романтического балета и барочной оперы *seria*. Эти сочинения не только показательны для стиля самого Десятникова, но и «раскрывают ключевые тенденции, определяющие эволюцию ретроспективной ветви современного балетного театра» [8, с. 18].

В 1980–2000-е годы Десятников регулярно писал партитуры для драматического театра. Особое место занимает его музыка к спектаклям «Женитьба», «Ревизор» и «Живой труп», созданная в содружестве с режиссером В. В. Фокиным. В них композитор экспериментирует с практиками хорового театра, преобразования цитат и техникой коллажа. Театральная характерность, иллюстративность свойственны и многим фортепианным сочинениям Десятникова — сюите «Отзвуки театра», пьесе «В сторону лебедя», «Альбому для Айлики».

Опера «Бедная Лиза» родилась в 1976 году как экзамениционная работа, которую Десятников создал, обучаясь на IV курсе консерватории в классе профессора Б. А. Арапова. Одноактная партитура органично влилась в череду советских камерных опер (в 1960–80-х годах этот жанр, как и камерная музыка в целом, в СССР переживал ренессанс⁴) и в 1980 году была представлена в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского (для премьеры автор сделал вторую редакцию оперы). Постановка была дипломной работой режиссера Ю. О. Борисова, а Покровский выступил художественным руководителем спектакля.

Последующую театральную и концертную жизнь «Бедная Лиза» обрела лишь спустя 25 лет. В 2005 году, накануне 50-летия Десятникова, она прозвучала на музыкальных фестивалях в Австрии, Латвии и Карелии,

¹ А также нетеатральных сочинений Десятникова с яркими театральными свойствами, которые впоследствии получили сценическое воплощение.

² Для Большого театра.

³ Для Teatro alla Scala.

⁴ Первой советской камерной оперой принято считать «Записки сумасшедшего» Ю. М. Буцко, созданные в 1964 году.



в Санкт-Петербурге и Москве на авторском форуме композитора «Любовь и жизнь поэта». В 2009 году А. М. Сигалова поставила на музыку оперы одноименную пластическую новеллу, она шла в столичном Театре Наций под CD-запись, выпущенную в 2007 году компанией «Bomba Music». К 60-летию Десятникова партитуру исполнили в Бетховенском зале Большого театра.

По своим художественным параметрам «Бедная Лиза» выходит за рамки рядовой студенческой работы. Уже в столь раннем сочинении проявились важнейшие свойства и черты стиля композитора, а жанр камерной оперы оказался максимально благоприятным для их выражения. Примечательно, что об этой партитуре, как о квинтэссенции своего почерка, говорит и сам Десятников: «Когда я слышу “Бедную Лизу”, <...> я думаю: как странно, что в ней уже содержалось все» [5].

Исследуем, какие стилевые черты композитора прослеживаются в его дебютной опере. Первая из них — собственно **камерность**. Ее роль в творчестве Десятникова маркирована обширным блоком камерно-инструментальных и вокальных сочинений⁵. Не менее очевидна камерность и в театральной музыке автора. Три из пяти опер и два из трех его балетов одноактные, да и в крупных партитурах Десятников часто стремится к подобной организации действия. Его опера «Дети Розенталя» сложена из стилистически автономных картин, посвященных клонам разных композиторов, а музыка к спектаклю «Живой труп» выстроена на развитии одной темы — «Невечерней».

В «Бедной Лизе» камерность проявляется во многих аспектах и, в первую очередь, в авторской интерпретации литературного источника⁶. Одноименную повесть Десятников очищает от второстепенных деталей: текст Карамзина в либретто использован с купюрами. Сокращения затронули второстепенных персонажей: из небольшого перечня героев «Бедной Лизы» композитор оставляет двух — Лизу и Эраста, концентрируясь на их взаимоотношениях. Мать девушки (от нее читатель узнает о трудолюбии и других качествах крестьянки) упоминается лишь в диалогах влюбленных, об отце говорится только то, что он погиб⁷.

Такое решение, вероятно, было навеяно эпохой: во второй половине XX века оперы-дуэты были популярным явлением и в СССР, и за рубежом. Показательны такие примеры, как «Белые ночи» Ю. М. Буцко, «Бедные люди» Г. С. Седелникова или «Eugene 5» Дж. Кейджа. Любовная тема в камерной опере этого

времени также главенствовала (в то время как в полновечерних образцах акцент периодически смещался на социально-общественную сферу⁸), поэтому «Бедная Лиза» с ее интимным, лирическим сюжетом и малым числом персонажей созвучна своим братьям по жанру.

В некоторых сценах Десятников не упоминает место и время действия, либо выпускает детали, любовно выписанные Карамзиным. Об этом, сравнивая текст повести и либретто, говорят Е. А. Богатырева и Д. В. Аксиненко: «Так, в самом начале оперы опускаются подробные описания местности и природы. Долгий рассказ о прошлом того места, где начинается повествование, также отсутствует» [1, с. 17]. Часто композитор сокращает авторский текст и использует расплывчатые формулировки. Он пишет, что хижина Лизы находится «недалеко от монастыря» [4, с. 9], а не в «саженях семидесяти от монастырской стены» [7, с. 607]; что Лиза жила здесь «когда-то давным-давно» [4, с. 10], а не «лет за тридцать перед сим» [7, с. 607]. Не указывает Десятников и место расставания героев — оно растворяется в алеаторическом плаче Лизы. В повести же финальное объяснение влюбленных разворачивается в кабинете Эраста⁹.

Подобная редукция текста типична и для камерных опер второй половины XX века. Во многих из них сюжет изложен «как бы пунктиром» [6, с. 218], бытовой фон минимизирован, а лаконичные сцены наполнены переживаниями и осмыслениями событий, волнующих героя(ев). Таковы лирическая драма «Белые ночи» Буцко по повести Ф. М. Достоевского, его же опера-монолог «Из писем художника» по книге «Константин Коровин. Жизнь и творчество, письма, документы, воспоминания», «Сага короля Харальда» Дж. Уира, основанная на древнескандинавской саге С. Стурлусона.

Не менее ярко камерность прослеживается в структуре «Бедной Лизы». Одноактная опера длится 45 минут, большую ее часть занимают монологи и диалоги героев, основанные на музыкальной декламации. «Вставной» материал в виде балетных и хоровых сцен в партитуре отсутствует, как и развернутая замкнутая увертюра¹⁰. Лейттемы главной героини обеспечивают цельность тематизма, но драматургически опера распадается на две неравные половины: до отъезда Эраста и после (марш, где герой сообщает Лизе, что уезжает, Десятников отделяет от предыдущего материала двойной чертой).

Исполнительский состав «Бедной Лизы» тоже довольно лаконичен. Свою первую оперу композитор создал для сопрано, тенора и рассказчика, который

⁵ Среди них вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта», «Пять стихотворений Тютчева» для сопрано и фортепиано, «Две русские песни» на стихи Р. М. Рильке для голоса и фортепиано, «Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано, сюита «Эскизы к Закату» для флейты, кларнета, скрипки, контрабаса и фортепиано, «По канве Астора» для фортепианного квартета.

⁶ Подробный сравнительный анализ первоисточника и либретто Десятников приведен в статье Е. А. Богатыревой и Д. В. Аксиненко, здесь укажем лишь те различия между текстом повести и оперы, которые отражают пристрастие композитора к камерности.

⁷ Его статус зажиточного селянина (в повести это напоминание о былом счастье) в опере утрачен.

⁸ Здесь можно вспомнить оперы «Мертвые души» Р. К. Щедрина, «Виринея» С. М. Слонимского, «Сестры» Д. Б. Кабалевского, «Билли Бад» Б. Бриттена, «Утешения учениости» Дж. Уира.

⁹ При этом диалоги Лизы и Эраста, как подчеркивают Богатырева и Аксиненко, в тексте «почти не сокращены» [1, с. 18].

¹⁰ Краткое оркестровое вступление перетекает в монолог Эраста у монастыря.



комментирует интимные моменты сюжета — тоску Эраста по героине в первой сцене (действие оперы начинается с конца) и его признания в лирическом апофеозе. Оркестр в партитуре существенно сокращен (флейты, гобой, скрипки, виолончели, контрабасы, фортепиано, гитара¹¹), хотя и включает нерядовые инструменты.

При этом за персонажами оперы закреплены свои лейттемы. Лизу в партитуре характеризуют флейта и фортепиано. Они делят между собой две лейттемы крестьянки и часто звучат, когда тенор от имени Эраста или автора упоминает о ней. Также с образом Лизы связана гитара — она сопровождает ариозо героини в лирической кульминации оперы. Эраста в партитуре олицетворяют струнные. В первой сцене, когда герой тоскует у монастыря, они исполняют «хорал» (прим. 1). Когда Лиза впервые видит дворянина, в оркестре возникают стаккато репетиции скрипки, а в марше-прощании героев он поет на фоне рельефных педалей скрипки, виолончели и контрабаса.

Пример 1

Тенор *P*

Час-то при-хо-жу я к уг-рю-мым сте-нам Си-мо-но-ва мо-на-сты-ря.

Немногочисленный исполнительский состав «Бедной Лизы» также обусловлен веянием эпохи. Современники Десятникова редко обращались в камерных операх к симфоническому оркестру, а предпочитали более лаконичные варианты, созвучные масштабам жанра и его лирико-интимной тематике. К примеру, Седельников свою оперу «Бедные люди» поручает баритону, сопрано и струнному оркестру. Фрид в партитуру «Писем Ван Гога» включает баритон, кларнет, струнный квартет, ударные и фортепиано. Опера М. Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу» написана для тенора, баритона, сопрано, арфы, фортепиано, двух скрипок, альты и двух виолончелей.

Вторая черта стиля композитора, проявившаяся в «Бедной Лизе» — **ориентация на каноны музыкального романтизма**. Романтическая эпоха для Десятникова всегда была особенной, к ней автор апеллирует во многих своих сочинениях — в вокальном цикле «Любовь и жизнь поэта»¹², где отдает дань песенным циклам Р. Шумана, в «Утраченных иллюзиях», которые служат

оммажем романтическому балету, в пьесе «В сторону Лебеда» — приношении «Лебедю» К. Сен-Санса.

В опере «Бедная Лиза» романтические мотивы прослеживаются в выборе и работе композитора с литературным источником. Повесть Карамзина с ее лирико-интимным сюжетом принято относить к сентиментализму, но вместе с тем она содержит ключевые эстетические идеи романтизма — выпуклый конфликт мечты и действительности, меланхолическую тоску героев об утраченном счастье и неумолимое присутствие рока, который приводит к трагическому финалу (смерти Лизы). Эти идеи, темы и образы в творчестве Десятникова являются сквозными¹³.

С помощью сокращений композитор редуцирует текст Карамзина до типового набора ситуаций романтической оперы. В центре оказывается пара, которой не суждено быть вместе: аристократ влюбляется в простолюднику, но вынужден жениться на избраннице из своего круга. Обманутая героиня бросается в реку и виновника терзает совесть. Десятников углубляет эту идею, деиндивидуализируя героев повести. В «Бедной Лизе» это не личности с эксклюзивными характерами, а унифицированные образы-архетипы¹⁴. Пассивный любовник-мечтатель и его идеальная спутница¹⁵, обреченная страдать, взяты Десятниковым из образцов оперного театра XIX столетия — здесь можно вспомнить о «Риголетто» Дж. Верди, «Богеме» Дж. Пуччини или «Русалке» А. С. Даргомыжского.

Автор не закрепляет за солистами имена, указывая в партитуре только вокальные тембры — тенора и сопрано. Они разыгрывают стандартную оперную интригу с завязкой (первая встреча Лизы и Эраста в Москве), лирической кульминацией (любственное объяснение героев у дома девушки), конфликтом (отъезд Эраста и его последующие слова о женитьбе) и развязкой (убитая горем Лиза бросается в пруд).

Также Десятников деперсонализирует персонажей с помощью текстовых купюр. Это хорошо видно на примере экспозиции Эраста. В повести он описан как «довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным» [7, с. 610], в опере — только как «молодой, хорошо одетый человек» [4, с. 13]. Лиза охарактеризована тенором как трудолюбивая девушка, но ее робость, сентиментальность, заключенная в ночных грезах и междометиях «ах!», жизнь за рамками романа с Эрастом (в том числе отношения с матерью) в опере не показаны.

Задачи певцов в опере Десятникова выходят за рамки экспозиции ведущей пары. Солисты также вокально

¹¹ В партитуре композитор указывает, что флейту по желанию можно заменить на флейту-пикколо, а гобой — на английский рожок.

¹² Впоследствии он стал музыкальной основой балета Ратманского «Вываливающиеся старухи».

¹³ Наиболее показательны в этом плане вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта», балет «Утраченные иллюзии», музыка к фильму А. Е. Учителя «Мания Жизели».

¹⁴ Такой же прием автор использует в «Утраченных иллюзиях», где главные персонажи — Люсьен (мечтатель), Корали (муза) и Флорина (ее земная соперница) — являются героями-масками романтического балета.

¹⁵ П. С. Волкова отмечает, что для рассказчика-автора в опере «Лиза олицетворяет собой тот идеал любви, на встречу с которым одинаково надеются как женщины, так и мужчины» [2, с. 7].



интонируют слова автора¹⁶, маркирующие ключевые эпизоды любовной драмы — начало романа Лизы и Эраста и его трагический финал (после знакомства героев тенор поет: «На другой день Лиза нарвала самых лучших ландышей и опять пошла с ними в город» [4, с. 16], центральное объяснение персонажей предваряет вокализованная фраза сопрано: «Однажды пять дней сряду она не видела его» [4, с. 50], в финале тенор говорком оповещает о том, что Лиза «бросилась в воду» [4, с. 67]).

Отметим, что такая полифункциональность обусловлена уже не эстетикой романтизма, а духом современности: она была распространена в камерной опере второй половины XX века. Так, в монодраме «Дневник Анны Франк» Г. С. Фрида повествование идет от лица героини — еврейской девочки, томящейся в оккупированных Нидерландах во время Второй мировой войны, но сцену разгрома убежища нацистами композитор показывает глазами автора. В опере Уира «Сага короля Харальда» сопрано а саррелла исполняет партии всех восьми персонажей.

В «Записках сумасшедшего» Буцко создатели учебника «История отечественной музыки XX века» слышат голос автора в последнем монологе Поприщина. Об этом «говорит и более объективный характер лирики, и появление в тексте образов, символизирующих в поэтике русского фольклора вечные этические ценности, неизбежные основы бытия: тройка, родной дом, матушка, Россия» [6, с. 230].

Некоторое влияние романтических партитур можно обнаружить в музыкальной драматургии «Бедной Лизы» с ее кратким вступлением, основанном на мотиве рока, и концентрированным тематизмом, спянным лейттемами героев и лейтинтервалом секунды (романтической интонацией вдоха). Она главенствует во второй лейттеме героини, пронизывает плач Лизы после расставания с Эрастом и венчает партитуру, а зарождается во вступлении, где звучит еще одна лексема музыкального романтизма — цитата начального мотива из «Патетической» симфонии П. И. Чайковского¹⁷ (прим. 2).

Композитор считал, что «мотив непреклонного фатума из Шестой симфонии отлично вписывается в историю «Бедной Лизы»» [5], усилив его *ostinato* и хроматическими педалями струнных. Материал вступления разделяет драматургические разделы оперы. После первого объяснения героев он перемещается в нижний регистр и сползает по полутоновой секвенции, затем в исходном виде звучит перед расставанием Лизы и Эраста и возвращается после смерти героини в качестве авторского комментария.



Третья черта стиля Десятникова, проступающая в его первой опере — **повышенное внимание к слову**. Текст для автора почти всегда служит отправной точкой при создании опуса. Он может определять композицию сочинения или его части (в «Пассакалии» из «Любови и жизни поэта» форму вариаций на *basso ostinato* диктует вариационная форма стиха Д. И. Хармса), получать иллюстративное отражение в музыке (в той же песне рояль имитирует звук охотничьего рожка, о котором говорится в тексте) или выполнять обобщающую функцию (в «Утраченных иллюзиях» вокальные прелюдии и постлюдия на стихи Ф. И. Тютчева экспонируют главную идею романтического балета — конфликт мечты и действительности).

В «Бедной Лизе» внимание композитора к слову проявляется в стилистике вокальных партий. Большую часть оперы герои высказываются с помощью музыкальной декламации, аккумулирующей в себе ариозное и речитативное начала (прим. 1). Мелодика чутко следует за текстом, реагируя на малейшие изменения эмоций, и диктует музыкальную форму действия. Декламационные монологи и диалоги героев Десятников объединяет в сквозные сцены. Единственный песенный и условно замкнутый номер в опере — ариозо Лизы, написанное композитором в стилистике романсов А. Л. Гурилева (прим. 3). В нем девушка хочет видеть Эраста не дворянином, а пастухом. Ариозо звучит перед первым объяснением влюбленных и в финале оперы, олицетворяя дух Лизы¹⁸.

Такая структура и стилистика вокальных партий были типичны для камерной оперы второй половины XX века, где редко встречались традиционные певческие формы (ария, каватина, ариетта), а непрерывное музыкальное развитие преобладало и могло дробиться лишь за счет структурных особенностей литературного источника. Так, опера Фрида «Дневник Анны Франк» создана по рукописным записям еврейской девочки и по аналогии с дневниковыми заметками сложена из двадцати одного эпизода. В опере Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу» каждый диагностический

¹⁶ Имеется в виду автор-повествователь, через его монологи читатель узнает главные события повести.

¹⁷ Отметим цитирование как еще один важнейший прием в творчестве Десятникова. В сюите «Русские сезоны» для скрипки, сопрано и струнного оркестра композитор использует народные темы из сборника Е. Н. Разумовской «Традиционная музыка русского Поозерья», в вокальном цикле «Любовь поэта» цитирует финальный мотив песни «Спокойной ночи, малыши», в балете «Утраченные иллюзии» — тему популярной в XIX веке качучи.

¹⁸ После смерти Лизы также возвращаются преобразованный материал вступления и первая лейттема героини.

Пример 3
Andantino
Sopr.
mp

Ес - ли бы тот,
кто за-ни - ма-ет те-перь мыс-ли мо-и, был рож-ден про
стым пас-ту-хом и ес - ли бы он те-перь ми - мо ме-ня

тест Доктора П., проведенный О. Саксом, «представлен в виде самостоятельной сцены-события» [10, с. 68]¹⁹.

Четвертая черта стиля Десятникова, проявившаяся в «Бедной Лизе» — **прихотливая метроритмика вкупе с ритмическим *ostinato***. Ритм и метр для композитора — важнейшие выразительные средства, а нерегулярная акцентность и оstinатность — излюбленные приемы, с их помощью Десятников часто преображает темы и жанровые модели, заимствованные из музыки предшествующих эпох. В балете «Опера» оstinатные пунктиры струнных, совмещенные с переменным размером, сдерживают экспрессию *Aria Patetica*. В «Утраченных иллюзиях» метроритмическая трансформация затрагивает качучу²⁰, усложняя незатейливую мелодию танца. Трехдольный размер качучи Десятников меняет на 5/8 и за счет повторов субмотивов расширяет четырехтакты в периоде до шеститактов.

В «Бедной Лизе» метроритмические особенности авторского письма можно увидеть в лейттемах героини, которые, наряду со вступлением, составляют основной материал оперы. Одна из тем (прим. 4) возникает после первого упоминания Лизы, когда тенор от имени автора описывает жилище девушки²¹. Нерегулярная акцентность в изящном наигрыше флейты вызвана залиговками и переменным размером (3/4, 5/4, 4/4), а элементы ритмического *ostinato* заключены в пунктирах. Также в лейттеме есть и другая типичная для композитора деталь — «фальшивое» мерцание терцового тона в трезвучии. Протяженное *solo* одновременно передает юношеский задор Лизы и ее хрупкий внутренний мир.

В дальнейшем оно звучит при знакомстве героев и открывает их второе объяснение, где Лиза рассказывает о намерении матери выдать ее замуж.

Пример 4
Allegretto non troppo
mp

Похожими характеристиками обладает и вторая лейттема героини (прим. 5). Метрические акценты в ней меняются каждый такт, а сложные, оstinатные фигуры в середине заостряют интонацию секунды (лейтинтервал оперы)²². Это позволяет использовать тему в драматических моментах действия. Она предвосхищает тревогу Эраста перед словами Лизы о замужестве, мысли девушки о социальном неравенстве с возлюбленным, и следом за материалом вступления звучит после ее смерти.

Пример 5

Пятое важнейшее качество музыки Десятникова, проявившееся в «Бедной Лизе», — **иллюстративность**. Музыкальные иллюстрации композитор создает, прежде всего, за счет звукоизобразительности, которой насыщены многие его сочинения. В сюите «Русские сезоны»²³ солирующая скрипка подражает деревенскому наигрышу, кукованию кукушки и стрекоту кузнечика. В балете «Опера» (*Aria All'unisono*) фиоритуры меццо-сопрано имитируют завывания ветра. В «Утраченных иллюзиях» оркестровое нарастание иллюстрирует, как утренняя площадь перед театром Grand Opéra заполняется народом, а переключки деревянных духовых инструментов — свист и хлопки балетоманов.

В симфонизированной, монохромной партитуре «Бедной Лизы» проявления иллюстративности локальны. Это созвучно образцам советской камерной оперы, где прослеживались «ослабление театрального начала» [6, с. 217] и «пониженная роль сюжетной событийности» [6, с. 212]. Но в нескольких эпизодах оперы пристрастие композитора к звукоизобразительности все же дает о себе знать. Первый — ариозо героини, где гитара подражает мандолине. Второй — марш (прим. 6), где герой сообщает Лизе об отъезде на войну. Колкие репетиции фортепиано и флейт в нем имитируют фанфары трубы, а сопрано и тенор скандируют текст на манер

¹⁹ В основу либретто оперы, созданного К. Роуленсом, легла реальная история болезни певца со зрительной агнозией. Пациент проходил лечение у знаменитого американского нейропсихолога Сакса.

²⁰ В партитуре цитата популярного испанского танца характеризует соперницу главной героини — Флорину.

²¹ «Недалеко от монастыря, у березовой рошцы, среди зеленого луга, стоит пустая хижина без дверей» [4, с. 9].

²² Кроме метроритмических свойств лейттемы сближает хроматический *a-moll*, тембр флейты при первом появлении второй темы сразу после первой. В дальнейшем она звучит также у фортепиано.

²³ Она впоследствии стала музыкальной основой одноименного балета Ратманского.



Пример 6
Marcia

военной речи.

«Бедная Лиза» в наследии Десятникова занимает особое место. Она положила начало работе композитора в музыкальном театре, а найденные в опере художественные идеи и приемы на новом уровне воплотятся

в зрелых сочинениях автора. Через анализ либретто и вокально-оркестровой партитуры были сформулированы ключевые черты стиля, определяющие своеобразие музыки Десятникова.

Сокращение литературной основы выявило приверженность композитора к камерности. Порожденная сжатием архетипизация сюжета и образов обнаружила его верность канонам музыкально-театрального романтизма. Наличие чтеца и интонирование текста посредством музыкальной декламации обнажили пристальное внимание Десятникова к слову. В лейттемах «Бедной Лизы» проявились пристрастия композитора к цитированию, прихотливой ритмике, нерегулярной акцентности и ритмическому *ostinato*. В ключевых эпизодах оперы (ариозо Лизы и марше-прощания влюбленных) выразилось его стремление к иллюстративности.

Вместе с тем в «Бедной Лизе» Десятников следует многим тенденциям, определявшим развитие камерной оперы 1960–80-х годов — обращается к лирико-интимному сюжету, делая акцент на взаимоотношениях героев, использует лаконичный исполнительский состав, расширяет драматургические функции солистов, отдавая им не только текст персонажей, но и слова автора. Все это позволяет считать 21-летнего автора «Бедной Лизы» ярким, самобытным художником своего времени.

Литература

1. Богатырева Е. А., Аксиненко Д. В. Леонид Десятников. Камерная опера «Бедная Лиза» (История создания. Либретто и литературный первоисточник) // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2021. № 11. С. 14–21.
2. Волкова П. С. Синтетический художественный текст: опыт анализа (на примере оперы Л. Десятникова «Бедная Лиза») // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 2 (27). С. 5–8.
3. Гладкова О. И. XXI век. Начало. Музыка: силуэты петербургских композиторов. СПб.: Музыка, 2007. 283 с.
4. Десятников Л. А. Опера «Бедная Лиза»: клавиш. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2008. 75 с.
5. Десятников Л. А. Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд [Интервью А. Ю. Мунипова] // Афиша Воздух. 2015. 13 октября. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/music/leonid-desyatnikov-sidish-i-snimaesh-struzhku-sovershenno-kustarnyy-trud/> (дата обращения: 10.04.2025).

6. История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.

7. Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 томах. Т. 1. М.; Л.: Худож. лит., 1964. 810 с.

8. Наборщикова С. В., Попова А. Ю. «Вываливающиеся старухи» Десятникова — Ратманского: опыт хореографического воплощения вокального цикла // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 2 (24). С. 17–23.

9. Синельникова О. В., Трунов Д. О. Стилевые ориентиры камерно-вокального творчества Леонида Десятникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 131–139.

10. Шорникова А. В. Жанр камерной оперы в трактовке М. Наймана или история человека, который принял жену за шляпу // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 67–72.

References

1. Bogatyreva E. A., Aksinenko D. V. Leonid Desyatnikov. Kamernaya opera «Bednaya Liza» (Istoriya sozdaniya. Libretto i literaturnyj pervoistochnik) [Leonid Desyatnikov. Chamber opera «Poor Lisa» (History of creation. Libretto and literary source)] // Muzykalnyj almanakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [The Musical almanac of Tomsk State University]. 2021. № 11. P. 14–21.
2. Volkova P. S. Sintetichesky khudozhestvennyy tekst: opyt analiza (na primere opery L. Desyatnikova «Bednaya Liza»)

[Synthetic artistic text: the experience of analysis (on the example of L. Desyatnikov's opera «Poor Lisa»)] // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii [Cultural life in the South of Russia]. 2008. № 2 (27). P. 5–8.

3. Gladkova O. I. XXI vek. Nachalo. Muzyka: siluety peterburgskikh kompozitorov [The 21st century. Beginning. Music: silhouettes of St. Petersburg composers]. SPb.: Muzyka, 2007. 283 p.

4. Desyatnikov L. A. Opera «Bednaya Liza» [Opera «Poor Lisa»]: klavir. SPb.: Kompozitor. Sankt-Peterburg, 2008. 75 p.

5. *Desyatnikov L. A.* Sidish i snimaesh struzhku. Sovershenno kustarnyj trud [Intervyu A. Yu. Munipova] [You sit and take off the shavings. Completely artisanal work [Interview with A. Yu. Munipov]] // Afisha Vozdukh [Afisha Vozdukh]. 2015. 13 oktyabrya. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozdukh/music/leonid-desyatnikov-sidish-i-snimaesh-struzhku-sovershenno-kustarnyy-trud/> (Accessed: 10.04.2025).

6. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [The history of Russian music in the second half of the twentieth century]: uchebnyk / otv. red. T. N. Levaya., SPb.: Kompozitor, 2005. 556 p.

7. *Karamzin N. M.* Izbrannye sochineniya [Selected works]: v dvuh tomah. T. 1. M.; L.: Hudozh. lit., 1964. 810 p.

8. *Naborshchikova S. V., Popova A. Yu.* «Vyvalivayushchiesya staruhi» Desyatnikova — Ratmanskogo: opyt horeograficheskogo voploshcheniya vokalnogo tsikla [«Falling out old women»

by Desyatnikov — Ratmanskogo: the experience of choreographic embodiment of the vocal cycle] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2024. № 2 (24). P. 17–23.

9. *Sinelnikova O. V., Trunov D. O.* Stilevye orientiry kamerno-vokalnogo torchestva Leonida Desyatnikova [Stylistic guidelines of Leonid Desyatnikov's chamber-vocal creativity] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulturi i iskusstv [Journal of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2021. № 54. P. 131–139.

10. *Shornikova A. V.* Zhanr kamernoi opery v traktovke M. Naimana ili istoriya cheloveka, kotoryi prinyal zhenu za shlyapu [The genre of chamber opera as interpreted by M. Naiman or the story of the man, who mistook his wife for a hat] // Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyi almanakh [South Russian Music Almanac]. 2018. № 3 (32). P. 67–72

Информация об авторе

Анастасия Юрьевна Попова

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского»
Саратов, Россия

Information about the author

Anastasiia Yurievna Popova

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov National Research State University named after N. G. Chernyshevsky»
Saratov, Russia



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-65-72

Никифорова Юлия Владимировна, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Nikiforova Julia Vladimirovna, Postgraduate Student of the Music History Department of Nizhny Novgorod State Conservatoire named after M. I. Glinka

E-mail: nickiforova.iuliya2013@yandex.ru

АЛЛЮЗИИ БАРОККО В МУЗЫКЕ Л. А. ДЕСЯТНИКОВА

В статье рассматриваются принципы композиторской работы Леонида Десятникова в контексте его обращения к стилистике и поэтике барокко. В данном ракурсе анализируются балет «Опера» (2013), вокально-инструментальные «Свинцовое эхо» (1990) и «Русские сезоны» (2000), произведения, в которых автор апеллирует к музыке XVII–XVIII веков. Барочная стилистика и материал других культурных эпох в его сочинениях преломляются через призму индивидуального стиля, исследуются с точки зрения современного музыканта. Выявлены различные уровни взаимодействия композитора с барочной музыкальной культурой. Так, в его сочинениях не только используются отдельные мелодические, гармонические или ритмические формулы, но и реконструируются типовые структуры барочной арии, оперы или инструментального концерта. Пользуясь выразительными средствами той эпохи, автор создает ряд трагических, возвышенно-эмоциональных образов. Обращение к музыкальному языку прошлого открывает возможность искреннего высказывания, в котором характерная для Десятникова постмодернистская ирония отходит на второй план. Но и в рассмотренных произведениях эмоциональная искренность проявляется достаточно отстраненно, выражаясь в рамках исторически отдаленного стиля. Соединение различных стилистических элементов создает не коллажное сопоставление разнородного материала, а органичный синтез, благодаря чему складывается целостный индивидуальный композиторский стиль.

Ключевые слова: Л. Десятников, барокко, балет «Опера», «Свинцовое эхо», «Русские сезоны».

ALLUSIONS TO BAROQUE IN THE MUSIC OF L. A. DESYATNIKOV

The article examines the principles of Leonid Desyatnikov's work as a composer in the context of his reference to the stylistics and poetics of the Baroque. From this perspective, the ballet «Opera» (2013), the vocal and instrumental works «The Leaden Echo» (1990) and «The Russian Seasons» (2000), in which the author turns to the music of the 17–18th centuries, are analyzed. Baroque stylistics and material from other cultural eras in his works are refracted through the prism of an individual style, and are studied from the point of view of a modern musician. Various levels of interaction between the composer and Baroque musical culture are revealed. Thus, in his works the composer does not only use individual melodic, harmonic or rhythmic formulas, but reconstructs the typical structures of a baroque aria, opera or instrumental concertos as well. Using the expressive means of that era, the author creates a number of tragic, sublimely emotional images. The addressing to the musical language of the past opens up the possibility of a sincere statement, in which Desyatnikov's characteristic postmodern irony fades into the background. But even in the works examined, emotional sincerity is manifested in a rather detached manner, expressed within the framework of a historically distant style. The combination of various stylistic elements does not create a collage comparison of heterogeneous material, but an organic synthesis, due to which a holistic individual compositional style is formed.

Key words: L. Desyatnikov, Baroque, ballet «Opera», «The Leaden Echo», «The Russian Seasons».

Одно из характерных свойств стиля Леонида Десятникова и, в целом, композиторов постмодернистской эпохи — стилевое многообразие, работа с заимствованным материалом, когда «чужое» становится если не фундаментом, то импульсом к созданию нового, индивидуального высказывания. Современные авторы охотно вступают в диалог с культурными эпохами прошлого, различными композиторскими стилями и отдельными опусами. В частности, во многих произведениях Десятникова узнаваемы черты как авторских стилей Шуберта, Шумана, Чайковского, так и шире — стилистики романтической эпохи в целом, ее музыкальной лексики. Это взаимодействие «оформляется» по-разному: в виде явно различимых цитат, обобщенных намеков или прочитываемых стилизаций.

Композитор свободно обходится с языковыми и жанровыми элементами, чаще не цитируя дословно, но намекая на их присутствие, в результате чего создается

аллюзия на воспроизводимую музыкальную модель. При этом, характеризуя собственный стиль, Десятников избегает конкретных определений. Его музыка не коррелирует ни с одним определенным направлением — неоромантизмом или небарокко. Концептуализм или постмодернизм также не охватывают стилевое «поле» музыки Л. Десятникова целиком. Сам композитор принципиально выступает против каких-либо жестких дефиниций и терминологических установок.

Взаимодействуя с разнообразными авторскими источниками и культурными эпохами, композитор нередко обращается и к музыке барокко. Эти импульсы проявляются в опусах композитора в разной степени — как своеобразное отражение барочной образности в «Свинцовом эхе», воспроизведение гармонических оборотов, приемов исполнения, определенных жанровых черт в «Русских сезонах», искусное подражание барочной мелодике и воссоздание типовых арий оперы второй



половины XVII — первой половины XVIII века в балете «Орега». Отметим, что композитор не ограничивается барочной сферой. В перечисленных произведениях заметно ее соединение и с другими стилистическими компонентами (в частности, в «Сезонах» возникают ренессансные аллюзии), но в данной статье остановимся на примерах работы Десятникова только с барочным материалом. В этих опусах рассматриваемая стилистика проявляется наиболее отчетливо, и опора на поэтику эпохи открыто проговаривается автором. Но и в некоторых других сочинениях композитора нередко прослеживаются характерные для барокко интеллектуальная «игра» и семантическая многослойность музыкальной ткани произведений, использование чужого материала и преломление его через призму индивидуального стиля. Например, автор вплетает в фактуру своих произведений гармонические переченья и диссонансы. Так, описывая работу над «Русскими сезонами», основанными на аутентичных песенных фольклорных источниках, Десятников отмечает, что «переченья — это ведь существеннейшая часть музыкального фольклора. В какой-то момент я осознал перечень как черту моего собственного стиля. Я стремлюсь к консонансу, отягощенному перечнем» [7, с. 22]. Этот же прием становится важнейшим и в барочных рефлексиях композитора.

Десятников работает с музыкой той далекой эпохи в различных произведениях достаточно давно, начиная с 1970-х годов. Один из ранних примеров — песня «О том, кто жил в маленьком доме» из «Трех песен на стихи Джона Чиарди» для сопрано и фортепиано, написанных в 1975 году. В указанном примере используются точные цитаты прелюдий e-moll и c-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Они появляются для усиления комического эффекта детского стихотворения Чиарди, повествующего о судьбе божьей коровки.

Фрагменты прелюдий звучат, когда в тексте песни описывается трагическое событие — божью коровку прогоняют из дома и «у хозяина дома зачах огород, тля съела капусту». Музыка Баха подводит к драматической кульминации песни, и сюжетный поворот в тексте отражается в партии фортепиано, в которой цитаты возникают неожиданно, без подготовки, и также резко обрываются. В дальнейшем в творчестве композитора подобные заимствования сменяются обобщенными аллюзиями, воссозданием не только внешних признаков и конкретных приемов, но и образной сферы, связанной с барочной поэтикой.

Прямым приношением эпохе барокко стал балет с пением «Орега», написанный в 2013 году по заказу театра Ла Скала. Премьера сочинения состоялась в Милане, как и многие другие произведения Десятникова — в постановке хореографа Алексея Ратманского¹. На музыку одноактного балета положены тексты итальянского

поэта, драматурга и либреттиста XVIII века Пьетро Метастазіо. Либретто создано композитором в соавторстве с филологом Карлой Мускио. Ими были отобраны тексты Метастазіо, ранее не использовавшиеся в операх Вивальди, Генделя и Моцарта, то есть не вызывающие ассоциации с уже известными сочинениями на те же либретто. Избранные фрагменты из работ Метастазіо максимально соответствуют основным типам арий барочной оперы.

В процессе сочинения балета композитор изучает многочисленные примеры музыки XVIII века, по его словам, «списывая контрольную у отличника» [12], в основном ориентируясь на стилистику Г. Ф. Генделя. Он не прибегает к прямым цитатам, но создает аллюзии на его музыку. «Я понимал, что за пределы Генделя выходить не буду. Это потрясающая, гениальная музыка. “Орега” — не рациональная стилизация, а, если хотите, непосредственное изъяснение чувств, как у народного сказителя. Разумеется, диссонансов у меня несколько больше, чем у Генделя. Но цель — исчезнуть, перевоплотиться в “Генделя”, присвоить его» [1]. Десятников опирается на творчество Генделя как одного из выдающихся оперных композиторов первой половины XVIII века, и его оперы трактует как образцы, наиболее точно отражающие ключевые признаки музыкально-театральных представлений той эпохи.

Жанровый синтез, балет с пением, определенно отсылает к «Свадебке» и «Пульчинелле» Стравинского. По словам Десятникова, благодаря «Свадебке» «балет, в котором поют, перестал восприниматься как соединение несоединимого» [1]. В сочинении Стравинского пение длится беспрерывно, как и в «Орега», где вокал сливается с оркестровой партией и превращается в сопровождение действия, а зритель «очень быстро свыкается с тем, что под эту музыку танцуют» [12].

Жанр «балет с пением» понимается достаточно гибко, и произведение может существовать на сцене в различных вариантах — как балет, как опера в сценическом или в концертном исполнении. В последнем варианте «Орега» была представлена впервые в России в декабре 2023 года в Нижнем Новгороде и Москве. Возможны изменения и в оркестровом составе. Например, приветствуется исполнение с привлечением аутентичного барочного инструментария. Автор также определяет свое сочинение как «среднестатистическая барочная опера», в которой он воссоздает типичные черты оперного жанра той эпохи. И, несмотря на явную и проговариваемую автором отсылку к музыке Генделя, в партитуре балета встречаются аллюзии на произведения других композиторов того времени, в частности, Десятников упоминает имена И. А. Гассе, Л. Лео, Л. Винчи, Н. Порпоры, Дж. Ристори, Дж. Феррандини, Н. Йоммелли.

На российской премьере 40-минутный одноактный балет исполнялся во втором отделении концерта, по-

¹ До работы над «Орега» А. Ратманский создал хореографические постановки на музыку вокального цикла «Любовь и жизнь поэта» (балет «Вываливающиеся старухи», 2007 [5]), «Русских сезонов» в 2006 году, также поставил балет «Утраченные иллюзии» (2011). Их совместная работа продолжается, и относительно недавно возникли балеты Ратманского на музыку сюиты «Эскизы к закату» («Одесса», 2017) и цикла фортепианных прелюдий «Буковинские песни» (2017).



сле арий из опер и ораторий Генделя. Таким образом был подчеркнут диалог между аутентичной барочной оперой и современной трактовкой жанра. По словам автора, «моей первоначальной идеей было сделать перечень, своего рода путеводитель по ариям, обязательным для итальянской *opera seria*. И так, по ходу дела, я формировал свое собственное либретто, сознательно исключив те, что были положены на музыку Генделем, Вивальди и Моцартом, чтобы избежать ненужных сопоставлений. Мы хотели сделать балет без фабулы. Каталог, и все. Некий дайджест, или даже комикс, на темы *opera seria*» [12].

«Орега» состоит из семи номеров: торжественной, величественной увертюры («слегка фугированной, даже в генделевском стиле» [12]), пяти разнохарактерных арий для трех солистов — сопрано, меццо-сопрано и тенора, дуэта и финального терцета. Номера названы по типу и характеру арии: *Aria di Guerra* для тенора, *Aria Patetica* для сопрано, *Aria all'Unisono* для меццо-сопрано, *Duetto Cantabile* для сопрано и меццо (который завершает условный первый акт оперы), *Aria di Sdegno* для тенора, *Aria di Portamento* для меццо-сопрано и финальный *Solo* — несмотря на авторское название, здесь поют только три солиста. Все названия и тексты даются на языке оригинала либретто — итальянском, как и название произведения «Орега».

Арии чередуются с речитативами в сопровождении клавесина либо оркестра — здесь встречаются форматы и *secco*, и *accompagnato*. За исключением увертюры в составе балета нет чисто инструментальных фрагментов. Арии и речитативы не объединены единым сюжетом, лишь общей барочной музыкальной атмосферой. Оркестр в «Орега» не играет самостоятельной роли. Скорее выполняя функцию сопровождения, солирующие инструменты (скрипка, флейта, виолончель) часто дублируют мелодию вокальной партии или вступают с певцом в диалог. Этот прием нередко встречается в *Passiones* И. С. Баха, ораториях и операх Г. Ф. Генделя.

«Каталог» барочной оперы Десятникова выстраивается по принципу контраста, жанрового и темпового. Например, первую «фанфарную» арию тенора сменяет лирическое высказывание сопрано, наполненное ламентозными нисходящими секундовыми интонациями; после патетической арии меццо-сопрано звучит «любовный» дуэт сопрано и меццо-сопрано; виртуозная теноровая «ария мести» сменяется медленным, в ритме чаканы, номером меццо-сопрано.

Последняя ария становится драматической кульминацией всего цикла, за которой следует финальный ансамбль. Композитор почти точно воспроизводит схему типичных барочных арий. Каждая из них выдерживается в едином характере, все написаны в трехчастной форме с контрастной серединой — к удивлению, не в традиционной для эпохи форме *da capo*, поскольку реприза сокращается. Отсутствуют также привычные для жанра виртуозные каденции вокалистов — но в партитуре отмечены разделы, предполагающие импровизацию для клавесина.

Каждая ария написана на текст Метастазии, предназначенный для разных опер. О. Синельникова приводит следующий список либретто: «Фемистокл», «Деметрий», «Узнанная Семирамида», «Адриан в Сирии», «Узнанный Кир», «Гипермнестра» [9, с. 212]. Десятников избирает не начальные, экспозиционные номера, а фрагменты, находящиеся в кульминационных эпизодах действия, показывающие моменты сильного эмоционального напряжения.

Речитативы, предваряющие арии, намеренно взяты из разных драматургических эпизодов, что не создает сюжетных связей между номерами. Тексты также могут быть не связаны с образом исполнителя, например, в *Aria Patetica* для сопрано и *Aria all'Unisono* для меццо-сопрано речь идет от лица мужских героев. Но здесь отражается и традиция оперы-*seria*, когда роли главных мужских персонажей исполнялись певцами-кастратами, а также условность и аллегоричность барочного театра. В центре балета Десятникова не повествование, не рассказанная история, но сами вокалисты — безымянные персонажи, собирательные образы, воплощающие виртуозное мастерство барочного исполнителя — Сопрано, Меццо-сопрано и Тенор.

В финальном номере балета тексты Метастазии сменяются прозаическим отрывком из «Мемуаров» Карло Гольдони, драматурга и либреттиста той же эпохи, в котором описываются шуточные правила создания *opera seria*, наставления для актеров — «Послушайте, я назову вам некоторые из этих непреложных правил». Так, каждый из трех основных персонажей драмы должен спеть пять арий, актеры второго плана — не более трех, второстепенные персонажи довольствуются одной или двумя. А композитору нужно следить, чтобы не следовали подряд патетические арии, не отдавать любовные и бравурные номера актерам второго плана и так далее. Вся предыдущая барочная стилизация оказывается лишь видимостью, игрой (театр в театре), исследованием оперы-*seria* и наблюдением за ее правилами с позиции художника XXI века.

В финале оперы излагается не вывод и не мораль, которые могли бы следовать из сюжета (который здесь отсутствует), но художественная рефлексия по поводу многих компонентов поэтики жанра — структуры, типовых аффектов и музыки барочной оперы в целом. Только в последнем номере проявляется ирония композитора, дистанция между современностью и барокко, взгляд на произведение «снаружи», с точки зрения автора. Композитор отмечает: «Этот фрагмент Гольдони я использовал в финале, где выясняется, что все, что было до этого, все такое минорное и трагическое — не правду, не серьезно, это была всего лишь игра, игра в оперу» [12]. Игровое начало отражается и в замысле произведения — в сочетании двух, кажется, взаимоисключающих жанров, оперы и балета в названии.

Возвращаясь к замыслу композитора — создание каталога или дайджеста барочной оперы — отметим компактность изложения (сокращенные арии и лаконичная одноактность), эмоциональную напряженность



каждого номера, быструю смену настроений и утрирование образов и аффектов. Высокая степень типизации, характерная для барочных арий и в целом для *opera seria*, не затмевает эмоциональной искренности выражения. В сокращенном виде разворачивается история не только жанра, но и текстов Метастазиио. Краткость вырастает еще и из условий заказа — одноактного балета, в рамки которого пришлось вместить барочную оперу.

Еще одним обращением к барочной эпохе стало сочинение «Свинцовое эхо» для голоса(ов) и инструментов на стихи английского поэта Д. М. Хопкинса, созданное в 1990 году. «Свинцовое эхо» не имеет авторского жанрового определения — при том, что жанр часто в произведениях Десятникова явно проговаривается (как в вышеупомянутом балете «Орега») и сопровождается раскрытием заложенной в нем традиции, будь то вокальный цикл, опера, вариации, «Времена года»² и т. д. «Свинцовое эхо» избавлено от неизбежных ассоциативных связей, сопровождающих жанровую дефиницию, но в строении произведения, музыкальном языке и образной сфере без сомнения проявляются черты арии ламенто.

Произведение стало первым опытом Десятникова в создании вокальной музыки на английском языке. В основе опуса лежит одноименное сочинение Джеральда Мэнли Хопкинса (1844–1889), поэта, теолога и священника-иезуита. Сама поэма состоит из двух частей — «The Leaden Echo and The Golden Echo» («Свинцовое эхо и золотое эхо») и является частью задуманной, но не воплощенной поэмы о судьбе валлийской мученицы Винифрид, жившей в VII веке. В диалоге между двумя частями поэмы раскрывается идея красоты во всей ее полноте, в противопоставлении красоты материальной и духовной.

В первой части, собственно «Свинцовом Эхе», речь идет о недолговечности материальной, земной красоты: «Как сберечь — нет ли средства, нет ли, нет ли, есть ли в мире неизвестный узел, лента, снур, крючок, ключ, цепь, замок, засов, чтоб удержать красоту, сберечь ее, красоту, красоту, чтобы не уходила бы от нас?»³. Материальное разрушается с течением времени, и спасения от его воздействия нет. Первая часть поэмы завершается мрачным заключением: «Раз никак, о нет, нет, нет, никак — Так начните ж скорби вой, скорби вой, вой, вой, вой, вой».

Во второй части поэмы, «Золотом эхе», следует реакция на неизбежность увядания земной красоты в духе христианской этики — это вечность красоты духовной. Различие между земным и духовным отражается в ритмике стихотворений. Ритм текста первой части рваный, беспокойный, напряженный. Стихотворение состоит из кратких, прерывистых фраз. «Золотое эхо», напротив, излагается длинными, развернутыми высказываниями, бесперывными аллитерационными перечислениями.

Поэзия Хопкинса отличается новаторской манерой письма — повтором слов и отдельных фраз, созданием новых слов, свободным строением. Сам поэт называл свою особую ритмику стиха «напряженным ритмом» или «скачущим ритмом» («sprung rhythm») [10, с. 137]. Десятников предпочитает использовать текст на языке оригинала (несмотря на существующие варианты перевода стихотворения на русский язык), сохраняя своеобразие поэтической интерпретации. В стихотворении Хопкинса эхо воспроизводится в многочисленных повторах слов и аллитерациях; само двухчастное строение поэмы (вопрос и ответ) также отсылает к образу эха. Подобно отзвуку заканчиваются и оба стихотворения, задерживаясь на повторе одного слова.

Для своего произведения Десятников избирает только первую часть поэмы. В инструментальном составе преобладают инструменты низкого регистра, подчеркивающие мрачную атмосферу сочинения; наряду со скрипкой и альтом здесь используются две виолончели, контрабас, литавры и три тромбона. В качестве солиста, в соответствии с барочной эстетикой, выступает контратенор.

Композиция начинается словно издалека, на пиано, вокальную партию сопровождает прозрачный аккомпанемент струнного трио; по мере развития фактура постепенно уплотняется, ускоряется темп, и в кульминационном разделе «подключаются» тромбоны, литавры и второй голос. В последнем разделе музыка постепенно истаивает в тишине на многократном повторении слов «none» («ничего») и «despair» («отчаяние»). Эта идея «расширения», достижения кульминации и плавного спада отражается не только в динамике, но и в тематической линии вокальной партии. Мелодия начинается в узком диапазоне, накапливает напряжение к середине сочинения, постепенно отдаляясь от опорного тона и в конце вновь сужаясь до диапазона малой секунды, возвращается к начальной интонации и замыкает форму произведения.

Первый раздел написан в тональности *g-moll*, мелодия кружится вокруг тона *g*. Впервые появляется лейтинтонация малой секунды, которая продолжит звучать на протяжении всего произведения, скрепляя композицию воедино. Секундовая интонация, словно раздвоенный единый звук, звучащий либо одновременно, либо размывающийся в глissандо, воссоздает эффект эха. Ламентозная интонация, а также частые и длительные паузы между фразами отсылают к барочной музыкальной лексике. С самого начала вокальную партию сопровождает органнй пункт у скрипок и альтов, повторяющееся на *pppp* нервное «соль» виолончелей олицетворяет непрерывное тревожное биение времени (прим. 1).

В конце первого раздела завершение первой фразы стихотворения сопровождается появлением в партии

² «Времена года» здесь понимаются как жанровая модель с исторически сложившимися структурой и содержанием. В частности, произведениям такого рода свойственны форма инструментального или вокально-инструментального цикла, включающего четыре или двенадцать разделов. Подробнее о трактовке жанровой природы «Времен года» см. [3].

³ Здесь и далее перевод И. А. Лихачева [2].



Пример 1. Десятников Л. А. Свинцовое эхо. Тт. 1–12

1st voice
Violin
Viola
Cello
Double bass

Adagio $\text{♩} = 56$ *ppp*

How to keep

is there a ny a ny,

струнных типичной каденционной формулы (синкопированный ритм, движение параллельными интервалами) (прим. 2). Эта мелодическая фигура еще не единожды прозвучит в произведении, отмечая границы разделов.

Пример 2. Десятников Л. А. Свинцовое эхо. Тт. 23–29

catch or key to keep. Back beau, ty,

Отметим также сходство между данной каденцией и начальной интонацией арии альта «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею» Баха (прим. 3) — похожий мелодический оборот, ритмический рисунок. Параллель между двумя ариями можно провести и на более общем уровне — в «Эхе» используется тот же тембр низкого женского или высокого мужского голоса (Десятников указывает, что партию контратенора при необходимости может исполнять контральто), в сопровождении звучит схожая мерная пульсация в басу.

В последнем, четвертом разделе к струнному оркестру подключаются три тромбона и литавры, а также второй вокальный голос. Новая группа исполнителей, по указанию автора, должна располагаться на заднем плане сцены или за сценой, или может быть записана на пленку. Тем самым создается пространственный эффект «эха». Мелодия, исполняемая солистом, в этот кульминационный момент остается в узком диапазоне, застывая в бесконечном повторе последнего слова стихотворения — «despair». Второй голос в этот момент также повторяет фразу «there's none», и последние строки накладываются друг на друга. При многократном

Пример 3. Бах И. С. Страсти по Матфею. № 47, ария альта «Erbarme dich», вступление

ARIA. Coro I.

Violino Solo.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Alto.
Organo e Continuo.

piano sempre
piano sempre
piano sempre

pizzicato

How to keep is there a ny a ny,

повторе смысл слов теряется. По словам Десятникова, «монотонное повторение приводит к тому, что боль как бы автоматизируется, уходит, и трагическая атмосфера произведения в завершении сменяется “подобием катарсиса”» [13, с. 16].

Неотвратимый Хронос, «быстротечность времени и бесконечность жизненного круговорота» [11], а также связанные с этим образы жизни и смерти, одиночества, судьбы художника являются одними из ключевых тем вокального творчества Десятникова. Они раскрываются в таких вокальных циклах, как «Любовь и жизнь поэта», «Пять стихотворений Ф. И. Тютчева» [11]. В «Свинцовом эхе» время замирает, останавливается в момент напряженного отчаяния. Это «замершее состояние» подчеркивается органными пунктами в сопровождении, медленно разворачивающейся вокальной линией, где фразы перемежаются долгими паузами. Вокальная мелодия сопровождается постоянным, выдержанным на протяжении всего произведения «биением» у низких струнных, виолончели и контрабаса. Длительное пребывание в одном настроении, отсутствие сильных контрастов внутри разделов, также созвучны барочной эстетике, ее направленности на концентрацию одного аффекта.

«Свинцовое эхо» несколько выбивается из ряда произведений Десятникова своей искренностью, откровенностью высказывания. И в этом ракурсе «Эха» можно считать уникальным произведением среди обширного творческого наследия композитора. В «Эхе» собраны важные элементы индивидуального стиля Десятникова — обращение к камерно-вокальному жанру, любовь к диссонансу и «фальши» и также — характерная для него трагическая образная сфера. По выражению композитора, «моя тема — смерть (“сказал он суетливо”), старение, разрушение, упадок, красота запустения» [7, с. 22]. Образы драматические и трагические, ностальгия возникают в его музыке чаще откровенно радостного мажора, который может появиться в рамках цитаты

либо стилизации.

Черты барокко можно найти, казалось бы, в совсем противоположных по материалу, «Русских сезонах» (2000), где при формальном доминировании фольклорной тематики и использовании аутентичных народных источников (сборник «Традиционная музыка Русского Поозерья» Е. Разумовской [8]), фольклор смешивается с другими стилистическими компонентами, как бы «пропускается» сквозь призму барокко, Возрождения и эстетики минимализма.

Барочное начало проявляется уже в выборе солистов — здесь вместе с сопрано выступает солирующая скрипка, что напоминает о традициях Вивальди. С «Временами года» итальянского маэстро «Сезоны» связывает и схожая структура — подобно циклу инструментальных концертов, произведение состоит из четырех крупных частей (Весна, Лето, Осень, Зима), каждая из которых содержит по три раздела. Далее, в разных номерах «Сезонов» композитор совмещает принцип барочного концертирования, чередования solo и tutti, с принципами развертывания народной песни — поочередные вступления запевалы и хора, солистов и оркестра. Например, в первой песне, Христовской, за сольными фразами скрипки следует повторение мелодии оркестром. В следующей за ней Качульной — первые два куплета исполняет сопрано соло, далее к голосу присоединяется второй солист, имитирующий вокальную партию, в последних куплетах солистов сопровождает струнный оркестр. Параллели с барочной стилистикой проводятся также на уровне инструментального состава — в принципах взаимоотношений сольных партий скрипки и сопрано (дуэт по принципу диалога, имитация, дублирование в терцию и сексту) и использования мелизматике (барочная орнаментика сочетается с характерными для народного пения глицандо и срываами) [6, с. 29].

«Русские сезоны» стали одним из редких примеров обращения Десятникова к сакральной тематике. Уже в первом номере, Христовской, в партии оркестра в партитуре прописан текст молитвы, подчеркивающий роль оркестра как сопровождающего солиста хора («Христос воскрес, Сын(а) Божий!»). В сочинении преобладают песни календарного цикла, связанные с определенным временем года, праздником или ритуалом — Духовская, Свадебская, Масленая. Но среди них встречаются и духовные стихи, в которых поднимаются вопросы души и тела, земной жизни и жизни после смерти. Духовные стихи расположены автором в кульминационных точках сочинения. В центре цикла, в седьмом номере исполняется Постовая («Тебе, тело, одно дело»), открывающая третью часть «Осень», и завершает произведение двенадцатый номер, Последняя («Наши руки грабли»).

В «Сезонах» не только воспроизводятся отдельные элементы барочной музыкальной лексики, но и «прочитывается» аллюзия на конкретное произведение. Так, пятый номер цикла, Духовская, по структуре и звучанию схож с уже упомянутой арией альта из «Страстей по Матфею» Баха — та же тональность h-moll, камерный состав

оркестра, дуэт сопрано и солирующей скрипки, ритм сицилианы, начальная интонация восходящей сексты.

«Программное», по выражению Десятникова, эмоциональное состояние, характерное для него (и соответственно для его произведений) — «выражение глубокой депрессии или отображение неких руин, звуковых руин» [7, с. 22], показательно для всех трех его опусов. Говоря о балете «Орега», он так описывает присущую музыке сочинения эмоциональную откровенность: «Так хочется быть грубым и неотесанным. Наверное, это желание нашло отражение в музыке балета: я временами избавлялся от орнамента, от приличествующих стилю распевов слогов — всех этих “виньеток ложной сути” и продвигался в сторону так называемого реализма» [12].

Музыка, отражающая диалог композитора с барокко, эмоциональная, искренняя, не пропущенная сквозь призму иронии и сарказма (в балете «Орега» ирония прорывается только в финальном ансамбле, и в нем — только на уровне текста, концепции). Возможно, старинный музыкальный язык, атмосфера, создаваемая им, оказываются для композитора наиболее соответствующими для воплощения трагических, возвышенных, открыто эмоциональных образов. В этой звуковой ситуации для Десятникова возникает возможность искреннего высказывания, в котором романтическая или постмодернистская ирония отходят на второй план. Но и в рассмотренных произведениях авторская эмоция проявляется достаточно отстраненно, поскольку выражается через чужой, заимствованный язык, в рамках исторически отдаленного стиля.

Возвращаясь к музыкально-историческому универсализму Десятникова, отметим, что в «Орега», «Свинцовом эхе», «Русских сезонах» совмещаются различные стилевые элементы, но в результате возникает не коллажное сопоставление разнородного материала (как, например, было в ранней песне «О том, кто жил в маленьком доме», где цитаты появляются неожиданно и выделяются на фоне другого тематизма), а естественный, органичный синтез.

Так, барочная орнаментика непротиворечиво соединяется с фольклорной мелизматикой в «Русских сезонах», характерная для барочной оперы вокальная мелодика сочетается с диссонансами в оркестровом сопровождении в балете «Орега». Композитор работает не только с отдельными мелодическими, гармоническими или ритмическими формулами, но и с жанрами, воссоздавая типовые структуры арии, оперы или инструментального концерта.

Барочная рефлексия в его музыке возможна не только как обобщенное воспроизведение старинного стиля, но и как создание аллюзий на отдельное и узнаваемое музыкальное произведение, в частности, на баховскую арию альта. В результате «присвоения» заимствованного материала, «вживания» в барочный музыкальный язык, смешения его с иными стилевыми компонентами возникает гомогенный, целостный индивидуальный композиторский стиль.

Характерная черта композиторского метода Десят-



никова — широкий охват разнообразных музыкальных стилей, исследование и препарирование собственного слушательского опыта. В одном из интервью, которое Десятников дал после написания «Свинцового эха», он так описывает свой авторский подход: «Я есть результат и сумма тех впечатлений, которые случились на моем жизненном пути. <...> Более того, все, что я слушаю или читаю, находит моментальное отражение в моей работе» [11, с. 15].

Обращаясь к музыке разнообразных исторических эпох и стилей, Десятников закономерно направляет свое внимание и на барочную музыку. Вспомним здесь другое его высказывание, демонстрирующее подход композитора к стилистым источникам его произведений: «Это не презренный материал, но и не святыня.

Это просто музыкальная фактура, просто звуки. И я могу обходиться с ними как угодно. Как и любой другой композитор» [4, с. 171].

В рамках подобного стилистического универсализма практически любой материал, кстати, не только музыкальный, художественный и нехудожественный, возвышенный и обыденный, может стать импульсом к созданию произведения — от советского учебника английского языка (на тексты из которого написана симфония «Зима священная 1949» (1998)) до барочной оперы. Леонид Десятников свободно выбирает язык высказывания, в своих работах словно поочередно примеряя маски композитора-классика, романтика, постмодерниста, но всегда за избранной «личиной» сохраняя собственную индивидуальность.

Литература

1. Десятников — балет «Опера». Гендель. Оркестр La Voce Strumentale Нижегородского театра оперы и балета имени Пушкина, Дмитрий Синьковский, Дилара Идрисова, Сергей Годин. URL: <https://meloman.ru/concert/kzch-2023-12-06/> (дата обращения: 27.02.2025).

2. Десятников Л. А. Свинцовое эхо для голоса(ов) и инструментов. Партитура и партии. СПб.: Издательство «Композитор», 2003. 41 с.

3. Лианская Е. «Времена года» в постмодернистских музыкальных версиях // Отечественная музыка от Глинки до постмодерна: сб. статей. Нижний Новгород, 2006. С. 129–134.

4. Мунипов А. Фермата (Разговоры с композиторами). М.: Новое издательство, 2019. 446 с.

5. Наборщикова С. В., Попова А. Ю. «Вываливающиеся старухи» Десятникова — Ратманского: опыт хореографического воплощения вокального цикла // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 2 (24). С. 17–23.

6. Пантелеева О. «Русские сезоны» Леонида Десятникова: defining Russia musically // MUSICUS. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2007. № 9. С. 28–34.

7. Разумовская Е. Леонид Десятников: Я часто цитирую фольклор. Но всегда с кавычками // Скрипичный ключ. 2008.

№ 2 (25). С. 20–23.

8. Разумовская Е. Традиционная музыка русского Поозерья (по материалам экспедиций 1971–1992 годов. СПб.: Издательство «Композитор», 1998. 240 с.

9. Синельникова О. В. «Среднестатистическая барочная опера» Леонида Десятникова в XXI веке // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 67. С. 210–217.

10. Трунов Д. О. «Свинцовое эхо» Леонида Десятникова: слово и музыка // Музыкальное искусство и образование в XXI веке: проблемы, традиции, перспективы: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 23 мая 2020 года. М.: Московский государственный институт культуры, 2021. С. 135–145.

11. Трунов Д. О. Семантика времени в камерно-вокальных произведениях Леонида Десятникова 1970-х годов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 39. С. 157–164.

12. Ходнев С. В. «С самого начала я знал, что мы делаем некий дайджест на темы opera seria». Леонид Десятников о балете «Опера» // Коммерсантъ Weekend. № 46 от 13.12.2013. С. 23.

13. Чинаев В., Десятников Л. Разговор на обочине // Музыкальная академия. 1994. № 3 (648). С. 14–17.

References

1. Desyatnikov — balet «Opera». Gendel'. Orkestr La Voce Strumentale Nizhegorodskogo teatra opery i baleta imeni Pushkina, Dmitriy Sin'kovskiy, Dilyara Idrisova, Sergey Godin [Desyatnikov — ballet «Opera». Handel. La voce strumentale Orchestra of the Nizhny Novgorod Pushkin Opera and Ballet Theatre, Dmitry Sinkovsky, Dilyara Idrisova, Sergey Godin]. URL: <https://meloman.ru/concert/kzch-2023-12-06/> Accessed: 27.02.2025).

2. Desyatnikov L. A. Svintsovoe ekho dlya golosa(ov) i instrumentov. Partitura i partii [The Leaden echo for voice(s) and instruments. Score and parts]. Saint Petersburg: Compozitor Publishing House, 2003. 41 p.

3. Lianskaya E. «Vremena goda» v postmodernistskikh muzykal'nykh versiyakh [«The Seasons» in postmodern musical versions] // Otechestvennaya muzyka ot Glinki do postmoderna [Russian music from Glinka to postmodern]: sb. statey. Nizhniy Novgorod, 2006. P. 129–134.

4. Munipov A. Fermata (Razgovory s kompozitorami) [Fermata (Conversations with composers)]. M.: Novoe izdatel'stvo, 2019. 446 p.

5. Naborshchikova S. V., Popova A. Yu. «Vyvalivayushchiesya starukhi» Desyatnikova — Ratmanskogo: opyt horeograficheskogo voploshcheniya vokal'nogo tsikla [«Falling out old women» by Desyatnikov — Ratmanskoy: the experience of choreographic embodiment of the vocal cycle] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2024. № 2 (24). P. 17–23.

6. Panteleeva O. «Russkie sezony» Leonida Desyatnikova: defining Russia musically [Leonid Desyatnikov's «Russian Seasons»: defining Russia musically] // MUSICUS. Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova [MUSICUS. Journal of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov]. 2007. № 9. P. 28–34.



7. *Razumovskaya E.* Leonid Desyatnikov: Ya chasto tsitiruyu fol'klor. No vseгда s kavychkami [Leonid Desyatnikov: I often quote folklore. But always with quotation marks] // *Skripichny klyuch* [Treble clef]. 2008. № 2 (25). P. 20–23.

8. *Razumovskaya E.* Traditsionnaya muzyka russkogo Poozer'ya (po materialam ekspeditsiy 1971–1992 godov) [Traditional music of the Russian Poozerie (based on materials from expeditions in 1971–1992)]. SPb.: Compozitor Publishing House, 1998. 240 p.

9. *Sinel'nikova O. V.* «Srednestatisticheskaya barochnaya opera» Leonida Desyatnikova v XXI veke [«The Average Baroque Opera» by Leonid Desyatnikov in the 21st Century] // *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Journal of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2024. № 67. P. 210–217.

10. *Trunov D. O.* «Svintsovoe ekho» Leonida Desyatnikova: slovo i muzyka [«The Leaden Echo» by Leonid Desyatnikov: word and music] // *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie v XXI veke: problemy, traditsii, perspektivy* [Musical art and education in the 21st century:

problems, traditions, prospects]: *Sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*, Moskva, 23 maya 2020 goda. M.: Moskovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2021. P. 135–145.

11. *Trunov D. O.* Semantika vremeni v kamerno-vokal'nykh proizvedeniyakh Leonida Desyatnikova 1970-kh godov [Semantics of time in the chamber vocal works of Leonid Desyatnikov in 1970s] // *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Journal of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2017. № 39. P. 157–164.

12. *Hodnev S. V.* «S samogo nachala ya znal, chto my delaem nekiy daydzhest na temy opera seria». Leonid Desyatnikov o balette «Opera» [«From the very beginning I knew that we were making some kind of digest on opera seria themes». Leonid Desyatnikov about the ballet «Opera»] // *Kommersant` Weekend* [Kommersant Weekend]. № 46 ot 13.12.2013. P. 23.

13. *Chinaev V., Desyatnikov L.* Razgovor na obochine [Conversation on the side of the road] // *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1994. № 3 (648). P. 14–17.

Информация об авторе

Юлия Владимировна Никифорова
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
Нижний Новгород, Россия

Information about the author

Julia Vladimirovna Nikiforova
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Nizhny Novgorod State Conservatoire named after M. I. Glinka»
Nizhny Novgorod, Russia



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-73-80

Чжан Яо, аспирант кафедры «Музыковедения и композиции» Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова

Zhan Yao, postgraduate student of the Musicology and Composition Department of State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov

E-mail: xiaolang55555@vip.qq.com

ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИЧЕСКОГО СТИЛЯ ДУ МИНСИНЯ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «КРАСНЫЙ ЖЕНСКИЙ ОТРЯД»)

Актуальность темы исследования заключается в недостаточной изученности особенностей симфонического стиля признанного классика китайской музыки — Ду Минсиня (1928). Цель работы заключается в выявлении черт симфонического мышления композитора на примере балета «Красный женский отряд». Данный балет неоднократно становился объектом изучения китайских учёных. Исследователи Ван Ц., Синхэнь Ч., Сун Л., Чжан Х. рассматривают в своих работах балет как знаковое произведение для китайской музыки с точки зрения преломления в нём черт национального и западноевропейского мышления, характеризуют особенности формы и принципы выстраивания музыкальной драматургии произведения. В круг задач работы входит: изучение историко-культурного аспекта создания балета «Красный женский отряд», краткая характеристика лейтмотивной системы, скрепляющей музыкальную драматургию балета, анализ номеров балета из четвёртой и шестой сцен, созданных Ду Минсинем с целью выявления особенностей стиля композитора. Предмет исследования — отдельные номера балета, созданные Ду Минсинем: «Соло-танец У Цюнхуа», «Па-де-де Цюнхуа и командира роты» из IV картины балета; сцена «Хун Чанцин встречает смерть...» из VI картины. Было выявлено, что уже в данном сочинении, относящемся к раннему периоду творчества композитора, можно определить такие характерные для его симфонического стиля черты, как: тяготение к замкнутой номерной структуре, тематическому и темповому членению разделов; развитость лейтмотивной системы; опора на европейский тип симфонического мышления; создание ярких и узнаваемых интонационных и ритмических характеристик на основе принципов жанрового обобщения и аллюзии.

Ключевые слова: Ду Минсинь, симфонический стиль Ду Минсиня, балет «Красный женский отряд», китайская симфоническая музыка, китайский национальный балет.

FEATURES OF DU MINXIN'S SYMPHONIC STYLE (BASED ON THE EXAMPLE OF THE BALLET «THE RED WOMEN'S SQUAD»)

The relevance of the research lies in the insufficient study of the symphonic style of the recognized classic of Chinese music Du Mingxin (1928). The purpose of the work is to identify the features of the composer's symphonic thinking on the example of the ballet «The Red Women's Squad». This ballet has many times been an object of study of Chinese scientists. Researchers Wang C., Xinghen Ch., Song L., Zhang H. consider the ballet to be a significant piece of Chinese music from the point of view of refraction of national and Western European thinking and characterize the features of the form and principles of building the musical dramaturgy of the work. The scope of the work includes studying historical and cultural aspect of the creation of the ballet «The Red Women's Squad»; a brief description of the leitmotif system that holds together the musical dramaturgy of the ballet; analysis of the ballet numbers from the fourth and sixth scenes to identify the features of the composer's style. The subject of the study are individual ballet numbers created by Du Mingxin: «Solo dance of Wu Qionghua», «Pas de deux of Qionghua and the company commander» from the IV scene of the ballet; the scene «Hong Changqing meets death...» from the VI scene. It was revealed that already in this composition, which belongs to the early period of the composer's work, it is possible to identify such characteristic features of his symphonic style as a tendency toward a closed number structure, thematic and tempo division of sections; development of the leitmotif system; reliance on the European type of symphonic thinking; creation of vivid and recognizable intonation and rhythmic characteristics based on the principles of genre generalization and allusion.

Key words: Du Mingxin, Du Mingxin's symphonic style, the ballet «The Red Detachment of Women», Chinese symphonic music, Chinese national ballet.

Композитор Ду Минсинь (杜明) (1928) является признанным классиком китайской музыки. В русле его творческих исканий — музыка к кинофильмам, балеты, а также симфонические произведения, среди которых — симфоническая фантазия «Фея реки Лохе», симфоническая сюита «Южное море Родины», четыре фортепианных и два скрипичных концерта, симфония «Молодость», симфоническая поэма «Воспоминания о солнечном свете» и многие другие. Попытки обобщения особенностей симфонического стиля мастера

предпринимаются в исследованиях Ван Ч. [3] Го Х. [4], Чэнь С. [13], Ши Ц. [14], Чжан Х. [12], Цянь С. [10] и других учёных. Рассмотрение симфонических сочинений композитора представляет собой интерес также с позиции преломления в них «китайского стиля» и сочетания европейских и национальных черт мышления [15].

Большинство симфонических произведений относятся к зрелому стилю автора и написаны в период с 80-х годов XX века по первые десятилетия XXI столетия. Вместе с тем, особенности симфонического стиля



мастера формировались и ранее. Показательными в этом плане являются балеты Ду Минсиня, созданные в ранний период творчества композитора (в 60–70-е годы XX века). Среди них — балет «Красный женский отряд».

В китайской исследовательской литературе сочинению уделено много внимания. Балет считается классикой китайской музыки XX века. Разные аспекты симфонической партитуры произведения были рассмотрены такими исследователями, как Ван Ц. [2], Синхэнь Ч. [6–8], Сун Л. [9]. В контексте истории китайской музыки тенденции и особенности развития жанра балета получили освещения в трудах Лояо Цз. [5], Чжан Х. [11], Сун Ц. [9].

Подчеркнем, что от начала зарождения национального китайского балета как самостоятельного и уникального явления до написания балета «Красный женский отряд» прошло около десяти лет. Одним из первых образцом жанра в китайской профессиональной музыке XX века стал балет «Голубь мира», написанный в 1950 году группой композиторов — Чжан Янем, Лю Шитином, Ду Юй, Чжан Динхэ, Лю Чи, Чэнь Цзы, Бянь Цюнем и Ян Бихаем. Создание данного балета положило начало традиции коллективного написания музыкально-театральных произведений в китайской музыке, имеющих значимую историческую тематику.

Сформированный на основе традиций западноевропейского и русского опыта, китайский балет стал уникальным явлением. Его характерными особенностями явились: опора на сюжеты национальной истории, романтизация образов народных героев Китая, включение в партитуру балета национального инструментария, наряду с инструментами европейского симфонического оркестра, внедрение национальных фольклорных элементов (интонаций, лада, ритма) и стилистики танца.

«Красный женский отряд» стал первым балетом, написанным на основе реальных событий истории Китая командой национальных композиторов — непосредственно Ду Минсинем, а также Ву Цзуюном (吴祖强), Дай Хунвэем (戴宏伟), Ван Янцяо (王阳桥) и Ши Ванчунь (施万春)¹.

История балета берёт своё начало от одноименного фильма, снятого режиссёром Се Цзинем (谢晋) в 1961 году. По мотивам киноленты в 1964 году был создан балет «Красный женский отряд» (红女队). Написание балета происходило при поддержке и инициативе Коммунистической партии Китая. Важно, что все участники творческой группы, создававшие балет

(композиторы, хореографы), приехали в провинцию Хайнань для изучения исторических событий, бесед с ветеранами военных действий.

Премьера балета состоялась в 1964 году. Произведение было удостоено высокой оценки как со стороны зрителей, так и представителей коммунистической партии Китая, присутствующих в зале. Так, например, на тот момент председатель компартии Мао Цзэдун после просмотра спектакля отметил: «Революция успешна, направление верное, искусство тоже хорошее» (цит. по: [13, с. 51]). Как следствие, балет «Красный женский отряд» был отмечен высокими государственными званиями и регалиями, среди которых — «Классика китайской музыки XX века», «Классика китайской нации в танце XX века». В 1972 году балет был исполнен перед президентом США — Ричардом Никсоном во время его визита в Китай. Это событие способствовало осуществлению постановок «Красного женского отряда» за пределами Китая и мировому признанию. Сочинение является единственным китайским произведением, вошедшим в «Международный словарь балета», что свидетельствует о его признании за рубежом.

Из всех авторов «Красного женского отряд» имя Ду Минсиня выделяется особо, так как уже к моменту написания балета (1964) он являлся одним из крупных композиторов страны, классиком китайской музыки. Поэтому партитура балета представляет собой интерес с точки зрения проявления индивидуальных черт симфонического стиля Ду Минсиня, что выявляет актуальность темы исследования. Данная статья посвящена исследованию особенностей симфонического мышления композитора на примере созданных им сцен — четвёртой и шестой. Рассмотрению подвергаются страницы истории создания балета, роль и значение сочинения для китайской музыкальной культуры XX века. В русле поставленной проблематики в исследовании рассмотрены такие яркие номера балета, как «Соло-танец У Цюньхуа», «Па-де-де Цюньхуа и командира роты во время стрельбы по мишеням» из IV картины и сцена «Хун Чанцин встречает смерть...» из VI картины.

Основная тема балета — героическая борьба женского отряда революционеров под предводительством отважной У Цинхуа в период «Культурной революции»² (1966–1976). Содержание балета отражает её основные идеалы — «идеологию, феминизм, героизм, оптимизм, бунтарский романтизм» (цит. по: [2, с. 17]). События ба-

¹ Опыт написания коллективных произведений в музыкальной культуре получил достаточное распространение. В истории русской музыки ярким примером коллективного сочинения стала опера-балет «Млада», в создании которой принимали участие А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков.

² «Великая пролетарская культурная революция» (кит. trad. 無產階級文化大革命, упр. 无产阶级文化大革命, пиньинь Wúchǎn Jiējí Wénhuà Dà Géming, палл. Учань цзецзи вэньхуа да гэмин, сокращённо кит. 文化大革命, пиньинь Wénhuà Dàgéming, палл. Вэньхуа да гэмин, или кит. 文革, пиньинь Wéngé, палл. Вэньгэ) — серия идейно-политических кампаний 1966–1976 годах в Китае, развёрнутых и руководимых лично Председателем Мао Цзэдуном, либо проводившихся от его имени, в рамках которых под предлогами противодействия возможной «реставрации капитализма» в КНР и «борьбы с внутренним и внешним ревизионизмом» выполнялись цели по дискредитации и уничтожению политической оппозиции для обеспечения власти Мао Цзэдуна и перехода власти к Цзян Цин. «Культурная революция» привела не только к широкомасштабным репрессиям против партийной оппозиции, но и к попытке ликвидации религии и духовенства, гонениям на интеллигенцию, разгрому КПК, общественных организаций (КСМК, профсоюзов, пионерской организации и т. д.), нанесла колоссальный урон культуре и образованию, отразилась на внешней политике.



лета разворачиваются на острове Хайнань в 1930 году³.

В процессе написания музыки к балету коллегия композиторов отправилась в путешествие на родину того самого женского отряда для того, чтобы погрузиться в атмосферу сюжета и проникнуться колоритом культуры острова. «Получив задание на создание балета, я вместе с творческой группой отправился на родину “Красного женского отряда” — на остров Хайнань, чтобы погрузиться в жизнь там. Мы встретились со множеством рыбаков и представителями малочисленных народностей Ли, послушали местные народные песни и посмотрели их танцевальные выступления. После изучения местной культуры полуострова Хайнань я начал разрабатывать “Красный женский отряд”», — вспоминал композитор (цит. по: [14, с. 51]).

Ду Минсинь выступил автором четвёртой и шестой сцен балета, которые играют важное значение в развитии сюжета и являются ключевыми в воспевании подвига революции и его героев из острова Хайнань. Важно, что Ду Минсинь — автор одного из ключевых для музыкально-драматургического развития образа лейтмотивов балета — «Темы У Цинхуа».

В целом следует отметить: несмотря на то что над партитурой трудилось несколько авторов, балет характеризуется стилистическим и драматургическим единством. Как отмечает исследователь произведения Синхчэн Ч., «балет “Красный женский отряд” сохранил важнейшие из них: конфликтную драматургию, лейтмотивную систему, мелодическое развитие (отражающее развитие образов и сценических ситуаций). Сохранены и общие с европейской музыкой формы — куплетная, вариационная, двухчастная, трехчастная, трех-пятичастная, рондо» (цит. по: [8, с. 205]).

Музыка балета симфонизирована. В данном случае мы опираемся на понятие «симфонизации», введенное в научный оборот советским музыковедом Б. Асафьевым, как «непрерывности музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных» (цит. по: [1]). В балете прослеживаются такие принципы европейского симфонизма, как контрастность, драматургическое сопоставление музыкальных образов, проявление сквозного развития в строении музыкальной ткани. Следует отметить, что для XX века симфонизация балетного жанра — исключительно важное явление, когда балет уходит от дансатности, а его драматургическое развитие происходит по законам симфонических жанров. Данные тенденции характеризовали и китайский балет.

В основном принципы построения драматургии «Красного женского отряда» опирались на законы и

приёмы симфонического развития, сформированные в традициях западноевропейской и русской музыки. В качестве примера следует привести использование лейтмотивной системы. Лейтмотивы в сочинении способствовали единству музыкального стиля и подчёркивали высокий профессиональный уровень авторов балета. Например, ключевой темой произведения явилась мелодия, звучащая в одноименном фильме («Река Ванчуань ясна и прозрачна»). Она стала одной из основных тем балета и представляет собой подобие рефрена в структуре симфонической партитуры балета. В начале она звучит в своей вокальной первоначальной версии. Как отмечает Синхчэн Ч., «в балете “Красный женский отряд” появление вокального номера не стало неожиданностью: китайские зрители были воспитаны на жанре Пекинской оперы, в едином синтезе сочетавшем музыку, пение, танец, декламацию и даже элементы военных единоборств. Более того, учитывая особое внимание идеологов “Культурной революции” к воспитательной функции искусства, включение в балет пения было необходимостью: именно слова этой песни ясно и четко сформулировали основную идею балета» (цит. по: [7, с. 95]). Интонации песни будут неоднократно звучать во всех последующих действиях балета, становясь лейттемой «Красного женского отряда», а сама тема песни будет переоркестрована Ду Минсинем. Оркестровку темы «Вода реки Ваньцюань чиста и прозрачна» композитор совершенствовал в процессе написания партитуры на протяжении длительного времени. Так как первая версия показалась мастеру не совершенной, он доработал её, раскрасив звучание темы интонациями народных китайских песен провинции Хайнань.

Балет «Красный женский отряд» ориентирован на классико-романтическую традицию, что в первую очередь отразилось в исполнительском составе оркестра. Сочинение опирается на традиционный парный состав европейского симфонического оркестра. Вместе с этим, в ряде сцен балета вводятся и национальные китайские инструменты, которые придают звучанию музыки балета особый колорит. Среди них — бамбуковая продольная флейта — джуди, флейта сяо, бамбуковая свирель — лушэн и др. Также достаточно ярко в партитуре балета представлены ударные инструменты, среди которых — бубны, тарелки, треугольник и литавры, сяотангу (малый барабан). Звучание последнего представлено, как правило, в сценах военного характера.

Традиционные инструменты вводятся в партитуру в составе ансамблевого звучания с инструментами симфонического оркестра. Нами уже было отмечено, что сочетание в партитуре китайского балета инструмен-

³ **Краткое содержание балета:** остров Хайнань, как и весь Китай, растерзан гражданской войной. Где-то правят военные клики, а где-то уже образовались «советские районы». Балет рассказывает об отряде женщин с острова Хайнань, который в 1930-х годах участвовал на стороне китайских коммунистов в ходе гражданской войны в Китае против сил Гоминьдана во главе с Чан Кайши. Одна из главных героинь У Цюньхуа в 1930-х годах работала домработницей у Нан Батиана, жестокого военачальника. Часто оскорбляемая своим хозяином, У Цюньхуа была спасена Хун Чанцином, командиром военного Красного отряда, состоящего из женщин. Она вступила в отряд и после гибели Хуна стала вместо него командиром отряда. В конце балета, оставшиеся в живых представительницы «Красного женского отряда» освободили родную деревню У Цюньхуа, отряд взял в плен и казнил Нан Батиана.



тов европейской и национальной традиции выявляет уникальную природу этого балета как художественного явления в истории жанра. Как подчёркивает исследователь Синхэнь Чэнь, «такое оригинальное и постоянно обновляющееся сочетание тембров различных китайских и европейских инструментов является предвестником тембровых экспериментов композиторов КНР рубежа XX–XXI веков» (цит. по: [6, с. 90]).

Ярко выраженную фольклорную основу в опоре на национальные песни и танцы имеет одна из важных и ключевых тем балета, написанных Ду Минсином — «Тема У Цинхуа», выполняющая в партитуре функцию лейтмотива главной героини. Тема носит лирический характер и имеет ритмическую выразительность, она воплощает исполнительское мастерство китайских народных танцев и опер, четко формирует образ мужественной и героической женской армейской группы. Тема имеет самобытную окраску и звучание. В отличие от общего тона звучания партитуры, она не опирается на интонации и мотивы фольклора, а имеет оригинальное строение, сочетает в своей основе маршевую и энергичную ритмику, призывные революционные интонации (прим. 1).

Пример 1. «Тема У Цинхуа»



Ярко и рельефно, с исторической правдивостью образ У Цинхуа раскрывается в четвёртой сцене балета, написанной Ду Минсином. Она имеет следующее название: «Партия воспитывает героев. Солдаты и штатские одна семья». Данная сцена является одной из ключевых для раскрытия героического образа и подвига «Красного женского отряда»⁴. Она предваряет непосредственно кульминацию балета — сцену разгрома врага. Два номера из этой сцены посвящены раскрытию образа главной героини — это «Соло-танец У Цюньхуа» (№ 2) и «Па-де-де У Цюньхуа и командира роты во время стрельбы по мишеням» (№ 3).

«Соло-танец У Цюньхуа» открывается решительными фанфарными интонациями у струнной группы, а затем они же передаются в верхний регистр в партию деревянных духовых инструментов. Затактовый ход на восходящую кварту и пунктирный ритм подчёркивают героизм и энергию в образе главной героини уже с первых тактов. Танцевальные ритмы сменяются звучанием лейтмотива У Цюньхуа, который изложен в ансамбле флейт и гобоев на фоне аскетичного аккомпанемента арфы с подчёркнутым акцентированным басом, продублированным в октаву (прим. 2).

⁴ Содержание сцены: Политический урок (1), Соло-танец Цюньхуа (2), Па-де-де Цюньхуа и командира роты во время стрельбы по мишеням (3), Процветание (успехи) роты Красной Армии (4), Танец женщин-солдат и шеф-повара (5), Посещение Красной Армии местными деревенскими жителями (6), Чанцин благодарит деревенских жителей за их глубокую привязанность и дружбу (7), Совместное празднование солдатами и штатскими (8), Общий сбор и отправка на поле боя (9).

Пример 2. Фрагмент партитуры из номера «Соло-танец У Цинхуа»



Использование арфы в данном эпизоде вызвано намерением Ду Минсиня воссоздать звучание национального колорита в аккомпанементе — как подражание традиционным китайским инструментам струнной группы.

В процессе развития образа в группу деревянно-духовых инструментов вплетаются и другие голоса и тембры. Композитор активно использует здесь принципы подголосочного развития, сопоставляя тембры деревянных и струнных инструментов. Подход к кульминации композитор отмечает многооктавными фигурациями струнной группы на *crescendo*.

Сама же зона кульминации решена посредством мощного оркестрового *tutti* на динамике *ff*. Огромное значение здесь приобретают тембры медных и ударных инструментов. Их введение в танец с активной энергичной ритмикой подчёркивает героизм, мужество и революционный дух танца главной героини (прим. 3).

Пример 3. «Соло-танец У Цинхуа». Кульминация. Фрагмент партитуры (партия медных духовых и ударных инструментов)



Эмоциональный тонус энергии и мужественности в раскрытии образа главной героини сохраняется на протяжении всего номера. Ду Минсинь активно использует «героическую семантику» звучания медной группы с энергичной ритмикой для создания яркого эмоционального эффекта.

Подобное мужественное звучание характеризует и последующий номер — «Па-де-де Цюньхуа и командира роты во время стрельбы по мишеням». Следует отметить, что с точки зрения раскрытия замысла и



содержания — это уникальный в своём роде номер в истории балета, в центре которого — главная героиня, стреляющая по мишеням из оружия. После краткого лирического вступления, изложенного ансамблем деревянно-духовых и струнных инструментов, звучит тема маршевого характера, опирающаяся на пунктирный ритм и фанфарные героические интонации. В этом номере постепенно на основе маршевых ритмов и интонаций кристаллизуется «лейтформула выстрела по мишеням» (пунктирный ритм), которая выполняет функцию рефрена и звучит периодически в ансамбле струнной группы и группы деревянно-духовых инструментов с подчеркнутыми акцентами на сильную долю (прим. 4).

Пример 4. «Па-де-де Цюнхуа и командира роты во время стрельбы по мишеням» (фрагмент партитуры). Партия струнных инструментов. «Тема выстрела по мишеням»

Данная лейттема в номере получает сквозное развитие и достигает своей кульминации. В наиболее яркой фазе своего развития «тема выстрелов по мишеням» звучит в высокой тесситуре на динамике *ff* и дублируется в партиях деревянно-духовых и струнных инструментов, чередуясь с восходящими гаммообразными пассажами (прим. 5).

Итак, на примере двух номеров четвёртой картины мы рассмотрели средства оркестровой выразительности, которыми Ду Минсинь раскрывает образ главной героини — У Цинхуа. Стремясь подчеркнуть в её облике героические черты, композитор использует чёткие и энергичные ритмы, фанфарные интонации, проводит лейттему героини в номерах с её участием. Важное смысловое значение в оркестровке номеров, характеризующих У Цинхуа в написанных Ду Минсинем сценах, играют тембры медных духовых и ударных инструментов.

Для того чтобы подчеркнуть революционное зву-

Пример 5. «Тема выстрела по мишеням» в зоне кульминации. Фрагмент партитуры (деревянно-духовые и струнные инструменты)

чение балета в теме еще одного главного героя — Ху Чанцина, Ду Минсинь использовал в её основе принцип аллюзии на известную революционную песню — «Интернационал»⁵. При этом, по воспоминанию самого Ду Минсиня, изначально в качестве основы темы композитор заимствовал два предложения известной революционной мелодии. Однако впоследствии, исходя из запроса исполнителя главной роли во время премьерного показа Лю Цитан⁶, композитор расширил звучание данной темы для завершения музыкального образа.

При этом каждое из трёх предложений темы динамизировано. Вот как характеризует её развитие и концепцию сам Ду Минсинь: «Наконец у меня возникла идея превратить эти два предложения в три предложения, в первом из которых использовалась медь в басу, чтобы выразить героический дух видения смерти перед праведностью; во второй фразе используется октава трубы для выражения ощущения яркости; третья строчка была немного более захватывающей, поэтому я подумал о том, чтобы использовать вокал и позволить хору вступить, выражая то особенно волнующее, душераздирающее чувство, которое достигло кульминации музыки» [13].

В балете «Красный женский отряд» Ду Минсинь проявил себя не только как мастер в тонком и осмысленном выстраивании лейтмотивной системы и разработке лейтинтонаций для характеристики образов главных героев, но и в разработке развёрнутых сцен со сквозным динамическим развитием. Одной из таких сцен в балете является номер «Хун Чанцин встречает смерть...», который входит в состав шестой сцены⁷.

Шестая сцена является развязкой балета и имеет

⁵ «Интернационал» (фр. *L'Internationale*, от лат. *inter* — между и *natio* — нация) — международный пролетарский гимн; гимн коммунистических партий, социалистов и анархистов, официальный гимн РСФСР (1918–1944), СССР (1922–1944), Дальневосточной республики (1920–1922), Украинской ССР (1918–1949), Белорусской ССР (1919–1952), Китайской Советской Республики (1931–1937), а также Закавказской СФСР и Тувинской НР (1921–1944).

⁶ Лю Цитан (кит. 刘庆棠; пиньинь: *Lú Qìngtáng*; 1932 — 2 мая 2010) — китайский артист балета, прославившийся исполнением роли Хун Чанцина в балете «Красный отряд женщин», одном из восьми образцовых спектаклей во время Культурной революции.

⁷ Содержание шестой сцены: (1) Паника в логове двух врагов, (2) Отчаянная борьба за жизнь Наня Батианя и Лао Си, (3)



динамический и конфликтный тип музыкального повествования. Здесь происходит развязка сюжета: гибель главной героини и прославление её подвига во имя победы революции.

Начало сцены смерти Хун Чанцина характеризуется особой оркестровкой. Уже с первых тактов композитор подчёркивает острое драматическое настроение хроматическими завывающими пассажами у струнной и деревянно-духовой групп, которые сталкиваются с резкими и диссонантными вертикалями диссонирующих гармоний (прим. 6).

Пример 6. Фрагмент партитуры номера «Хун Чанцин встречает смерть...» (партия струнных инструментов)

В целом следует отметить, что сочетание ансамбля струнных и деревянно-духовых инструментов создаёт своеобразный эмоциональный фон для последующего развития драматического сюжета. Данный фон подготавливает вступление основной темы героико-патетического характера. Данная тема изложена тембром английского рожка и носит пасторальный характер. Она звучит жалобно, являясь своеобразным предвестником гибели персонажа (прим. 7).

Пример 7. Фрагмент номера «Хун Чанцин встречает смерть...». Тема в партии английского рожка

При оркестровке данного эпизода композитор выбирает мягкий колорит, фактура оркестровой ткани характеризуется чистотой и прозрачностью. После того, как в партии английского рожка появляются ритмоформулы пунктирного ритма, происходит постепенная драматизация образа, оркестровая ткань с каждой новой фразой уплотняется, а фактура насыщается подголосками, становится более ритмически активной. На волне наивысшей точки развития музыкального образа — в момент смерти Хун Чанцина — Ду Минсинь

использует мощную динамику (*ff*) у tutti всего оркестра. Композитор воплощает сцену гибели главного героя мощными, с точки зрения динамики и гармонических красок, точками. Диссонантные гармонии и энергичная ритмика способствуют драматизации сцены смерти персонажа (прим. 8).

Пример 8. Фрагмент партитуры номера «Хун Чанцин встречает смерть...». Кульминация

Исходя из вышеизложенного, можно сделать следующие выводы об особенностях симфонического стиля Ду Минсиня:

1. Композитор, как и другие соавторы балета, тяготеет к замкнутой номерной структуре, логичной строгости формы, тематическому и темповому членению разделов.
2. Ду Минсинь выступил автором ряда лейтмотивов балета — создал темы главной героини У Цинхуа, Хун Чанцина, ярко и рельефно характеризующие главных персонажей. Помимо этого, вместе с другими авторами он разработал и развил стройную лейтмотивную систему, которая придаёт законченность и единство звучания партитуре, несмотря на множество авторов.
3. Ду Минсинь опирается на европейский тип симфонического мышления: использует принципы сквозного развития формы, сопоставляет чистые тембры и смешанные ансамбли. Для создания и воплощения героических образов и сцен балета он активно задействует тембры медной духовой группы и ударных. В то же время, не прибегая, в отличие от своих коллег, к введению в партитуру звучания традиционных китайских инструментов, он использует тембры симфонического оркестра (арфы, английского рожка) для подражания звучанию национального инструментария.
4. Для симфонического стиля Ду Минсиня характерна яркость и рельефность создаваемых им тем-образов. Главные персонажи имеют яркие и узнаваемые ин-

Хун Чанцин встречает смерть с осознанием морального превосходства, которое дает ему борьба за правое дело; он героически принимает свою участь, (4) Красная армия освобождает деревню Йели, (5) Цюньхуа казнит врагов, (6) Освобождение, (7) Скорбь как источник силы, (8) Вперед и только вперед! Вперед к победе под знаменем Мао Цзэдуна!



тонационные и ритмические характеристики, мастер применяет принцип жанрового обобщения и аллюзии.

Несмотря на то что балет «Красный женский отряд» является коллективным опусом, созданным творческой группой китайских композиторов в рамках «государственного заказа», партитура произведения представляет собой значительный интерес и несомненную

художественную ценность. В ней нашли отражения художественные принципы композиторов китайской национальной школы 80-х годов XX столетия. Помимо этого, ряд сцен и номеров партитуры балета позволяют сделать некоторые обобщения в плане кристаллизации индивидуального симфонического стиля Ду Минсиня.

Литература

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1. Избранные работы о Глинке. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. 400 с.
2. Ван Ц. Интеграция национальных и европейских традиций в музыке китайского балета «Красный женский отряд» // Человек. Социум. Общество. 2023. № 9. С. 15–19.
3. Ван Ч. Третий фортепианный концерт Ду Минсиня, посвященный Гуланью // Высшая школа: научные исследования: Материалы Межвузовского международного конгресса, Москва, 15 сентября 2023 года. Том 1. М.: Инфинити, 2023. С. 89–94.
4. Го Х. Концерт для фортепиано с оркестром «Красота весны» Ду Минсиня: образный строй, основные стилиевые черты // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2017. № 132. С. 156–175.
5. Лоао Цз. Китайский балет в контексте национальных традиций // Этносоциум. 2023. № 3 (177). С. 208–211.
6. Синхэнь Ч. Китайские инструменты в балете «Красный женский отряд» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 1 (55). С. 88–93.
7. Синхэнь Ч. Лейтмотивная система в балете «Красный женский отряд» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 1 (59). С. 94–99.
8. Синхэнь Ч. Принцип рондальности в балете «Красный женский отряд» // Проблемы и перспективы развития экспериментальной науки: сборник статей Международной научно-практической конференции: в 5 ч., Тюмень, 26 декабря 2018 года. Часть 5. Тюмень: Общество с ограниченной

ответственностью «Омега Сайнс», 2018. С. 204–206.

9. Сун Л. О выразительных средствах балета «Красный женский отряд» // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования: сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 24 октября 2022 года. М.: Московская государственная академия хореографии, 2023. С. 82–85.

10. Цянь С. Генезис китайского балетного искусства // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 9. С. 83–90.

11. Чжан Х. Драматургия современного музыкально-хореографического спектакля в Китае (на примере балета «Красный женский отряд») // Университетский научный журнал. 2023. № 74. С. 66–71.

12. Чжан Х. Становление балетного искусства в Китае в контексте развития мирового балета // Научные междисциплинарные исследования. 2021. № 1. С. 267–271.

13. Чэнь С. Встречи с прижизненным классиком — композитором Ду Минсинем // Художественное образование и наука. 2021. № 1 (26). С. 172–175.

14. Шу Ц. Звук сердца: Интервью с Ду Минсинем, композитором первого поколения Нового Китая // Время и пространство искусства Китая. 2016. Выпуск 6 (33). С. 44–53.

15. Ян Ц. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 3 (21). С. 46–53.

References

1. Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. T. 1. Izbrannye raboty o Glinke [Selected works. Vol. 1. Selected works about Glinka]. M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1952. 400 p.
2. Van Cz. Integratsiya natsionalnyh i evropejskih traditsij v muzyke kitajskogo baleta «Krasny zhenskij otryad» [Integration of national and European traditions in the music of the Chinese ballet «Red Women's Squad»] // Chelovek. Sotsium. Obshchestvo [Human. The society. Society]. 2023. № 9. P. 15–19.
3. Van Ch. Tretij fortepiannyj koncert Du Minsinya, posvyashheny Gulan`yuj [Du Mingxin's Third Piano Concerto dedicated to Gulangyu] // Vysshaya shkola: nauchny issledovaniya [Higher School: scientific research]: Materialy Mezhvuzovskogo mezhdunarodnogo kongressa, Moskva, 15 sentyabrya 2023 goda. Tom 1. M.: Infiniti, 2023. P. 89–94.
4. Go X. Koncert dlya fortepiano s orkestrom «Krasota vesny» Du Minsinya: obraznyj stroj, osnovny stilevy cherty [Piano Concerto «The Beauty of Spring» by Du Minxin: figurative structure, main stylistic features] // Politematicheskij setevoy e`lektronnyj nauchnyj zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta [Polythematic online electronic scientific

journal of the Kuban State Agrarian University]. 2017. № 132. P. 156–175.

5. Loyao Czz. Kitajskij balet v kontekste nacionalny traditsij [Chinese ballet in the context of national traditions] // Etnosocium [The Ethnosocium]. 2023. № 3 (177). P. 208–211.

6. Sinxen Ch. Kitajskie instrumenty v balete «Krasny zhenskij otryad» [Chinese instruments in the ballet «Red Women's Squad»] // Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya [Current problems of higher music education]. 2020. № 1 (55). P. 88–93.

7. Sinxen Ch. Lejtmotivnaya sistema v balete «Krasny`j zhenskij Otryad» [The leitmotif system in the ballet «Red Women's Squad»] // Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya [Current problems of higher music education]. 2021. № 1 (59). P. 94–99.

8. Sinxen Ch. Printsip rondalnosti v balete «Krasny zhenskij otryad» [The principle of rondality in the ballet «Red Women's Squad»] // Problemy i perspektivy razvitiya eksperimentalnoj nauki [Problems and prospects of development of experimental science]: sbornik statej Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj



конференции: в 5 ч., Тюмен, 26 декабря 2018 года. Част 5. Тюмен: Обshhestvo s ogranichennoj otvetstvennostyu «Omega Sajns», 2018. P. 204–206.

9. Sun L. O vyrazitelnyh sredstvakh baleta «Krasny zhenskij otryad» [About the expressive means of the ballet «Red Women's Squad»] // Aktualnye voprosy razvitiya iskusstva baleta i horeograficheskogo obrazovaniya [Topical issues of the development of ballet art and choreographic education]: sbornik materialov VI Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Moskva, 24 oktyabrya 2022 goda. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya horeografii, 2023. P. 82–85.

10. Czyan S. Genezis kitajskogo baletnogo iskusstva [The Genesis of Chinese Ballet Art] // Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts]. 2008. № 9. P. 83–90.

11. Chzhan X. Dramaturgiya sovremennogo muzykalno-horeograficheskogo spektaklya v Kitae (na primere baleta «Krasny zhenskij otryad») [Dramaturgy of a modern musical and choreographic performance in China (using the example of the ballet «Red Women's Squad»)] // Universitetskij nauchny zhurnal [University Scientific Journal]. 2023. № 74. P. 66–71.

12. Chzhan X. Stanovlenie baletnogo iskusstva v Kitae v kontekste razvitiya mirovogo baleta [The formation of ballet art in China in the context of the world ballet development] // Nauchnye mezhdistsiplinarnye issledovaniya [Scientific interdisciplinary research]. 2021. № 1. P. 267–271.

13. Chen S. Vstrechi s przhiznennym klassikom — kompozitorom Du Minsinem [Meetings with the lifetime classical composer Du Minsin] // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]. 2021. № 1 (26). P. 172–175.

14. Shi Cz. Zvuk serts: Intervyu s Du Minsinem, kompozitorom pervogo pokoleniya Novogo Kitaya [The Sound of the Heart: An interview with Du Mingxin, the composer of the first generation of New China] // Vremya i prostranstvo iskusstva Kitaya [Time and Spaces of Chinese Art]. 2016. Vy`pusk 6 (33). P. 44–53.

15. Yan Cz. «Kitajskij stil» v tvorchestve kitajskih kompozitorov: periodizatsiya, spetsifika pretvoreniya [«Chinese style» in the works of Chinese composers: periodization, specifics of implementation] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2023. № 3 (21). P. 46–53.

Информация об авторе

Чжан Яо

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова»
Москва, Россия

Information about the author

Zhang Yao

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov»
Moscow, Russia



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-81-86

Ряпосов Александр Юрьевич, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором источниковедения Российского института истории искусств

Ryaposov Alexandr Yuryevich, Dr. Sci. (Arts), Senior Researcher, Head of the Source Science Sector of Russian Institute of Art History

E-mail: alexandrryaposov@gmail.com

**СПЕКТАКЛЬ А. Л. ГРИПИЧА «ЛУНА СЛЕВА» (БДТ, 1928):
КЛАССИЦИСТСКИЙ КОНФЛИКТ МЕЖДУ ЧУВСТВОМ И ДОЛГОМ В СОВЕТСКОЙ КОМЕДИИ**

Статья посвящена изучению жанровых особенностей спектакля А. Л. Грипича «Луна слева», поставленного на сцене Большого драматического театра по одноименной комедии В. Н. Билль-Белоцерковского в 1928 году. Цель исследования — на материале реконструкции и анализа спектакля А. Л. Грипича и в контексте репертуарных исканий БДТ 1925–1928 годов определить специфический характер формирования советской драматургии и, соответственно, советского театра самой разной жанровой природы (историческая хроника, историческая мелодрама, авантюрная мелодрама и др., в том числе — формирования советской драмы), чья действенная структура была основана на классицистском конфликте между чувством и долгом. Во второй половине 1920-х годов этот тип драматического конфликта был эмпирически найден драматургами и сценическими деятелями советского театра в их стремлении отразить в драматических коллизиях современные реалии советской жизни, а в 1930-е годы стал неотъемлемой составляющей метода социалистического реализма. В репертуаре БДТ 1925–1928 годов доминировали драматические произведения, но анализ сценической поэтики спектакля А. Л. Грипича «Луна слева» показал, что и комедия В. Н. Билль-Белоцерковского, и ее сценическая версия совмещали жанровые элементы водевиля и драмы, опирающейся на классицистский конфликт между чувством и долгом. Таким образом, формирование жанра советской комедии, которая в количественном отношении уступала драматическим произведениям, происходило в рамках общего театрального процесса второй половины 1920-х годов.

Ключевые слова: Большой драматический театр, «Луна слева», А. Л. Грипич, В. Н. Билль-Белоцерковский, советский театр, советская драматургия, советская комедия, классицистский конфликт между чувством и долгом, метод социалистического реализма.

**PERFORMANCE BY A. L. GRIPICH «MOON ON THE LEFT» (BDT, 1928):
CLASSICIST CONFLICT BETWEEN FEELING AND DUTY IN SOVIET COMEDY**

The article is devoted to the study of the genre features of the play by A. L. Gripich «Moon on the left», based on the comedy of the same name by V. N. Bill-Belotserkovsky and staged in the Bolshoi Drama Theatre in 1928. The aim of the study is to determine, using the material of the reconstruction and analysis of the performance by A. L. Gripich and in the context of the repertoire searches of the BDT in 1925–1928, the specific nature of the formation of Soviet dramaturgy and, accordingly, Soviet theater of the most diverse genre nature (historical chronicle, historical melodrama, adventure melodrama and others, including Soviet comedy), which effective structure was based on the classicist conflict between feeling and duty. In the second half of the 1920s, this type of dramatic conflict was empirically discovered by playwrights and stage figures of the Soviet theatre in their desire to reflect the contemporary realities of Soviet life in dramatic collisions, and in the 1930s it would become an integral part of the method of socialist realism. The repertoire of the BDT from 1925 to 1928 was dominated by dramatic works, but the analysis of the stage poetics of A. L. Gripich's «Moon on the left» showed that both V. N. Bill-Belotserkovsky's comedy and its stage version combined genre elements of vaudeville and drama, based on the classicist conflict between feeling and duty. Thus, the formation of the genre of Soviet comedy, which in quantitative terms was inferior to dramatic works, took place within the framework of the general theatrical process of the second half of the 1920s.

Key words: Bolshoi Drama Theatre, «Moon on the left», A. L. Gripich, V. N. Bill-Belotserkovsky, Soviet theatre, Soviet drama, Soviet comedy, classicist conflict between feeling and duty, method socialist realism.

18 мая 1928 года на сцене Большого драматического театра состоялась премьера спектакля «Луна слева», поставленного по одноименной комедии В. Н. Билль-Белоцерковского (режиссер А. Л. Грипич; художник П. П. Снопков; музыкальный монтаж Ю. А. Шапорина). Спектакль Грипича обойден вниманием исследователей истории русского театра 1920–1930-х годов. Так, например, в статье «Режиссерские искания Большого драматического театра во второй половине 1920 гг. (1926–1933)» М. Н. Любомудрова, наиболее авторитетного специалиста по истории первых пятнадцати лет деятельности БДТ, спектакль «Луна слева» лишь

несколько раз упоминается в ряду других постановок театра (см.: [6, с. 147–148]).

В 1925–1928 годы постановочная работа БДТ была отмечена активными репертуарными поисками в области драматургии, которая отражала бы современные советские реалии или же события недавнего прошлого — прежде всего, это драматические коллизии, так или иначе связанные с Февральской и Октябрьской революциями 1917 года и Гражданской войной. Искания отечественных драматургов по обнаружению собственно советских драматических конфликтов и советских сюжетов как таковых имели неоднородный,



противоречивый и эклектичный характер, что хорошо заметно при рассмотрении репертуара БДТ указанного исторического периода.

Пьеса Б. А. Лавренева «Мятеж» (1925; первоначальное название «Дым») в постановке А. Н. Лаврентьева предстала *драматической хроникой* событий белогвардейского мятежа в Туркестане, участником которых был сам автор. Исторические мелодрамы А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева «Заговор императрицы» (1925) (см.: [8]) и «Азеф» (1926) в постановке того же А. Н. Лаврентьева являли собой *псевдосоветские пьесы*, в которых *авантюрный сюжет* строился вокруг подлинных исторических фигур (старец Распутин и, соответственно, глава Боевой организации эсеров, секретный агент Департамента полиции и провокатор Азеф) и на фоне реальных исторических событий. Драма Д. А. Щеглова «Пурга» (1927), в которой мотивы северных рассказов Д. Лондона были использованы для построения сюжета, где личные отношения героев тесно переплелись с событиями партизанского противостояния в Сибири с белогвардейцами и интервентами времен Гражданской войны, обнаружила в постановке Б. М. Дмоховского переплетение двух конфликтов: с одной стороны, столкновение центральных героев в «любловном треугольнике» были продиктованы идеями *социал-дарвинизма*; а с другой — *классовым противостоянием* действующих лиц в полном соответствии с марксистской теорией *исторического материализма*. Пьеса А. И. Пиотровского «Гибель пяти» (1925; первоначальное название «Смерть командарма») в постановке П. К. Вейсбрема сочетала в себе элементы *экспрессионистской драмы* и *классицистский конфликт* между чувством и долгом (командарм поддался чувству жалости к матери, которая молила его не расстреливать ее сыновей — белогвардейцев-мятежников, и нарушил, тем самым, революционный долг, что привело в конечном счете к гибели и самого командарма, и его командиров-соратников, и подчиненных ему частей Красной Армии).

Классицистский конфликт между чувством и долгом, который после Первого всесоюзного съезда писателей 1934 года и учреждения Союза писателей СССР станет неотъемлемой частью *метода социалистического реализма*, в полной мере проявил себя уже в спектаклях БДТ «Разлом» (1927; пьеса Б. А. Лавренева, постановка К. К. Тверского) и «Любовь Яровая» (1928; пьеса К. А. Тренева, постановка Б. М. Дмоховского), где под влиянием революционных событий *разлом* на «красных» и «белых» проходил через семьи, делая врагами, порой смертельными, самых близких людей (отца и дочь, сестру и сестру, брата и брата, жену и мужа). В этом смысле наиболее характерна постановка по пьесе К. А. Тренева, где школьная учительница Любовь Яровая после долгой и мучительной внутренней борьбы выдает своего мужа, поручика Михаила Ярового, который был внедрен в ряды красноармейцев как комиссар Вихорь и которого она продолжает любить, комиссару Роману Кошкину, поскольку этого требует от Любви Яровой революционный долг (подробнее см.: [7]).

Имеет смысл отметить, что все перечисленные пьесы и соответствующие постановки по ним относятся к жанру *драмы* (или, реже, к жанру *мелодрамы*). Жанр *советской комедии*, как правило, остается за рамками внимания исследователей истории русского советского театра 1920–1930-х годов. И совершенно напрасно, поскольку при становлении советской комедии также имели место процессы формирования элементов драматургической и сценической поэтики, присущих *методу социалистического реализма*, в том числе — опоры структуры действия на *классицистский конфликт* между чувством и долгом, что можно наблюдать в комедии В. Н. Билль-Белоцерковского «Луна слева» и, соответственно, в спектакле А. Л. Грипича.

Предметом исследования в представленной здесь статье являются *особенности драматургической поэтики* комедии В. Н. Билль-Белоцерковского «Луна слева» и ее *сценического воплощения* в одноименном спектакле А. Л. Грипича. Методологически исследование опирается на классические приемы и подходы ленинградской (гвоздевской) школы театроведения по *реконструкции* и анализу *сценической поэтики* спектакля (подробнее см., напр.: [9]), а также на *сравнительный метод*. Источниковой базой исследования выступают текст комедии В. Н. Билль-Белоцерковского и рецензии на спектакль А. Л. Грипича.

30-летний бывший рабочий Ковалев, главный герой *комедии* В. Н. Билль-Белоцерковского, — председатель Чека (ЧК, точнее ВЧК при СНК РСФСР — Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем при Совете Народных Комиссаров РСФСР) какого-то небольшого российского города. Действие комедии «Луна слева» происходит в годы Гражданской войны, и Ковалев возглавляет борьбу с бандитизмом во вверенном ему городе и его окрестностях, в том числе — ловит банду Савчука, а также его любовницу Маньку, которая нелегально обосновалась в городе и доставляет органам охраны порядка немало забот. При этом Ковалев среди друзей и сослуживцев слышет *женоненавистником* и *адептом полового воздержания*, но на деле председатель Чека отнюдь не является стопроцентным подобием Железного Феликса, или, иными словами, — в полной мере не соответствует легендарному образу Ф. Э. Дзержинского, основателя и руководителя ВЧК. Ковалев не столько ненавидит женщин, сколько подвержен определенной фобии — он боится не устоять перед привлекательностью какой-нибудь представительницы прекрасного пола.

По долгу службы председатель Чека допрашивает арестованного Иванова — своего друга и коммуниста, которому грозит расстрел за растрату казенных денег, что пошли на удовлетворение прихотей женщины, околдовавшей своими чарами Иванова. Ковалев сетует, что в его практике последнего времени это уже четвертый случай преступления такого рода, и была бы его, председателя Чека, воля — он очистил бы все советские учреждения от служащих там женщин. Беда в том, что в приемной у самого Ковалева сидит его помощница,



22-летняя и весьма привлекательная сотрудница Карпинская, и председатель Чека решает, от греха подальше, уволить исполняющую обязанности его секретаря молодую женщину.

Таким образом, перед нами не просто *комедия*, но своего рода *советский водевиль с конфликтом*, основанным на неосознанных страхах Ковалева проявить слабость в отношениях с женщиной. При этом Карпинская совершенно не собирается сдаваться и идет жаловаться заведующей женотделом Федоровой на произвол и самодурство начальника. Карпинская пробалтывается, что она заочно давно была знакома с Ковалевым по его публичным выступлениям и пошла работать в Чека, чтобы быть ближе к этому человеку. Федорова обещает помочь Карпинской, да и сама судьба идет молодой женщине навстречу.

Председателя Чека свалил брюшной тиф, и Федорова выписывает Карпинской, которая до революции успела окончить первый курс медицинского факультета, командировку в больницу — ухаживать за больным Ковалевым и в качестве медсестры, и в качестве сиделки. Переживший в результате инфекции тяжелый кризис и только-только пришедший в сознание председатель Чека со смущением узнает, что, пока он был в бреду, Карпинская не только его переодевала и мыла, но и ставила ему клизмы. Ковалев слишком слаб, чтобы спорить с Карпинской, и вынужден подчиняться ей в вопросах питания и соблюдения больничного режима.

Для окончательной реабилитации председателя Чека под опекой Карпинской отправляют в дом отдыха, который расположен в одной из реквизированных помещичьих усадеб довольно далеко от города. Пребывание на природе, в тишине и спокойствии благотворно сказывается на процессе выздоровления Ковалева, но идиллию нарушает известие о появлении в этом районе очередной банды, которая может совершить нападение на дом отдыха. Военная помощь из города придет только утром следующего дня, и, значит, оборону пока придется держать собственными силами, а это — только медицинский персонал дома отдыха и десяток выздоравливающих красноармейцев, на всех — один пулемет, несколько винтовок и револьверы. Командование берет на себя председатель Чека, пулемет устанавливается на крыше дома отдыха, баррикадируются все уязвимые места в ограде усадьбы, устраиваются огневые точки для стрелков и т. д. Ночью Ковалев, кутаясь от холода в кавалерийскую бурку, обходит дежурные посты и на одном из них обнаруживает Карпинскую, которая честно признается, что не умеет толком обращаться с винтовкой, да и стрелять в людей ей никогда ранее не доводилось. Отдавая себе отчет в том, что часовой Карпинская — это слабое звено обороны, председатель Чека остается на этой огневой точке для ее усиления. Ночной холод заставляет Ковалева и Карпинскую совместно использовать для утепления кавалерийскую бурку, а взошедшая в ночное небо луна довершает дело — мужские и женские губы сливаются в поцелуе...

Вернувшись в город, председатель Чека поселя-

ет Карпинскую в своей холостяцкой квартире, а сам стойко переносит злые насмешки коллег и добродушные шутки друзей на тему необходимости полового воздержания для настоящего революционера в годы Гражданской войны. Среди насмешников и шутников особенно активны двое — общественный деятель Калугин и заведующий Наробразом Орский. Октябрьская революция отменила церковный брак и предельно упростила для советских мужчин и женщин вступление в гражданский брак и его расторжение. Калугин был очарован одной совсотрудницей, принял ее за ангела и женился на ней, но был так поглощен разного рода общественной работой, что жена изменила ему и переехала к другому мужчине. Орский, напротив, был не склонен близкие отношения с женщинами закреплять брачными узами и состоял сразу в нескольких интимных связях. Но и Калугин, и Орский, при всех различиях их жизненных установок, сходились в одном: влюбленный Ковалев, женившийся на Карпинской, уже далеко не тот беззаветный рыцарь революции и «железный» председатель Чека, что был прежде — размяк, расслабился, погряз в семейном уюте. И Ковалеву устраивают жесткую проверку на стойкость и решимость.

Председателю Чека удалось арестовать Маньку, но она на допросе ни в чем не признается и совершенно не склонна к сотрудничеству со следствием, не говоря уже о том, чтобы выдать чекистам своего любовника Савчука и его банду. Более того, в Чека явился посланец от бандитов с письмом Карпинской, где она сообщала Ковалеву, что захвачена Савчуком, который готов обменять ее на Маньку, иначе Карпинской уготована неминуемая и мучительная смерть. Председатель Чека принимает решение молниеносно — во время обмена чекисты будут брать банду Савчука, при этом Ковалев вполне отдает себе отчет в том, что при силовом захвате бандитов он не оставляет Карпинской практически никаких шансов на выживание...

Развязка советского водевиля свершается путем появления Карпинской, которая признается Ковалеву, что она согласилась участвовать в розыгрыше ее мнимого «пленения», которое было предложено Калугиным и Орским, только потому, что была совершенно уверена — ее муж поступит именно так, как *должно* действовать председателю Чека и настоящему коммунисту.

В формирующейся в 1920-е годы *советской художественной прозе и советской драматургии* достаточно часто *основополагающим стержнем* сюжета или драматического действия становится *классицистский конфликт* между *чувством* и *долгом* (например, повесть «Сорок первый» Б. А. Лавренева или уже упоминавшиеся ранее драмы «Разлом» и «Любовь Яровая»). Подобный конфликт обнажает *трагическое содержание* названных произведений, так как *столкновение* мужчины и женщины в них на деле есть столкновение двух *принципиальных позиций*, двух *субъективных правд*, каждая из которых имеет право на жизнь, но примирить эти *позиции*, примирить эти *правды* — не представляется возможным.



В комедии «Луна слева» классицистский конфликт между чувством и долгом не является носителем трагического содержания драматического действия, общая водевильная жизненная установка председателя Чека следовать исключительно по пути долга и при полном отказе от личных чувств завершается водевильной развязкой, основанной на розыгрыше.

И все же стоит обратить внимание на непростой выбор, который приходится делать Ковалеву. Председатель Чека попадает в классицистскую ситуацию столкновения чувства и долга, это столкновение он воспринимает более чем серьезно, и выбор Ковалева однозначен: он был готов действовать как председатель Чека, но не как любящий муж Карпинской, и, если бы это потребовалось, он ради верности революционному делу без колебаний пожертвовал бы Карпинской...

Режиссер спектакля «Луна слева» А. Л. Грипич в предпремьерной статье подчеркивал: «Постановка, исходя из строения пьесы, которая приближается к фарсу, идет по линии развертывания внешних столкновений, игры частностями, нахождения портретного типажа и т. п. Положительная же трактовка пьесой вопросов пола, брака дает возможность ввести в спектакль элементы лирики, ретуширующей резкие положения (курсив наш. — А. Р.)» (цит. по: [5]). Б. Л. Бродянский в своем критическом отзыве написал о пьесе В. Н. Билль-Белоцерковского так: «Сцены здоровой лирики, сцены подъемной романтики <...> волнуют, будоражат, вызывают дружные рукоплескания зрительного зала (курсив наш. — А. Р.)» [2]. Г. А. Авлов утверждал, что в «Луне слева» нет никакой проблемы полового воздержания, за исключением Ковалева и сочувствующего ему Калугина. И «публика сразу опровергает точку зрения Ковалева, немедленно оценивает ее, как ненужную и вредную утопию — Ковалев сразу становится под иронический обстрел всего зрительного зала, делается симпатичным в своей наивности комедийным персонажем, и весь интерес сосредотачивается на том, какими путями придет Ковалев к отказу от своих взглядов (курсив наш. — А. Р.)» [1]. Ю. В. Соболев высказал в своей рецензии на страницах газеты «Известия» сходную позицию: «А. Л. Грипич сделал правильно, оставив без всякого изменения всю комедийную ткань пьесы. Он сознательно подчеркнул нарочитость чисто театральной выдумки, легкой в основу авторского сценария, и всей пьесе придал характер представления забавного, но отнюдь не претендующего ни на какую глубину (курсив наш. — А. Р.)» [10].

К. К. Тверской в статье 1935 года «Советская драматургия» уделил внимание комедии В. Н. Билль-Белоцерковского и определил заключенное в пьесе «Луна слева» значение в том, что это была одна из первых достаточно удачных попыток современной драматургии подойти к созданию советской комедии. Поэтому автору статьи совершенно правильным виделся выбор Большим драматическим театром этой веселой и жизнерадостной комедии из эпохи гражданской войны — комедии о «чекисте-женоненавистнике, на собственной практике

убеждающемся в “нежизненности” своих принципов, требующих “воздержания” на время гражданской войны якобы во имя максимального сохранения и концентрации энергии на других, более важных фронтах борьбы. <...> Сочетание ряда чисто-комедийных, почти фарсовых сцен с эффектными мелодраматическими эпизодами, гибкий, живой диалог, комедийный темп и общий бодрый тон пьесы дали постановщику возможность при помощи скупых, экономных средств показать ряд ярких, по-настоящему заражающих весельем сцен. Ему успешно удалось сбалансировать смешные и “серьезные” элементы пьесы (курсив наш. — А. Р.)» [11, с. 197].

В предпремьерной статье режиссер спектакля А. Л. Грипич работу над сценографией постановки «Луна слева» представил так: «Монтировка (худ. П. П. Снопков) состоит из (мебельных. — А. Р.) гарнитуров, бытовых вещей, введенных активно в игру и определяющих место действия» (цит. по: [5]). Художник-постановщик продолжал анонс спектакля по комедии В. Н. Билль-Белоцерковского в том плане, что он, как и режиссер Грипич, поставили задачу отказаться от традиционных декораций и павильонов. Предметы мебели и предметы обстановки подбирались так, чтобы они сами собой играли роль декораций. Использовались две фурки (выдвижные тележки) для осуществления быстрых чистых перемен декорационного оформления. П. П. Снопков подчеркивал: «Нарочитой характеристики эпохи нет, есть, главным образом, характеристика мест действия. Изба, например, дана мною <...> вещами и материалами — печь, некрашеное дерево, солома. В двух картинах природа (пейзаж) подана мною в том же формальном принципе действительных предметов (беседка, забор и телега, мостик и луна), даваемых на фоне черного бархатного занавеса. Подход к костюмам портретно-типажный» (цит. по: [5]).

Драматургия спектакля была представлена Ю. В. Соболевым в рецензии как действенная структура, разбитая на одиннадцать картин и смонтированная А. Л. Грипичем по принципу демонстрации ее «отдельными кинематографическими кадрами, причем здесь применены выдвижные площадки (фурки; курсив наш. — А. Р.), на которых установлен минимум вещей, необходимых по ходу действия» [10]. Тем самым постановщик добился на основе приема «часть вместо целого» и экономии средств, и большей выразительности, раскрывая сценическую обстановку двумя-тремя наиболее характерными штрихами. В духе того же нарочитого подчеркивания театральности Грипич показал и луну, появляющуюся в любовной сцене Ковалева и влюбленной в него Карпинской. «Эта “луна”, — отмечал Соболев, — лукаво льющая свой бутафорный свет слева, до конца раскрывает тематику всей пьесы» [10].

Важное значение в спектакле «Луна слева» с точки зрения ритмической структуры придавалось музыкальному оформлению, в этой связи А. Л. Грипич свидетельствовал: «Картина внутри актов перемежается музыкой (лиро-монтаж Ю. А. Шапорина), смыслово связанной с действием и исполняемой русифицирован-



ным джаз-бандом» (цит. по: [5]). В подобном же русле о постановке Грипича рассуждал С. Д. Дрейден в рецензии на страницах газеты «Ленинградская правда»: «Спектакль развивается в хорошем темпе, одна детально разработанная сценка сменяется другой под звуки “русифицированного” джаз-банды, где гармоника и балалайка соединяются с рычанием духовых и свистом флекساتона» [4].

В плане сценического исполнения комедии С. Д. Дрейден утверждал, что БДТ «умело перевел спектакль в план *веселого и добродушного водевиля, развлекательной игры*. Лица героев очерчены *живо* и мягко (курсив наш. — А. Р.)» [4]. Такие действующие лица спектакля, как «Ковалев (Лариков), видящий в беспартийной женщине — классового врага, наробразовец Орский (Кровицкий), в любое время дня и ночи готовый дискутировать на любую тему, взволнованный укомовец Калугин (Сафронов), у которого на шее “транспортком, лошадкой, собес, топливком, тифком и жена”, прикинувшаяся “угнетенною невинностью”, бандитка (Лежен), сотрудница Ковалева (Казико) и др. — *живые люди*, несмотря на всю *нелепицу сюжетных положений и легковесность авторского текста* (курсив наш. — А. Р.)» [4]. Рецензент «Смены» Б. Л. Бродянский писал о том, что В. Н. Билль-Белоцерковский почувствовал потребность современного зрителя в цветном, сюжетном, веселом спектакле на материале сегодняшнего дня. Поэтому в премьерном представлении БДТ было «много музыки, пения и т. д. Постановка <...> на редкость *легка*. Заслуживает всяческой похвалы художник Снопков, разрешивший (оформительскую; курсив наш. — А. Р.) задачу *остроумно, полунамеками*» [2].

Г. А. Авлов на страницах журнала «Рабочий и театр» об исполнителях ролей в сценической версии комедии В. Н. Билль-Белоцерковского высказался следующим образом: «Они все играют в сущности *очень добрых, очень хороших людей*, <...> в которых “зло” дается лишь как блик для оживления: крепкий партиец Ковалев — *детски беспомощен и наивен* в своих личных делах, *хорош и искренен* в своих увлечениях “проблемой” запарившийся на заседаниях и докладах Калугин, *обаятельна* Карпинская и даже Орский, по отношению к которому есть соблазн показать его с несколько “склочным” уклоном — *показан беззлобно и мягко*. Такая трактовка персонажей наряду с *счастливыми найденными ритмами диалогов, интонационным разнообразием*, хорошо использованными *вещами* (шкаф, портфель у Калугина, швейная машинка и др.), *шаловливой и иронической музыкой* Шапорина — *делает весь спектакль*, несмотря на тему, которая иным лицемерам может показаться и “фривольной” — *необычайно целомудренным* (курсив наш. — А. Р.)» [1]. Обозреватель «Известий» Ю. В. Соболев в своем критическом отзыве свидетельствовал, что комедия на сцене БДТ была сыграна *легко*, в *хороших темпах*. При этом спектакль был поставлен без участия Н. Ф. Монахова, премьера труппы театра, и держится на слаженном ансамбле исполнителей, что еще ярче подчеркивает работу всего театра в целом. БДТ убе-

дительно доказал, что в его труппе имелся целый ряд прекрасных актеров: «Лариков, игравший Ковалева, Софронов, с тонким юмором изобразивший загруженного сверх всякой человеческой возможности исполкомца Калугина, Кровицкий, чрезвычайно ярко нарисовавший почти гротесковый образ эстета и женолюбца Орского, Казико, очень искренно, молодо и весело “оправдавшая” обольстительницу сурового предчека» [10]. Похожую оценку актерскому исполнению дал рецензент журнала «Рабочий и театр» Н. Ю. Верховский, который отмечал дружную и ровную работу *актерского ансамбля*, играющего с той легкостью, которая в театральной практике почти никогда не встречается на премьере (см.: [3]).

Подводя итоги работы постановочной бригады БДТ над сценической версией комедии В. Н. Билль-Белоцерковского, театральный обозреватель «Смены» Б. Л. Бродянский утверждал, что в целом, «несмотря на недостатки пьесы — *развлекательный спектакль несомненная удача театра*» [2]. Рецензент С. Д. Дрейден на страницах «Ленинградской правды» приходил к следующим финальным выводам: «На спектакле “Луна слева” *смех* не умолкает. Следует отметить, что в большинстве случаев это смех — *искренний и ясный, добродушный и жизнерадостный*, оставляющий аудиторию в *приподнятом и бодром настроении* (курсив наш. — А. Р.)» [4]. И далее: «Конечно, никакой проблемы — ни пола, ни современной сатиры — пьеса не разрешает, — свидетельствовал С. Д. Дрейден. — В разработке Больш. Драм. театра она (комедия Билль-Белоцерковского. — А. Р.), однако, оказалась благодарным поводом для здорового “спектакля-отдыха”» [4].

По прошествии почти полугода со времени первого представления «Луны слева» продуманную и взвешенную оценку постановки БДТ оставил обозреватель журнала «Рабочий и театр» Н. Ю. Верховский: «Сыроватый на официальной премьере, спектакль подсох, выветрился технически, укрепился актерски. То *замечательное равновесие между комедийной беззаботностью и драматической серьезностью*, которое уловил режиссер А. Л. Грипич в пьесе В. Н. Билль-Белоцерковского и с величайшим тактом перенес на сцену — стало еще более *точным и неколебимым*. Это равновесие — *основа всего спектакля*, <...> в котором так *удачно сохранены*, наравне с *бурной комедийностью, неотъемлемые черты изображаемой эпохи* (курсив наш. — А. Р.)» [3]. Точку в обсуждении баланса *потерь и обретений* постановки комедии «Луна слева» на сцене БДТ поставил в статье 1935 года «Советская драматургия» К. К. Тверской, утверждавший, что режиссер совершенно правильно увидел основную линию спектакля в реалистическом раскрытии образов. На этом пути актерам удалось почти полностью преодолеть слабости драматургического материала, заключенную в некоторой трафаретности и поверхностно-схематической трактовке персонажей. «Исполнение в целом, — подчеркивал Тверской, — свидетельствовало о растущем мастерстве коллектива, овладевающего трудной комедийной техникой: оно отмечено легкостью, ансамблем, умением вести диа-



лог. Спектакль оказался по-настоящему доходчивым и в общем был положительно оценен и критикой, и общественностью» [11, с. 197].

Подводя итоги, имеет смысл сказать, что спектакль «Луна слева» выдержал на сцене БДТ 40 представлений, что считается достаточно хорошим результатом при оценке зрительского успеха постановки. Если привести к общему знаменателю отзывы рецензентов спектакля, то можно сделать вывод, что постановочной

команде удалось сценически соблюсти баланс смешного и серьезного в действенной структуре «Луны слева». В полной мере были реализованы водеvilные коллизии сценического сюжета, но и драматическая составляющая (классицистский конфликт между чувством и долгом), присущая эпохе и потенциально заложенная в сюжете комедии В. Н. Билль-Белоцерковского, была А. Л. Грипичем в спектакле БДТ сохранена и прочитывалась современной постановке критикой.

Литература

1. А-в (Авлов) Гр. «Луна слева». В Большом Драматическом // Рабочий и театр. 1928. 27 мая. № 22. С. 5.
2. Бродянский Бор. «Луна слева» // Смена. 1928. 22 мая.
3. Верховский Никита. Семнадцатая «Луна» // Рабочий и театр. 1928. 21 окт. № 43. С. 7.
4. Дрейден Сим. «Луна слева». Большой драматический театр // Ленинградская правда. 1928. 26 мая.
5. «Луна слева» (В гос. Большом драматическом театре) // Красная газета, веч. вып. 1928. 18 мая.
6. Любомудров М. Н. Режиссерские искания Большого драматического театра во второй половине 1920 гг. (1926–1933) // Театр и драматургия. Вып. 5. Л.: ЛГИТМиК, 1976. С. 118–152.
7. Ряпосов А. Ю. Спектакль Б. М. Дмоховского «Любовь Яровая» (БДТ, 1928): классицистский конфликт между чув-

ством и долгом на советском драматургическом материале // Общество. Среда. Развитие. 2024. № 4. С. 108–112.

8. Ряпосов А. Ю. Спектакль «Заговор императрицы» (1925): БДТ в поисках современного репертуара // Общество. Среда. Развитие. 2023. № 2. С. 127–130.

9. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Женитьба»: спектакль по модели А. В. Эфроса // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 40–44.

10. Соболев Юр. «Луна слева». (Гастроли ленинградского гос. Большого драматического театра) // Известия. 1928. 20 июня.

11. Тверской К. К. Советская драматургия // Большой драматический театр. Л.: Изд-во ГБДТ, 1935. С. 155–246.

References

1. A-v (Avlov) Gr. «Luna sleva». V Bolshom Dramaticheskom [«Moon on the Left». At the Bolshoi Drama Theatre] // Rabochiy i teatr [The Worker and the Theater]. 1928. 27 maya. № 22. P. 5.
2. Brodyansky Bor. «Luna sleva» [«Moon on the Left»] // Smena [Change]. 1928. 22 maya.
3. Verkhovskiy Nikita. Semnadsataya «Luna» [The Seventeenth «Moon»] // Rabochiy i teatr [The Worker and the Theater]. 1928. 21 okt. № 43. P. 7.
4. Drayden Sim. «Luna sleva». Bolshoy dramaticheskij teatr [«Moon on the Left». Bolshoi Drama Theatre] // Leningradskaya pravda [Leningrad truth]. 1928. 26 maya.
5. «Luna sleva» (V gos. Bolshom Dramaticheskom teatre) [«Moon on the Left». At the Bolshoi Drama Theatre] // Krasnaya gazeta, vecherniy vypusk [Red newspaper, evening edition]. 1928. 18 maya.
6. Lubomudrov M. N. Rezhisserskiye iskaniya Bolshogo dramaticheskogo teatra vo vtoroy polovine 1920 gg. (1926–1933) [Director's searches of the Bolshoi Drama Theatre in the second half of the 1920s. (1926–1933)] // Teatr i dramaturgiya. Vypusk 5 [Theater and dramaturgy. Issue 5]. L.: LGITMiK, 1976. P. 118–152.
7. Ryaposov A. Yu. Spektakl' B. M. Dmokhovskogo «Ly-

ubov' Yarovaya» (BDT, 1928) [Performance «Yarovaya Love» by B. M. Dmokhovskiy (BDT, 1928)] // Obshchestvo. Sreda. Razvitiye [Society. Environment. Development]. 2024. № 4. P. 108–112.

8. Ryaposov A. Yu. Spektakl' «Zagovor imperatritsy» (1925): BDT v poiskakh sovremennogo repertuara [Performance «The Conspiracy of the Empress» (1925): BDT in search of a contemporary repertoire] // Obshchestvo. Sreda. Razvitiye [Society. Environment. Development]. 2023. № 2. P. 127–130.

9. Ryaposov A. Yu. Spektakl' M. A. Zakharova «Zhenit'ba»: spektakl' po modeli A. V. Efrosa [Performance by M. A. Zakharov «Marriage»: a performance based on the model of A. V. Efros] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 1 (15). P. 40–44.

10. Sobolev Yur. «Luna sleva». (Gastroli leningradskogo gos. Bol'shogo dramaticheskogo teatra) [«Moon on the Left». (Tour of the Leningrad State Bolshoi Drama Theatre)] // Izvestiya [News]. 1928. 20 iyunya.

11. Tverskoy K. K. Sovetskaya dramaturgiya [Soviet drama] // Bol'shoy dramaticheskij teatr [Bolshoi Drama Theatre]. L.: Izdatel'stvo GBDT, 1935. P. 155–246.

Информация об авторе

Александр Юрьевич Ряпосов
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств»
Санкт-Петербург, Россия

Information about the author

Alexandr Yuryevich Ryaposov
Federal State Budgetary Research Institution «Russian Institute of Art History»
Saint Petersburg, Russia



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-87-95

Швец Татьяна Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
Shvets Tatiana Viktorovna, PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Old Russian Singing Art of the Saint-Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

E-mail: t_shvets@mail.ru

НОВЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ В ЧЕСТЬ ЦАРЯ И ИМПЕРАТОРА ПЕТРА I В НОТИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Статья посвящена исследованию двух новых песнопений с инципитом «Иже неизреченною мудростию», сочиненных в честь царя и императора Петра I и вошедших в состав чина заздравной чаши. Оба гимнографических текста были созданы на основе стихеры Новолетия и распеты знаменным распевом 8-го гласа. В ходе анализа было выявлено, что первое песнопение по рукописи ГИМ. Син. певч. 127 было создано опытным распевщиком, владеющим стилистикой знаменного распева и знанием правил построения средневековой музыкальной композиции. На основании включенной в текст песнопения цитаты из личного письма, адресованного царю, можно предположить, что автором нового гимна был певчий дьяк, учитель царевича Алексея Никифор Вяземский. Гимнографический текст второго рассматриваемого песнопения по рукописи РНБ. Сол. 622/673 соответствует жанру стихеры и посвящен императору Петру и императрице Екатерине. В отличие от первого гимна, распев данного песнопения демонстрирует ряд изменений, внесенных в построение и мелодику канонической знаменной монодии. Выявленные признаки позволяют сделать вывод, что в период XVIII в. знаменный распев существовал в памяти певцов как мелодический материал, уже не связанный с невменной записью.

Ключевые слова: чин заздравной чаши, Петр I, песнопение, стихера Новолетия, знаменный распев, гимнография.

NEW CHANTS IN HONOR OF THE TSAR AND EMPEROR PETER I IN NOTATED MANUSCRIPTS OF THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY

The article is devoted to the study of two new hymns with the incipit «Izhe neizrechennoyu mudrostiyu», composed in honor of the Tsar and Emperor Peter I and included in the ceremony «For the health of the sovereign». Both hymnographic texts were created on the basis of the stichera of the Indiction and sung in znamenny chant of the 8th mode. The analysis demonstrated that the first hymn according to the manuscript of the State Historical Museum, Sin. pevch. 127 was created by an experienced chanter, who was proficient in the style of znamenny chant and knew the rules of constructing a medieval musical composition. Based on the quotation from a personal letter addressed to the Tsar included in the text of the hymn, it can be assumed that the author of the new hymn was the singing clerk (pevchiy d'yak), teacher of Tsarevich Alexei, Nikifor Vyazemsky. Hymnographic text of the second hymn under consideration according to the manuscript of the Russian National Library, Sol. 622/673 corresponds to the genre of stichera and is dedicated to Emperor Peter and Empress Catherine. Unlike the first one, the chant of this hymn demonstrates a number of changes introduced into the structure and melody of the canonical znamenny monody. The revealed features allow us to conclude that during the 18th century, znamenny chant existed in the memory of singers as melodic material, no longer associated with written recording by neumes.

Key words: the ceremony «For the health of the sovereign», Peter I, chant, Stichera of the Indiction, znamenny chant, hymnography.

Материалом настоящего исследования стали певческие рукописи, содержащие чин «За приливом о здравии государя» или заздравной чаши, адресованной царю, а впоследствии императору Петру Алексеевичу. Чин заздравной чаши имел особое значение, поскольку был связан с традицией церковного воспевания правящего монарха, как защитника и хранителя православной веры. Известно, что последование не содержит оригинальных богослужебных текстов. Песнопения заздравной чаши были заимствованы из разных служб: Крестовоздвижению, недели Крестопоклонной, Новолетия [2]. Однако во второй половине XVII в. в чин впервые был включен новый гимнографический текст «о многолетнем здравии государя царя и великаго князя» Алексея Михайловича — торжественное песнопение, распетое на 8 гласов «Днесь возгреме труба dobroglasnaya» [2, с. 211; 3, с. 116–117]. Изучение нотированных рукописей первой

половины XVIII в. показывает, что в период правления Петра I в состав чина заздравной чаши также вводились новые песнопения, созданные как гимны-здравицы и многолетия, прославляющие царя.

Одним из первых исследований, посвященным чину «За приливом о здравии государя» стала статья действительного члена Общества истории и древностей Российских А. С. Орлова «Чаши Государевы», которая была издана в юбилейный для династии Романовых 1913 г. [6]. Помимо публикации значительного количества документов, среди которых тексты здравниц различным государям, устав о последовании чина 1633 г. с комментариями и др., в работе были представлены ноты песнопений заздравной чаши Петру I, по рукописи Московского Синодального училища № 127 начала XVIII в. (в настоящее время ГИМ. Син. певч. 127), в типографском наборе киевской квадратной нотой¹.

¹ В предисловии к публикации также сообщается, что ноты были проверены профессором Московской консерватории,



Рукопись ГИМ. Син. певч. 127 представляет собой нотопетельный Обиход расширенного состава, чин заздравной чаши зафиксирован в кодексе достаточно полно². Все песнопения, кроме последнего, включают имя Петра с именованьем как «царя и великого князя» (л. 303–308 об.):

- Тропарь «Спаси Господи люди Твоя», 1-й глас;
- Кондак «Вознесыися на Крест», 4-й глас (в двух распевах, второй с указанием «Преводне»);
- Богородичен «Предстательство страшное», 4-й глас;
- Многолетие «И со всеми православными христианами»;
- Стихира «Неизреченною мудростию», 8-й глас;
- Стихира «Иже неизреченною мудростию» с указанием «вместо многолетия», 8-й глас;
- Стихира «Неизреченною мудростию», с указанием «Ин путь»;
- Осмогласник «Днесь возгреме труба dobroгласная» с указанием «Выкликаем похвалная 8 гласов».

Наше внимание привлекло песнопение «Иже неизреченною мудростию» с дополнительным указанием «вместо многолетия», которое представляет собой новое гимнографическое сочинение в честь Петра I, достаточно большое по объему. Инципит песнопения соответствует стихире Новолетию «Иже неизреченною мудростию», которая действительно входит в состав чина «За приливом о здравии государя» и, согласно уставу, исполняется в самом конце, после заключительной молитвы «Владыко, Господи», когда уже раздают и испивают чашу.

Текст песнопения Петру I «Иже неизреченною мудростию» по рукописи ГИМ. Син. певч. 127 (л. 305 об. — 307) является составным и содержит несколько цитат (табл. 1).

Как было сказано выше, первый фрагмент «Иже неизреченною мудростию» заимствован из стихир-славника на хвалитех службы Новолетия. Второй — «подаждь Господь Бог», включающий традиционное для песнопений чина заздравной чаши именование царя, приводит заключительные строки официального царского титула «и многих государств и земель Самодержцу», принятого до 1721 г.³ Третий фрагмент содержит пожелания царю, представленные в виде сравнений и метафор, возводящих образ Петра I к персонажам библейской и христианской истории, среди которых особенно выделяются герои-воины: Гай Юлий Цезарь Октавиан Август, Александр Македонский, император Константин Великий, ветхозаветный царь Давид. Эта

композитором, музыкальным теоретиком Александром Александровичем Ильинским (1859–1920) [6, с. 53].

² Подробнее о составе чина заздравной чаши см. в исследовании Е. Л. Буриловой [2].

³ «Божию милостию, Мы, пресветлейший и державнейший Великий Государь Царь и Великий Князь Петр Алексиевич, вся Великия и Малыя и Белья России Самодержец Московский, Киевский, Владимирский, Новгородский, Царь Казанский, Царь Астраханский, Царь Сибирский, Государь Псковский и Великий Князь Смоленский, Тверский, Югорский, Пермский, Вятский, Болгарский и иных Государь и Великий Князь Новагорода Низовския земли, Черниговский, Рязанский, Ростовский, Ярославский, Белоозерский, Удорский, Обдорский, Кондийский, и вся Северная страны Повелитель и Государь Иверския земли, Карталинских и Грузинских Царей, и Кабардинские земли, Черкасских и Горских Князей и иных многих государств и земель, восточных и западных и северных, отчич и дедич, и наследник, и Обладатель» (курсив наш. — Т. Ш.) [9].

⁴ Текст письма опубликован [5].

Таблица 1

1	Иже неизреченною мудростию составивый всяческая Слове Христе Боже, времена и лѣта нам предложивый, дѣло руку Твоею благослови,
2	подаждь Господь Бог Благочестивейшему Великому Царю Государю нашему, и Великому Князю, ПЕТРУ АЛЕКСИЕВИЧУ, Московскому и всея России и многих государств и земель Самодержцу, восточному западному северному и южному, отчичю дедичю наследнику, Государю и Обладателю,
3	здравие Моисеово, лета его вѣку равная, силу Сампсонову, мир Соломонов, обладание Августово, славу Александрову, побѣды на враги яко царем Константину на Максентия и Давиду на Голиафа, и вся благая желания сердца его да исполнит,
4	и благочестивую державу его расширит и укрепит на многа лѣта.

часть песнопения почти в точности цитирует текст письма дьяка Никифора Вяземского, учителя царевича Алексея Петровича, от 2 июня 1696 г. адресованного Петру I⁴ (табл. 2).

Таблица 2

Песнопение «Иже неизреченною мудростию»	Письмо дьяка Никифора Вяземского
Подаждь Господь Бог Благочестивейшему Великому Царю Государю нашему <...>	Желаю дабы Господь Бог Тебе даровал Великому Государю
здравие Моисеово, лета его вѣку равная, силу Сампсонову, мир Соломонов, обладание Августово, славу Александрову, побѣды на враги яко царем Константину на Максентия и Давиду на Голиафа, и вся благая желания сердца его да исполнит	здравие Моисеево, лѣта вѣку его равные, силу Самсонову, мир Соломонов, обладание Августово, славу Александрову, побѣду над врагами яко царю Константину на Максентия, яко Давиду на Голиафа, и вся благая желания сердца Твоего царского да исполнить.
и благочестивую державу его расширит и укрепит на многа лѣта.	Твоего Царского Пресветлого Монаршеского Величества малейший и последний раб Никишко Вяземской, к стопам Твоим царским припадая, кланяюся.

Завершающая строка содержит пожелание «многа лѣта», адресованное всей Российской державе, благоустройство и расширение которой совершается под на-



чалом Петра I. Такое окончание согласуется с подзаголовком «вместо многолетия», которое предшествует песнопению в рукописи.

Музыкальный текст гимна «Иже неизреченною мудростию» представляется не менее интересным. Он сохраняет 8-й глас стихирь-первоисточника и полностью распет в стиле знаменной монодии⁵. Распевщик, создававший это песнопение, прекрасно владел правилами построения музыкальной композиции, где, следуя содержанию поэтического текста, отражая его смысловые акценты, последовательно сочетаются простые (попевки) и сложные (лица и фиты) формулы знаменного распева.

Начальный фрагмент песнопения полностью копирует не только гимнографический, но и музыкальный текст стихирь Новолетия, который основан на чередовании распространенных попевок 8-го гласа: мережи высокой, поворотки, пригласки заводной, кулизмы. Именование царя распевается, как и в указанной стихире, соединением двух музыкально-поэтических строк, содержащих формулы: поворотку и кулизму (прим. 1). Сравним, например, распев этого фрагмента по стихире «Иже неизреченною мудростию» с именем царя Михаила Феодоровича (РГБ. Ф. 379. № 30) и исследуемое песнопение (прим. 1).

Пример 1

ГИМ.
Син.лев. 127

РГБ.
Ф. 379. № 30

Пет - ру А - ле - к[с]и - е - ви - чу
Ми - ха - и - ла Фе - о - до - ро - ви - ча
Мос - ков - ско - му и Все - я Ро - сси - и
са - мо - держ - ца Все - я Ру - си

Музыкальный текст следующего фрагмента включает несколько лицевых формул, которые распевают царский титул «и многих государств и земель Самодержцу». Здесь последовательно выписаны: стрельно-статийный оборот в разных согласиях на лексемах «государств», «западному»; кулизма большая на слове «восточному»; словосочетание «отчичу дѣдѣчу» представлено распространенным лицом 8-го гласа с тихой светлой стрелой (прим. 2)⁶.

Центральная часть песнопения, посвященная прославлению Петра I и цитирующая текст письма дьяка Никифора Вяземского, наиболее насыщена протяженными внутрислоговыми распевами. Четыре фиты и пять лиц связаны с лексемами, воспевающими образ сильного, мудрого, справедливого царя-полковод-

Пример 2

го - су - дарств
за - пад - но - му
вос - точ - но - му
от - чи - чю дѣ - дѣ - чю

ца (прим. 3). Распевщик использует наиболее яркие и распространенные в 8-м гласе пространственные формулы: фиты «спускную», «подчашну», «двоечельную», «Троичную». Их последовательность создает постепенное нарастание к кульминации в конце песнопения на словах «державу его расширит и укрепит», представленной фитой «Троична», распев которой охватывает самые высокие звуки обиходного звукоряда. Использование яркой по звучанию «Троичной» фиты в заключительной части является широко распространенным приемом и встречается во многих песнопениях. Например, в стихирах 4-го гласа прп. Сергию Радонежскому «Камень драгий был еси», 8-го гласа прп. Кириллу Белозерскому «Исцеления обильно честныя мощи твоя источают», в четверогласнике свт. Николаю Чудотворцу и Василию

Пример 3

здра - ви - е Мо - и - се о - во
си - лу Сам.по - но - ву
сла - ву А - лек - санд - ро - ву
навра - ги
и - вся бла - га - я же - ла - ни - я
серд - ца е - го
и - бла - го - чес - ти - ву ю
ук - ре - пит

⁵ В публикации перед песнопением ошибочно указан 2-й глас. В рукописи киноварью записана арабская цифра 8, которая выглядит как исправленная славянская буква «с» (зелю).

⁶ Номера тайнозамкнутых формул представлены по справочнику М. В. Бражникова [1].

Блаженному «Вострубим трубою песней» и многих других.

Между протяженными распевами располагаются строки с более простыми силлабо-мелизматическими формулами знаменного распева, что уравнивает музыкально-поэтическую композицию. Ясность и стройность формы обеспечивают музыкальные повторы избранных попевок и лиц, из которых самыми распространенными являются кулизма и стрельно-статийный оборот в нескольких мелодических вариантах (со стрелой светлой, со стрелой крыжевой) и в двух высотных уровнях (с вершиной на помете «строка» — ми, на помете «высоко» — ля).

В песнопении присутствуют авторские особенности распевания отдельных знамен: в попевке накидка и в подводе к формуле повертка распевщик использует квартовые нисходящие и восходящие ходы вместо секундовых. Кроме этого, в строке, заимствованной из стихир Новолетию, «времена и лѣта нам предложивый» распев знака сложитие с запятой в подводе к попевке кулизма заменен на другую микроинтонацию, нехарактерную для мелодики знаменного распева (прим. 4). Подобные примеры с включением последовательности мелких длительностей не единичны и встречаются в нотолинейных рукописях первой половины XVIII в., что свидетельствует о проникновении мелодических элементов из композиций строчного, демественного многоголосия, а также нового партесного стиля в средневековые монодические распевы.

Пример 4

Отметим единичные примеры, где представлена неверная подтекстовка с точки зрения знаменной модии, разбивающая микроинтонацию одного знака на два слога. Например, последняя статья кулизмы на словах «всяя России»⁷ или знак трясоголосной стрелы в попевке мережа высокая в строке «и Давиду на Голиафа» (прим. 5).

Но, в целом, новое песнопение в честь царя Петра Алексиевича «Иже неизреченною мудростию» распето

Пример 5

по канонам столпового знаменного распева с использованием традиционных музыкальных формул и с соблюдением правил средневековой композиции. Безусловно, подобный гимн, воспевающий царя, мог быть создан в профессиональной среде хора государевых певчих дьяков. Есть основания предполагать, что автором как текста, так и музыки мог быть приближенный Петра I, учитель его сына, Никифор Вяземский.

Из сохранившихся документов известно, что Никифор Кондратьев Вяземский состоял государевым певчим дьяком с 1682 г., с 1684 г. числился певчим Спасского собора, а в 1691–1692, 1697–1698, 1701 гг. входил в хор Петра I и сопровождал его в различных поездках [7, с. 165–166]. Письмо, часть текста которого вошло в песнопение, было написано царю в благодарность за получение должности воспитателя царевича Алексея, которого он обучал сначала азбуке, позднее арифметике, истории, географии и иностранным языкам. Развитие профессиональной карьеры, увеличение жалования свидетельствуют о том, что Никифор Вяземский был высокообразованным дьяком, знания и умения которого ценились царем. Поскольку он много лет служил певчим, то вполне мог обладать умением не только создавать, но и распевать песнопения. Однако данная гипотеза об авторстве требует дальнейшей разработки. Интересно, что использованные в песнопении сравнения и метафоры, представляющие Петра I как христианского воина-победителя, позднее вошли в состав гимнографических текстов чинопоследований в честь петровских побед [8], например, в «Службу благодарственную о великой победе, содеянной под Полтавой» (1709 г.), автором которой считают архиепископа Феофилакта (Лопатинского)⁸.

Исследование других рукописей, содержащих чин задравной чаши Петру I, показало, что рассмотренный выше пример не является единичным. В певческом сборнике из Соловецкого собрания РНБ № 622/673 было выявлено еще одно похожее песнопение, также созданное на основе стихир 8-го гласа «Иже неизреченною мудростию».

Последование задравной чаши предваряет заго-

⁷ Слово сочетание «всяя России», заимствовано из стихир Новолетию. Первоначально строка имела форму, где последнее слово состоит из двух слогов: «самодержцу всяя Руси». В рукописях петровского времени встречаются различные варианты: «всяя Росси» или «всяя Россий» (РНБ. Кир.-Бел. 724/981, Сол. 622/671).

⁸ Например, в стихире на «Господи, воззвах» — «избавляющему Петра, якоже Давида, раба Своего, от стреляния люта» или в тропаре 3-й песни канона — «царь Константин Максентия победы; сим же знаменем и Петр, свейсаго Максентия низложив силу» [4, с. 184].

ловок «Чин бывает на его императора тезоименитство» (л. 86), тексты включают именование Петра как императора, что свидетельствует о написании рукописи не ранее 22 октября 1721 г., когда титул был принят⁹. Чинопоследование включает:

- Тропарь «Спаси Господи люди Твоя», 1-й глас;
- Кондак «Вознесыися на Крест», 4-й глас;
- Богородичен «Предстательство страшное», 4-й глас;
- Многолетие «Многа лета»;
- Стихиру «Иже неизреченною мудростию», 8-й глас;
- «Иже неизреченною мудростию» с указанием «Ин преводне»;
- Стихиру «Пособивый кроткому Давиду», 4-й глас, с указанием «сии стихи прибавляют»;
- Ирмос «Крепость дай императору», 2-й глас¹⁰.

Новое песнопение также с инципитом «Иже неизреченною мудростию» содержит ремарку «Ин преводне» и записывается после стихиры Новолетия. Представим гимнографический текст, разделенный на фрагменты (табл. 3).

Таблица 3

1	Иже неизреченною мудростию составивый всяческая Слове Христе Боже времена и лѣта нам предложивый дѣла руку Твоею благослови, Благочестивейшаго Императора нашего ПЕТРА ВЕЛИКАГО Самодержца Всероссийскаго с Благоверною Императрицею силою твоею возвесели,
2	умири жительство и здравыя сохрани, умножи умножая дни лѣта их невредимыя людем твоим дарующь. Благорастворенный воздуха яже отдыхают яко милостив устрой,
3	Овому убо десницу на враги укрепи и споборствуй ему якоже иногда Давиду рог Империи его возвышаяй,
4	Овейже благоплодие даруй, разверзи ея ложесна якоже Сарры иногда сынородием
5	И исполни молимся Владыко Христе прошения наша молитвами Богородицы даровавче, Христе Боже наш, Слава Тебе.

В отличие от первого рассмотренного песнопения, этот гимн посвящен не только Петру, но и императрице Екатерине. После вступительного раздела из стихиры Новолетия (1) следуют пожелания здоровья, долголетия (2), для императора — победы над врагами и укрепления империи (3), что характерно для многих песнопений и молитв чина¹¹. Обращение к императрице (4) включает моление о даровании ей сына — наследника, где гимнограф приводит ветхозаветный образ Сарры, которой

Бог даровал сына Исаака в глубокой старости: «Овейже благоплодие даруй, разверзи ея ложесна якоже Сарры иногда сынородием». В целом, композиция нового гимнографического текста больше соответствует жанру стихиры, поскольку завершается молитвой ко Христу о даровании вышеизложенных прошений (5).

Первый фрагмент гимна заимствует текст и распев стихиры Новолетия (табл. 3), записанной в этой же рукописи ранее (л. 87), за исключением строки «с благоверною императрицею». Обратим внимание, что в песнопении Петру I (как и в стихире «Иже неизреченною мудростию») мелодию знаменного распева приспосабливают под новую формулировку титула «Благочестивейшаго Императора нашего», включающую большее количество слогов. В результате микроинтонации некоторых знаков разрушаются, и подтекстовка становится более дробной (прим. 6). Например, в сравнении с рукописью первой половины XVII в. РНБ. Ф. 379. № 30, где представлен старый текст, в песнопении Петру I распадается на несколько слогов распев полкулизмы (в составе попевки поворотка, первая строка) и трясогласной стрелы (в составе мережи высокой, вторая строка)¹².

Пример 6

Пример 6 иллюстрирует различия в мелодии знаменного распева. Верхний фрагмент (РНБ. Сол. 622/673) показывает распев на слова «Им - пе - ра - то - ра на - ше - го». Нижний фрагмент (РНБ. Ф. 379. № 30) показывает распев на слова «ца - ря на - ше - го». Красные рамки выделены под мелодическими знаками, которые в старом тексте являются едиными, а в новом — разбиты на отдельные слоговые группы.

Кроме этого, отметим, что в попевке поворотка отсутствует завершающий нисходящий ход от вершины ля к соль («нашего»), хотя в других строках этого же песнопения используется традиционный распев. Как показало наше исследование, это не единичный пример такой записи формулы в нотолинейных рукописях петровского времени, что свидетельствует о бытовании двух вариантов распева в певческой практике¹³.

⁹ Рукопись РНБ. Сол. 622/673 была написана в период 1721–1724 гг., так как в многолетиях упоминается царица и великая княгиня Параскева Феодоровна (л. 82), скончавшаяся в 1724 г.

¹⁰ В завершении последования указание: «Еще поют клирики Богородице догматик глас 4 Иже тебе ради богоотец пророк Давид».

¹¹ Например, богослужебный текст стихиры «Иже неизреченною мудростию» содержит строку «подая ему на сопостаты победы».

¹² Такой же принцип подтекстовки показан в прим. 5.

¹³ Например, таким же образом эта строка представлена в стихире чина заздравной чаши «Иже неизреченною мудростию» с именем Петра Алексиевича на рукописных листах из Отдела редких книг и рукописей Зональной научной библиотеки Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, № 2609-V. Автор выражает благодарность кандидату искусствоведения, доценту, заведующей кафедрой истории музыки Саратовской государственной консерватории Анжеле

В целом, новая музыкальная композиция на сочиненный гимнографический текст также основана на распространенных формулах знаменного распева 8-го гласа. Но, по сравнению с вышерассмотренным первым песнопением, здесь встречается сокращение фитных розводов, варьирование мелодического движения некоторых попевок и лиц, включение не характерных для знаменного распева мелодических оборотов, часто используется неправильная или более дробная подтекстовка, разрушающая канонический распев знаков и формул знаменной нотации. Все это свидетельствует об устной природе бытования распева, который уже не ассоциировался певцами с невменной записью. Рассмотрим перечисленные характеристики на примерах.

1. Сокращение фитных распевов. В песнопении представлены две фиты — «подчашная» и «двоечельная», из которых первая проводится дважды (в полном и сокращенном виде), а вторая — только в сокращенном (прим. 7).

Пример 7
фита «подчашная» (Ф8-2/15)

и спо. бор. ствуй е - му

о - всй - же

фита «двоечельная» (Ф2-10/4)

о - во - му у - - - - бо

В фитном розводе на словах «и споборствуй ему» обращает на себя внимание дробная подтекстовка на две четверти в распеве знака голубчик борзый. Во втором проведении фиты «подчашной» распевщик сохраняет только начальный фрагмент и далее строка завершается мелодическим движением, нехарактерным для знаменной монодии. Фита «двоечельная» на лексеме «овому убо» представлена в сокращении, о чем свидетельствует подтекстовка: слог «бо», записанный под нотой *соль* при полном розводе тайнозамкненной формулы располагался бы в другом месте¹⁴. В целом, купирование фитных розводов и перемещение подтекстовки характерно для нотолинейных рукописей XVIII в. Обычно в таких случаях на пяти линейках после сокращенного распева выписывался знак фиты.

2. Варьирование мелодической линии формул знаменного распева представим на примере лица «стрельно-статийный оборот» и попевок кулизма и накидка. В первом проведении показан традиционный розвод формулы, а во втором — измененный. Попевка накидка в исследуемом песнопении всегда проводится либо с ускорением ритма отдельных интонаций, либо с включением кратких мотивов в мелодическое движение

распева формулы (прим. 8).

Пример 8

стрельно-статийный оборот

да - ру - юшь.

да - - - - руй

попевка кулизма

сы - но - ро - ди - ем

сла - ва - Те - бе.

попевка накидка

бла - го - пло - ди - е

3. В песнопении выявлено несколько мелодических оборотов, не характерных для знаменного распева. Все приведенные мотивы имеют одинаковое начало (восходящее движение от *фа* к *ля* с начальным ритмом две восьмых) и, в целом, родственны по движению мелодии и использованию определенных интервальных последовательностей (прим. 9). Первый из них, на слове «умири», полностью повторяет уже показанный в прим. 7 мелодический фрагмент, включенный как продолжение фиты «подчашной» на лексеме «овейже», только четвертой выше.

Пример 9

у - ми - ри

я - ко - же Сап - ры

Благо.рас.тво.рен - ный воз.ду - хи

4. Более дробная подтекстовка, разрушающая микроинтонации отдельных невм знаменного распева, в исследуемом песнопении встречается довольно часто (прим. 6, 7). Наиболее ярко это представлено в строке с попевкой хамило, где трехсловная формула распевается на шесть слогов (прим. 10). Приведем также пример неправильной подтекстовки в распеве лица со светлой тихой стрелой (Л8-17/13). Согласно теоретическим руководствам розвод этой формулы включает два или три слога, которые фиксируются на определенных знаменах. В песнопении «Иже неизреченною мудростию»

Григорьевне Хачаянц за предоставленные сведения об этом источнике. Песнопение опубликовано И. А. Шляпкиным [10, с. 79–81].

¹⁴ Розвод фиты «двоечельной» представлен в прим. 3.



лицо распевается на шесть слогов в строке «рог империи его», что нехарактерно для этой тайнозамкненной формулы¹⁵. Но распевщик соблюдает расстановку слогов под микроинтонации невм, используемых в розводе лица дробным знаменем (прим. 10).

Пример 10

Таким образом, в период правления Петра I в его честь создавались новые восхваляющие царя и императора песнопения, вошедшие в чинопоследование заздравной чаши. Основой для сочинения служила стихира Новолетию 8-го гласа знаменного распева «Иже

неизреченною мудростию», начало которой в точности сохранялось. Подход к распеванию вновь сочиненного текста посредством мелодики знаменного распева представлен в рассмотренных песнопениях различно. В первом случае — традиционно, с соблюдением норм средневековой композиции и знания стилистики средневековой монодии. Во втором примере распевщик уже во многих фрагментах не ориентировался на формульный состав и распределял словесный текст произвольно, разрушая сложившиеся интонации знаков, а также изменял, варьировал мелодическую ткань распева. Подобные примеры свидетельствует, что в XVIII в. знаменный распев сохранялся в памяти певцов как мелодический материал, уже не связанный с невменной графикой. Этому способствовали переход на пятилинейную нотную запись и широкое распространение партесной музыки. Возможно, что представленные сочиненные песнопения в честь царя и императора Петра Алексиевича не единичны, и дальнейшее исследование чина заздравной чаши выявит новые интересные примеры (Приложение).

Приложение. Новые песнопения Петру I из чина заздравной чаши

«Иже неизреченною мудростию», глас 8, вместо многоглетия

ГИМ. Син. певч. 127. Л. 135 об.-137

И - же не - из - ре - чен - но - ю муд - рос - ти - ю со - ста - ви - вый -
 вся - чес - ка - я, Сло - ве, Хри - сте Бо - же, вре - ме - на и ль - та -
 нам пред - ло - жи вый, дь - ла ру - ку Тво - е - ю -
 ю бла - го - сло - ви, по - даждь - Гос - подь Бог - Бла - го - чес -
 ти вь - ше - му Ве - ли - ко - му Ца - рю Го - су - да - рю
 На - ше - му, и Ве - ли - ко - му кня - зю, Пет - ру А - ле - кси - е - ви -
 чу Мос - ков - ско - му и Все - я Ро - сси - и, и мно - гих
 го - су - дарств и зе - мель Са - мо - держ - цу
 вос - точ - но - му за - пад - но - му
 сь - вер - но - му и юж - но - му от - чи - чю дь -
 дь - чю нас - лъд - ни - ку,
 Го - су - да - рю и об - ла - да - те - лю здра - ви - е Мо - ни - се -
 о - во - ль - та е - го вь - ку рав - на - я,

си - лу Сам - по -
 но - ву мир Со - ло - мо - нов,
 об - ла - да - ни - е Ав - гу - сто - во - сла - ву А - лек - санд -
 ро - ву, по - бь - ды на вра - ги
 я - ко ца - рем Кон - стан - ти - ну на Ма - ксен - ти - я,
 и Да - ви - ду на Го - ли - а - фа, и вся бла - га -
 я же - ла - ни - я серд - ца е -
 го
 да ис - пол - нит и бла - го - чес - ти - ву - ю
 дер - жа - ву е - го рас - ши - рит и ук - ре - пит
 на мно - га ль - та -

¹⁵ Правильный розвод и подтекстовка лица на три слога представлены в прим. 2.



«Иже неизреченною мудростию»
Глас 8, Инь переводѣ

РНБ. Сол. 622/673. Л. 87-88

И - же не - из - ре - чен - но - ю - муд - рос - ти - ю со - ста - ви - вый
 вся - чес - ка - я, Сло - ве, Хри - сте Бо - же, вре - ме - на
 и ль - та нам пред - ло - жи вый,
 дѣ - ла ру - ку Тво - е ю бла - го - сло - ви. Бла - го - чес - ти - вей - ша - го
 Им - пе - ра - то - ра на - ше - го ПЕТ - РА Ве - ли - ка - го
 Са - мо - держ - ца Все - рос - сий - ска - го. С бла - го - вер
 но - ю Им - пе - рат - ри - це ю си - ло - ю Тво - е ю
 воз - ве - се - ли у - ми - ри жи - тель - ство
 и зра - вы - я со - хра - ни - ум - но - жи
 ум - но - жа - я дни ль - та их
 не - вре - ди - мы - я лю - дем тво - им да - ру юшь.
 Бла - го - рас - тво - рен - ный воз - ду - хи

я - же от - ды - ха ют - я - ко ми - лос - тив у - строй
 о - во - му у - бо дес - ни - цу на вра - ги у - кре - пи
 и спо - бор - стуй е - му
 я - ко же и - ног - да Да - ви - ду
 рог - им - пе - ри - и е - го
 воз - вы - ша - яй о - вей - же
 бла - го - пло - ди - е - да - руй
 раз - вер - зи Е - я ло - жес - на я - ко же Сар - ры
 и - ног - да сы - но - ро - ди - ем ис - пол - ни
 мо - лим - ся Вла - ды - ко Хри - сте
 про - ше - ни - я на - ша
 мо - лит - ва - ми Бо - го - ро - ди - цы да - ро - вав - че,
 Хри - сте Бо - же наш, сла - ва - Те - бе.

Литература

1. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева: исследование / общ. ред. Н. Серegiной, А. Крюкова; предисл. Н. Серegiной. Л.: Музыка, 1984. 304 с.
2. Бурилина Е. Л. Чин «За приливок, о здравии государя»: (история формирования и особенности бытования) // Древнерусская литература. Источниковедение: Сб. науч. трудов / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. С. 204–214.
3. Древнерусские чины в нотированных рукописях XVII–XIX веков: Умование ног. Панихида. Заздравная чаша. Хрестоматия по курсу «История и теория русской духовной музыки» / Авторы-составители Е. В. Плетнева, Т. В. Швеиц. Изд. втор, испр. и доп. СПб.: Скифия-принт, СПбГК, 2015. 122 с.
4. Кошелева Т. И. Образ Петра Великого в богослужебном тексте // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 3 (48). С. 201–204.
5. Никифор Вяземский, воспитатель царевича Алексея Петровича. 1696 г. // Русская старина. 1891. № 6. С. 602.

6. Орлов А. С. Чаши государевы // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. 4. М.: Синодальная типография, 1913. С. 1–69.
7. Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991. 444 с.
8. Плотникова Н. Ю. «Воспойте, россияни народи»: о песнопениях на заключение Ништадтского мира в рукописях государевых певчих дьяков Петровской эпохи // Вестник Саратовской государственной консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 4 (14). С. 30–35.
9. Титулы русских императоров. URL: <https://www.rusempire.ru/arkhiv-statej/1890-tituly-russkikh-imperatorov.html> (дата обращения 03.07.2025).
10. Шляпкин И. А. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. [СПб.]: ОЛДП, 1898. 146 с.

References

1. Brazhnikov M. V. Litsa i fity znamennogo raspeva: issledovanie [Litsa and fity of znamenny chant: research] / obshch. red. N. Sereginoy, A. Kryukova; predisl. N. Sereginoy. L.: Muzyka. 304 p.
2. Burilina E. L. Chin «Za prilivok, o zdravii gosudarya»: (istoriya formirovaniya i osobennosti bytovaniya) [The ceremony

- «For the health of the sovereign» (history of formation and specific features of usage)] // Drevnerusskaya literatura. Iсточниковедение [Old Russian literature. Source studies]. Sb. nauch. trudov / Otv. red. D. S. Likhachev. L.: Nauka, 1984. P. 204–214.
3. Drevnerusskie chiny v notirovannykh rukopisyakh XVII–XIX vekov: Umovanie nog. Panikhida. Zazdravnaya chasha.



Khrestomatiya po kursu «Istoriya i teoriya russkoy dukhovnoy muzyki» [Old Russian rites in notated manuscripts of the 17–19th centuries: Washing the feet. Pannychida. The ceremony «For the health of the sovereign». Reader for the course «History and Theory of Russian Sacred Music»] / Avtory-sostaviteli E. V. Pletneva, T. V. Shvets. Izd. vtor, ispr. i dop. SPb.: Skifiya-print, SPbGK, 2015. 122 p.

4. *Kosheleva T. I.* Obraz Petra Velikogo v bogoslužebnom tekste [The image of Peter the Great in the liturgical text] // Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta [Memoirs of Novgorod State University]. 2023. № 3 (48). P. 201–204.

5. Nikifor Vyazemskiy, vospitatel' tsarevicha Alekseya Petrovicha. 1696 g. [Nikifor Vyazemsky, tutor of Tsarevich Alexei Petrovich. 1696] // Russkaya starina [Russian antiquity]. 1891. № 6. P. 602.

6. *Orlov A. S.* Chashi gosudarevy [The sovereign's «Cups of health»] // Chteniya v Obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete [Readings at the Society of Russian History and Antiquities at Moscow University]. Kn. 4. M.: Sinodal'naya tipografiya, 1913. P. 1–69.

7. *Parfent'ev N. P.* Professional'nye muzykanty Rossiyskogo gosudarstva XVI–XVII vekov: Gosudarevy pevchie d'yaki i patriarshie pevchie d'yaki i pod'yaki [Professional musicians of the Russian state of the 16–17th centuries: Sovereign's singing clerks and patriarchal singing clerks and sub-clerks]. Chelyabinsk, 1991. 444 p.

8. *Plotnikova N. Y.* «Vospoyte, rossiystii narodi»: o pesnopeniyakh na zaklyuchenie Nishtadtskogo mira v rukopisyakh gosudarevykh pevchikh d'yakov Petrovskoy epokhi [«Sing, People of Russia»: About Chants for the Conclusion of The Nystadt Peace In The Manuscripts Of The Sovereign's Singing Clerks (d'yaki) of The Peter The Great Era] // Vestnik Saratovskoy gosudarstvennoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 4 (14). P. 30–35.

9. Tituly russkikh imperatorov [Titles of Russian Emperors]. URL: <https://www.rusempire.ru/arkhiv-statej/1890-tituly-russkikh-imperatorov.html> (Accessed 03.07.2025).

10. *Shlyapkin I. A.* Tsarevna Natalya Alekseevna i teatr eye vremeni [Tsarevna Natalya Alekseevna and the theater of her time]. [SPb.]: OLDP, 1898. 146 p.

Информация об авторе

Татьяна Викторовна Швец

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» Санкт-Петербург, Россия

Information about the author

Tatiana Viktorovna Shvets

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saint-Petersburg State Conservatoire named after N. A. Rimsky-Korsakov» St. Petersburg, Russia



DOI: 10.24412/2618-9461-2025-3-96-103

Радзецкая Мария Дмитриевна, артист Государственного камерного оркестра «Виртуозы Москвы»
Radzetskaya Maria Dmitrievna, performer of State Chamber Orchestra «Moscow Virtuosi»

E-mail: rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

Воронина Наталья Ивановна, доктор философских наук, профессор, директор Центра М. М. Бахтина Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева
Voronina Natalia Ivanovna, Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Director of M. M. Bakhtin Center of N. P. Ogarev National Research Mordovian State University

E-mail: kafkmg@mail.ru

Е. В. СТРАХОВ: СО-ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АЛЬТОВОЙ ШКОЛЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ)

Статья посвящена истории становления и развитию отечественной школы альтового исполнительства — уникальному явлению мирового художественного пространства. Ее со-творческий потенциал — один из важных динамических факторов, объединяющих внутренние и внешние взаимовлияния, культурные диалоги, процессы интеграции и пассионарные тенденции, ставшие концептуальными характеристиками данного процесса. Его индивидуализация позволяет сосредоточиться на деятельности отдельных персоналий, среди которых личность Е. В. Страхова, ученика и продолжателя дела В. В. Борисовского, представляется одной из самых ярких, не возникавшей ранее в поле зрения современных исследователей. Рассмотрение характерных особенностей его музыкальной биографии непосредственным образом связывается с документальными свидетельствами эпохи и ее смыслообразующими векторами. На этом пути большим научным потенциалом обладают архивные источники МГК имени П. И. Чайковского, впервые публикующиеся в журнальной периодике.

Ключевые слова: отечественная школа альтового исполнительства, со-творчество, В. В. Борисовский, Е. В. Страхов, архивные материалы, МГК имени П. И. Чайковского.

E. V. STRAKHOV: THE CO-CREATIVE POTENTIAL OF THE RUSSIAN VIOLA SCHOOL (ON THE MATERIALS OF THE MOSCOW CONSERVATORY ARCHIVE)

The article is devoted to the history of the formation and development of the national school of viola performance, a unique phenomenon of the world art space. Its co-creative potential is one of the important dynamic factors uniting internal and external interactions, cultural dialogues, integration processes and passionate tendencies, which have become conceptual characteristics of this process. Its individualization allows us to focus on the personal activities of musicians, including E. V. Strakhov, a student and successor of V. V. Borisovsky, that seems to be one of the most striking and that has not previously appeared in the field of view of modern researchers. The consideration of the characteristic features of his musical biography is directly connected with the documentary evidence of the epoch and its semantic vectors. In this view the archival sources of the Tchaikovsky Moscow State University, published for the first time in journal periodicals, have great scientific potential.

Key words: national school of viola performance, co-creation, V. V. Borisovsky, E. V. Strakhov, archival materials, MGK named after P. I. Tchaikovsky.

Отечественная школа альтового исполнительства — явление многогранное, чрезвычайно богатое на имена, события и музыкальную историю. Особое место в ней занимают музыканты, стоявшие у ее истоков, плеяда замечательных мастеров, преданных своему делу профессионалов, живших в «ежедневном горении музыкой и высочайшей планке самоотдачи музыке» [1, с. 54].

В современных научных хрониках в целом наблюдается обобщенное восприятие этого процесса, находящегося вне характерных особенностей его культурной географии, касающегося в основном жизни и творчества отдельных персоналий¹, различных периодов развития инструмента, становления альтового репертуара и анализа «жанрового, стилевого разнообразия наиболее интересных и показательных в звуковом и содержа-

тельном отношении сочинений» [19, с. 3].

Вне границ научного поиска осталась деятельность многочисленных воспитанников класса В. В. Борисовского², вышедших из стен Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (в дальнейшем МГК), активно представлявших и пропагандировавших альтовое искусство в России и за рубежом, а также кафедры альты и арфы, в работу которой входило «составление рекомендательного плана выпуска нот для альты, общее наблюдение над изданием серий педагогического репертуара для музыкальных школ и училищ, пересмотр программ альтового класса консерватории, составление программ выступлений альтистов на все-союзных конкурсах, консультации и открытые уроки членов кафедры в ряде консерваторий Советского Сою-

¹ В. В. Борисовский, Ф. С. Дружинин, Ю. А. Башмет.

² В. В. Борисовский — основатель отечественной школы альтового исполнительства.



за, регулярное наблюдение над подготовкой альтистов в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории» [25, с. 434]. Этот широкий круг задач явился отличительной чертой многих учебных заведений Советского Союза, идущих по пути преемственности и развития традиций московской исполнительской школы, где уже при жизни Борисовского существовали специальные альтовые классы³.

Что же явилось динамическим фактором этих явлений, воплотившихся в исключительную по своим музыкальным достижениям систему? Внутренние и внешние взаимовлияния, культурные диалоги, процессы интеграции и пассионарные тенденции в пространстве исполнительской школы, ставшие основополагающими концептуальными характеристиками ее зарождения и развития, необходимо дополнить еще одним, общим для всех определений понятием, как *со-творчество*. У М. М. Бахтина находим: «Всякая общезначимая ценность становится действительно значимой только в индивидуальном контексте» [2, с. 23].

Индивидуализация, как отличительная черта со-творческих инициатив, становится объективным фактором в цепочке событий, повлекших за собой создание структуры, в рамках которой исполнительская школа обрела свои конкретные очертания. Е. Ю. Куприна справедливо отмечает, что «исследователи нередко ограничивают изучение сотворчества координатой музыкальной коммуникации, недостаточной для объемного его представления» [7, с. 5]. Действительно, в 1920-х и далее в 1930-е гг. альтовая школа проходила этапы, которые можно рассматривать не только с этих позиций. Историческое время, социально-общественные тенденции, совокупность объективных и субъективных факторов создали такую партитуру, где духовно-нравственное начало играло высокую гуманитарную миссию. В полифонизме причин и следствий, в череде знаковых для музыкального мира событий их первичным фактологическим материалом оказываются документальные свидетельства эпохи, архивы, эпистолярное наследие, мемуары, нотная литература и т. д., в которых содержится ценная информация со-творческих проявлений, выстраивающих индивидуальный и общий профиль альтового искусства. Именно в этом соотношении исполнительская школа приобретает свой динамиче-

ский универсум, транслируемый и обновляющийся, работающий в любой системе координат: временных, культурных, географических и т. д.

Творческий импульс, заданный Борисовским, отразился на деятельности его первых учеников, среди которых одно из самых почетных мест занимает **Евгений Владимирович Страхов** (1909–1978). Документы из архива МГК проливают свет не только на биографические данные известного музыканта, но и создают возможность проследить его путь в искусстве, а в целом со-творческие векторы московской альтовой школы. Особенности данного процесса являются преемственными сложившейся к тому времени традиции, связанной с синтезом исполнительского и композиторского творчества, создания системообразующих репертуарных основ.

Так же как и Борисовский, Страхов начинал свое обучение как скрипач в классе у московского педагога К. А. Черкесова. В Анкете для поступающих в МГК внесена следующая запись: «3½ года регулярно и 1 год с большими пропусками» [14], а также — «Играл в качестве практиканта в коллективе свободной оперы “Аквариум”» [14]. Свой путь в профессию у начинающего музыканта складывался, по сведениям из Личного дела, совсем непросто и состоял из 9 классов Шестой школы МОНО⁴ имени Героев Парижской коммуны, частных уроков и неоконченного техникума имени Скрябина. В 1927 г. Страхов был принят на подготовительный курс МГК по классу скрипки и уже на следующий год зачислен на первый курс консерватории. По правилам, существующим в системе высшего музыкального образования, ему назначалась оплата в размере 36 рублей⁵ в месяц распоряжением от 14 августа 1928 г.⁶ [16].

Интересна дальнейшая запись: «Считать переход на III курс невозможным. Признать окончившим II курс МГК. Рекомендовано перейти на специальный альт» [17]. И вслед за этим — из класса Л. М. Цейтлина к Б. О. Сибору (с 1931 г.), а потом к В. В. Борисовскому. Неоднозначны даты приказов: 14 июня 1930 г. о переводе на специальный альт [17], 27 октября 1932 г. об освобождении от занятий на скрипке⁷. В свою очередь, 13 октября 1931 г. Страхов пишет заявление о досрочном окончании ВМШ (Высшая Музыкальная Школа — МГК) по классу специального альты вследствие тяжелого материального

³ В своей монографии В. А. Юзefович приводит ряд известных имен: «В Москве — М. Н. Тэриан (1905–1987), Михаил Владимирович Рейтих (1909–1984), Генрих Семенович Талалян (1922–1972), Георгий Иванович Безруков (1928–1998), в Ленинграде — Арон Григорьевич Сосин (1892–1970), Александр Михайлович Рывкин (1893–1951), Исаак Леонтьевич Левитин (1901–1954), Юрий Маркович Крамаров (1929–1952, на Урале — Георгий Теря, Свердловск), в центре России — Светлана Сумина, Саратов» [25, с. 435], а также в Баку, Прибалтике, на Украине, в Средней Азии и др.

⁴ Московского отдела народного образования, одного из 19 отделов московского Совета рабочих и крестьянских депутатов в послереволюционные годы [6].

⁵ В свою очередь, в официальных статистических источниках того времени можно было получить совсем другую информацию: «Бесплатность обучения, установление свободного доступа в стены высшей школы всем лицам, достигшим 16-летнего возраста, и ярко выраженный принцип демократизации и популяризации всех видов высшего образования, все эти факторы не могли не видоизменить самым значительным образом всего облика высшей школы» [6, с. 490–491].

⁶ Начиная со второго курса, он освобождался от оплаты за отличные успехи в учебе. Данная система существовала и в более позднее время. Через нее прошли и другие выдающиеся музыканты, в частности, М. Н. Тэриан и Р. Б. Баршай.

⁷ Е. Л. Сафонова указывает, что Страхов занимался у Борисовского по дисциплине «общий альт» с 1927 г. [20, с. 660].



положения, указывая, что эта дисциплина на данный момент отсутствует⁸. Просьба была удовлетворена с последующей рекомендацией поступления в ассистентуру-стажировку⁹ [15].

Ситуацию во многом разъясняет В. А. Юзефович, указывающий, что в данный период «у В. Борисовского в консерваторском классе “обязательного” альта были Петр Бондаренко, Яков Таргонский, Борис Фишман. Уже к концу первого года его работы двое из студентов класса — Федор Абраменков и Петр Страсбургер — изъявили желание перейти на альт. Позднее к ним прибавился Е. Страхов»¹⁰ [25, с. 409]. Наиболее значимые достижения молодого и талантливого исполнителя в этот период связываются с его обучением у Борисовского.

Закончив в 1936 г. ассистентуру-стажировку¹¹, Страхов остается работать в должности ассистента на кафедре, о чем сообщают записи из Личного дела. В одном случае, с 1935 г. [8], в другом — с 1936 г. [10]. Разночтения обусловлены датами составления документов. В них же можно найти сведения об участии во Втором Всесоюзном конкурсе музыкантов и исполнителей, состоявшегося в Ленинграде с 17 февраля по 02 марта 1936 г., где альтист завоевал вторую премию [9], а также о конкурсе Союза Советских Композиторов и Всесоюзного радиокomiteта на лучшее исполнение советской музыки 03 декабря 1935 г. (третья премия) [11] и 19 декабря 1935 г. для аспирантов кафедр и школы высшего мастерства МГК (первая премия) [9].

Становление исполнительской школы проходило закономерные этапы своего формирования, отражавшиеся в активном участии воспитанников класса Борисовского в творческой жизни страны и в стенах МГК. В одной из характеристик можно найти сведения о работе Страхова в стенах консерватории, начиная с 1933 г., в последующей: «1929–1931 — артист оркестра Гос. акад. Малого театра, Москва; 1931–1933 — артист оркестра Моск. гос. филармонии; 1931–1933 — педагог Рабфака Моск. Гос. консерватории; 1933–1944 — музыкальное училище МГК¹²; 1935–1937 — Ассистент Моск. Гос. консерватории; 1937–1941 — Доцент по классу альта Моск. Гос. консерватории» и т. д. [9].

Принципиально важными становятся личные инициативы Страхова по воспитанию музыкальных кадров. Из письма Борисовскому, хранящемуся в личном архиве Борисовский-Де-Лазари¹³ [5], становится ясно его неформальное отношение к данному процессу, то внутреннее

«горение», которое сопровождает людей по-настоящему заинтересованных, целиком и полностью находящихся «в профессии», созидающих и развивающих. Отсюда происходит и дискуссионный характер некоторых формулировок, а именно: «держат их (студентов. — М. Р., Н. В.) в железных руках, швыряются неудами, заставляют заниматься» [5], и далее, «не только ругать, но иногда и похвалить, даже если они достигли немногого» [5], подчеркивая перед Борисовским, что «исходные точки у нас разные» [5]. В какой-то степени это станет заметнее чуть позже, более конкретно, в художественном и концептуальном подходе к альтовым переложениям и обработкам.

Фактически в довоенные годы союз учителя и ученика, Борисовского и Страхова, представлял пример творческого партнерства и единомыслия, преемственности в подходах, принципах и методах формирования альтовой исполнительской школы. Серьезный недостаток оригинального репертуара компенсировался расширением взаимодействия с отечественными композиторами¹⁴, а также созданием многочисленных переложений, обработок, каденций и редакций.

В 1938 г. Страхову присуждается ученая степень кандидата искусствоведения, что в отечественном исполнительском искусстве на струнных инструментах было фактически одним из немногих примеров в истории ассистентуры-стажировки (аспирантуры) МГК, включая и послевоенное время 40-х гг. XX в. Диссертационное исследование Страхова «Транскрипции и обработки для альты и методическая редакция этюдов» существует не в виде научного текста, а представляет совокупность репертуарных сборников, активно использовавшихся в учебной и концертной практике.

В этой связи актуальным становится, по версии Б. Б. Бородин, универсальный «метод трансформации»: он «связан с преобразованием произведений искусства и предполагает такие изменения оригинала, в результате которых он (оригинал) предстает в новом качестве, сохраняя при этом — в большей или меньшей степени — общие черты со своим первоначальным обликом» [4, с. 4]. Научная среда конкретизирует термин «переложение» «как максимально всеобъемлющее понятие, связанное с трансформацией нотного текста, границы которого простираются от примитивного уровня бытования, до наивысшей степени сложности, имеющей место в сути данного явления» [23, с. 134].

⁸ В Личном деле есть запись об окончании консерватории по классу альты у Б. О. Сибора и В. В. Борисовского.

⁹ Все годы учебы Е. В. Страхова в МГК были сопряжены с рядом трудностей. В дополнение укажем на строгий выговор с внесением в Личное дело (№ 4 от 24 октября 1931 г.) за непосещение занятий по камерному ансамблю с предупреждением о невыдаче диплома [18]. В итоге Страхов дважды обучался на четвертом курсе МГК [18].

¹⁰ «Весной 1930 года консерваторию окончил первый выпускник В. Борисовского Давид Абрамович Рапопорт», — добавляет В. А. Юзефович [25, с. 409].

¹¹ В. А. Юзефович пишет о начале учебы в 1934 г. [25, с. 410], хотя в Личном деле направление было выдано 8 июля 1933 г., сразу после окончания консерватории.

¹² Преподавал вплоть до 1970-х гг.

¹³ Впервые этот материал опубликован В. А. Юзефовичем [25, с. 541].

¹⁴ В этом вопросе очень важно соблюдать точность в сведениях о сочинениях, посвященных выдающимся альтистам. Так, некоторые из них ошибочно связываются с именем В. В. Борисовского. Это — Сюита Н. К. Чемберджи, изначально написанная для М. Н. Териана и др. [24, с. 54].



В музыкальной энциклопедии под редакцией Келдыша находим сведения о том, что «до XVIII века “обработка” рассматривалась как нечто равнозначное оригинальному композиторскому творчеству, в последующее же время в связи с ростом значения индивидуального начала в музыке, стала побочной, второстепенной областью» [21, с. 1070]. В альтовой литературе этот терминологический аппарат работает совершенно в другой системе координат — актуальной и востребованной¹⁵.

В. А. Юзефович пишет: «В годы пребывания в консерваторском классе Вадима Васильевича он внимательно изучал принципы его обработок и, делая первые самостоятельные переложения, пользовался указаниями и советами учителя» [25, с. 545], и продолжает: «Позднее над аналогичной диссертацией работала Г. Матросова, но не завершила ее» [25, с. 545]. Однако данная информация не нашла подтверждения ни в материалах из архива альтистки, ни в ее ближайшем окружении¹⁶.

С. П. Понятовский отмечает: «Характерной особенностью транскрипций Страхова является не свободная, художественная обработка сочинения, а стремление создать произведение, адекватное авторскому тексту, но для другого инструмента. Вместе с тем, его переложения отличаются подчеркиванием виртуозности, он смело применяет двойные ноты, технически трудные пассажи, эффектные штрихи»¹⁷ [22, с. 267].

Обращаясь к перечням работ Страхова, первый из которых датируется 19 мая 1955 г., можно отметить его количественный и качественный состав, разделенный на два больших раздела: 1) обработки и переложения для альты из 22 наименований; 2) оркестровые трудности, сборники, редакции — всего 7. Степень их художественной и педагогической ценности настолько велика, что многие из них активно используются и ныне, входя в учебный и концертный репертуар многих альтистов.

Начиная с 1936 г., Страхов постоянно работает в этой области, зарекомендовав себя как исключительно талантливый профессионал, тонко чувствующий природу инструмента, знакомый с характерными особенностями фортепианной фактуры и ее специфических сторон. Благодаря этим работам альтовое исполнительство чрезвычайно обогатилось рядом мастерски выполненных опусов. Первый из них: Концерт для виолончели Й. Гайдна, рекомендуемый для обязательного изучения в альтовом классе.

Интересный нюанс, в списке изданных Музгизом в довоенное время (1936) работ доцента Е. В. Страхова произведение такого масштаба практически единственное. Другие принадлежат в основном к инструктивной

литературе. Это редакция (совместно с Борисовским) 24 капризов П. Роде, сборник гамм, арпеджио и этюдов для начинающих в соавторстве с Соколовым (1940). Тогда же с ним был составлен сборник из 23 переложений для начинающих (1940). Транскрипции и обработки, ставшие основой диссертационного исследования, скорее всего существовали в виде рукописей и публиковались постепенно, согласно ежегодным издательским планам.

С приобретением большого творческого и педагогического опыта деятельность Страхова приобретала системный характер, подтверждаемый внушительным количеством публикаций. Всего им было создано более 100 работ самого различного назначения и уровней сложности. В специальной литературе отмечается его (наряду с В. Л. Кубацким) переложение Сонаты для виолончели Д. Д. Шостаковича, а также 24 прелюдии для альты и фортепиано [20, с. 660]. Вместе с тем здесь можно найти настоящие «редкости», а именно: Концерт для саксофона А. К. Глазунова с редакцией партии альты и переложение Концерта для гобоя Й. Гайдна.

Альтовая литература XX в. обогатилась переложениями Концерта для кларнета В. А. Моцарта; Сонат А. Ариости, А. Вивальди, Б. Марчелло, П. Нардини; обработками и переложениями пьес известных композиторов; обработкой Концерта для валторны В. А. Моцарта; редакциями Концертов для альты Б. Бартока и С. Форсайта. Некоторые из них вообще не указываются Страховым, в частности, редакция и переложение для фортепиано и альты Концерта Г. С. Гамбурга¹⁸, о чем пишет В. А. Юзефович [25, с. 524].

Композиторское наследие Страхова во многом отразило его индивидуальный подход к созданию репертуарной базы, охватывающей все ступени музыкального образования. В 1952 г. печатаются Сборники пьес русских и советских композиторов, куда вошли «Полька-мазурка» А. Л. Гурилева, «Баркарола» и «Серенада» А. С. Аренского, сочинения Н. А. Римского-Корсакова, Р. М. Глиэра, Л. Б. Степанова; в 1954 г. — «Педагогический репертуар для альты и фортепиано для 5, 6 и 7 классов музыкальных школ» под редакцией Е. В. Страхова (31 название пьес мелкой и крупной формы); в 1961 г. — Сборник немецких композиторов-классиков (составление и общая редакция) и др. [12].

Одна из самых популярных пьес — обработка для альты и фортепиано «Пляска скоморохов» (1949) из оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. В это время Страхов — солист и концертмейстер группы альтов Госоркестра СССР (1941–1954)¹⁹. В характеристике,

¹⁵ У Борисовского можно найти более конкретные формулировки. Некоторым своим опусам он присваивал названия «свободных обработок».

¹⁶ Автором были предприняты определенные действия по розыску научных трудов Г. И. Матросовой, проведены беседы с ее ближайшими родственниками без какого-либо положительного результата относительно ее исследовательской деятельности.

¹⁷ В своих работах В. А. Юзефович и С. П. Понятовский не акцентируют принципиальное различие между обработками, транскрипциями и переложениями.

¹⁸ Страхов придерживается этого правила и в более поздние годы. Скорее всего в списке изданных Музгизом работ им указываются самые интересные и значительные.

¹⁹ В 1935–1941 — солист Московской филармонии и Радиокомитета.



подписанной «директором Московской ордена Ленина Гос. Консерватории им. П. И. Чайковского, профессором А. В. Свешниковым» говорится, что «т. Страхов Е. В. ведет большую исполнительскую работу в качестве *солиста* (курсив наш. — М. Р., Н. В.) и ансамблиста» [13]. Отсюда можно предположить, что многие обработки и переложения сначала выносились на концертную эстраду, а затем использовались и в учебном репертуаре.

Отметим, что альтовая версия «Пляски скоморохов» не претерпевает каких-либо редакторских правок и не имеет указаний на серьезные разночтения с оперным оригиналом. Тема вступления, ее первый период, исполняемый оркестровым унисоном, сохраняется Страховым полностью. Второе проведение, в отличие от источника, ведется альтом *solo* в сопровождении басового *ostinato* и *tremolo* рояля, что создает дополнительный звуковой объем и имитирует разнообразие фактурных вариантов.

Звонкая трель в верхнем регистре партитуры, звучащая вместе с мотивами, имитирующими вращающиеся плясовые движения, вновь заменяется фортепианным *tremolo*. Оно перемещается на октаву вверх, украшается секундовой интерваликой, создавая в ритмической пульсации доминантовых аккордов динамический прыжок к новой теме (прим. 1), что родственно исходному музыкальному материалу.

Пример 1. Римский-Корсаков Н. А. «Пляска скоморохов» из оперы «Снегурочка», обработка для альтя и фортепиано Е. В. Страхова (фрагмент)

The image shows the first system of a musical score for the 'Dance of the Foolish Men' from Rimsky-Korsakov's 'The Snow Maiden'. It features a vocal line for alto and a piano accompaniment. The piano part includes a tremolo in the bass register and a trill in the upper register. Dynamics include *p cresc.* and *mf*.

Двойные ноты в партии альтя — технически сложный элемент, совмещающий в себе большой спектр исполнительских задач. В данном случае, поддерживаемый гармоническим сопровождением и характерными фигурациями народных наигрышей фортепианной партии (прим. 2). Страхов максимально приближен к оригинальной версии, включая ее динамическую и штриховую организации, что является отличительной чертой его композиторского стиля.

Однако иногда он отступает от своих принципов, доверяя роялю всю звуковую ткань. Альт в этом случае красочно имитирует звучание балалайки, струн и аккордов, терпких и сочных (прим. 3). Данные приемы

Пример 2. Римский-Корсаков Н. А. Пляска скоморохов из оперы «Снегурочка», обработка для альтя и фортепиано Е. В. Страхова (фрагмент)

The image shows a fragment of the musical score for the 'Dance of the Foolish Men'. It features a vocal line for alto and a piano accompaniment. The piano part includes a tremolo in the bass register and a trill in the upper register. Dynamics include *mf scherzando* and *mp*.

Пример 3. Римский-Корсаков Н. А. Пляска скоморохов из оперы «Снегурочка», обработка для альтя и фортепиано Е. В. Страхова (фрагмент)

The image shows a fragment of the musical score for the 'Dance of the Foolish Men'. It features a vocal line for alto and a piano accompaniment. The piano part includes a tremolo in the bass register and a trill in the upper register. Dynamics include *f*.

создают большой колористический эффект.

Подобный принцип распространяется на весь номер. Особый инструментальный колорит возникает с применением аккордового *pizzicato* (прим. 4), создающего прямую аналогию с ярмарочным гулянием и его ярким лубочным характером.

Пример 4. Римский-Корсаков Н. А. Пляска скоморохов из оперы «Снегурочка», обработка для альтя и фортепиано Е. В. Страхова (фрагмент)

The image shows a fragment of the musical score for the 'Dance of the Foolish Men'. It features a vocal line for alto and a piano accompaniment. The piano part includes a tremolo in the bass register and a trill in the upper register. Dynamics include *pizz.*, *mf*, and *p*.

Для расширения тембрового диапазона Страхов вводит в альтовую партию прием *sul ponticello* (прим. 5), что придает ей дополнительную изобразительность и шарм, художественную краску.

Пример 5. Римский-Корсаков Н. А. Пляска скоморохов из оперы «Снегурочка», обработка для альтя и фортепиано Е. В. Страхова (фрагмент)

The image shows a fragment of the musical score for the 'Dance of the Foolish Men'. It features a vocal line for alto and a piano accompaniment. The piano part includes a tremolo in the bass register and a trill in the upper register. Dynamics include *sul ponticello* and *p*.

В целом на примере «Пляски скоморохов» можно

понять и ощутить творческую тональность работы Е. В. Страхова с исходным текстом своих будущих переложений и обработок. При максимальном сохранении авторского начала в них присутствует вполне понятная инициатива в показе тембровых и технических возможностей альта в кантиленных и моторных эпизодах.

Тем самым создается как бы «портретная характеристика инструмента», распространяемая на сочинения разнообразных жанров и стилей. Демонстрация значительных профессиональных возможностей служит объемному восприятию альтового диапазона, исключая его прикладную характеристику, и способствует утверждению полноценных солирующих качеств.

Альтовый тембр в переложениях и обработках Страхова — мощный духовный ресурс в совокупности интеллектуального и чувственного. В нем не ощущается техническая сторона вопроса, возможно еще и потому, что здесь всегда происходит процесс сотворчества, соприкосновения и единомыслия с великими образцами музыкального искусства. Так же, как и в музыке «Романса»²⁰ С. В. Рахманинова (прим. 6), в синтезе «системообразующих элементов, объединяющихся в многогранную живую художественно-динамическую систему (нелинейную, открытую, самоорганизующуюся)» [7, с. 6].

Пример 6. Рахманинов С. В. Романс для альта и фортепиано в обработке Е. В. Страхова (фрагмент)

Andante ma non troppo

The image shows a musical score for a violin and piano arrangement. It consists of two systems of staves. The first system shows the violin part (top staff) and the piano accompaniment (bottom staff). The tempo is marked 'Andante ma non troppo'. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). The second system continues the piece, with a 'dim.' (diminuendo) marking. The piano part features a steady accompaniment with some chords and single notes.

Другая сторона этой деятельности касается редакций крупной формы, используемых в альтовом классе в качестве учебного репертуара. Один из таких примеров — Концерт К. Диттерсдорфа в переложении В. Лютца с партией альта Е. В. Страхова, являющейся одним из образцов грамотного профессионального подхода и точности поставленных задач: в технике, стилистике, штриховом разнообразии и др. Среди таковых — доскональное знание позиционной игры, виртуозное владение смычком и приемами звукоизвлечения — пол-

ный арсенал художественных средств для достижения высоких творческих результатов.

Многофункциональный подход к созданию транскрипций, переложений и обработок заложил основы планового образовательного процесса на всех этапах исполнительской школы, способствовал их систематизации и последовательности изучения, раскрытию личного потенциала учащихся, расширению их художественного кругозора.

До настоящего времени процесс создания подобных сочинений носит постоянный характер, наблюдаемый не только у больших мастеров, но и в ученической среде. Его возникновение инерционно и неслучайно в динамике развития инструмента, воспитания «творческого отношения к овладению основами искусства игры на альте» [3, с. 7]. Данное явление по-прежнему опирается на потребность расширения репертуара, идущего «от первого лица», личности самого музыканта, одновременно исполнителя и композитора. Способность к этому объединению — одна из характерных черт данного профиля в историко-культурной динамике и перспективе. Принципиально важными здесь становятся индивидуальные особенности профессионального роста современных альтистов, культурный универсум, являющийся сильной и необыкновенно важной характеристикой, фирменным почерком и стилем музыкантов, педагогов, исследователей — людей многогранных и творческих.

Таким образом, отечественная альтовая школа исполнительства в первой половине XX в. находится в стадии своего интенсивного становления как со-творческой системы, в которой начинают определяться ее наиболее важные составляющие: композитор — исполнитель — репертуар — слушатель. В единстве этих взаимосвязей заключена сущностная сторона данного вопроса, направленная на создание устойчивой традиции, в появлении музыкантов и педагогов ее представляющих. Расширение данного масштаба целиком и полностью связывается с деятельностью по популяризации инструмента, появлением оригинальных сочинений, а также большого количества переложений и обработок, призванных запечатлеть его уникальный художественный образ и новые смысловые высоты.

По существу, данный процесс явился этапом накопления со-творческих ресурсов для дальнейшего взлета исполнительского мастерства, появления выдающихся музыкантов, принадлежащих отечественной альтовой школе. Именно для ее представителей создавались и создаются лучшие образцы современного искусства, многие из них внесли весомый вклад в расширение струнного репертуара: в авторстве новых сочинений, переложений и обработок, чрезвычайно востребованных в концертной и педагогической практике.

²⁰ Наряду с другими вариантами, в частности, для скрипки, альтовая партия не уступает ей по сложности и объему исполнительских задач: звуковедению, звукообразованию, техническим задачам и др.



Литература

1. *Артамонова Е. А.* Рудольф Баршай — интерпретатор-симфонист в эпистолярном наследии. К столетию со дня рождения // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 2 (24). С. 54–61.
2. *Бахтин М. М.* К философии поступка // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 1: Философия и эстетика 1920-х годов. М.: Русское слово, 2003. 955 с.
3. *Берляничик М. М., Мазченко Ю. Н.* Проблема преемственности в обучении альтиста // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 8: Сб. статей / Сост. С. П. Понятовский. М.: Музыка, 1987. С. 5–24.
4. *Бородин Б. Б.* Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 46 с.
5. Е. В. Страхов — В. В. Борисовскому, 1 июля 1935, Ела́тьма, АБДеЛ. Оп. 1. Д. 154.
6. Красная Москва, 1917–1920. М.: Московский совет р., к. и кр. д., 1920. 744 с.
7. *Куприна Е. Ю.* Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система. Дис. ... д-ра искусствоведения. Самара, 2022. 627 с.
8. Личное дело профессора Е. В. Страхова. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 17.
9. Личное дело профессора Е. В. Страхова. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 30.
10. Личное дело профессора Е. В. Страхова. Краткие сведения о педагогической и исполнительской деятельности доцента Е. В. Страхова. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 33.
11. Личное дело профессора Е. В. Страхова. Союз Советских композиторов. Выписка из протокола 3 декабря 1935 г. № 3/12. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 29.
12. Личное дело профессора Е. В. Страхова. Список печатных трудов Е. В. Страхова (Музгиз, Москва). Архив МГК имени П. И. Чайковского. Листы 53–55.
13. Личное дело профессора Е. В. Страхова. Характеристика от 16 апреля 1956 г. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 35.
14. Личное дело студента Е. В. Страхова. Анкета для поступающих. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 3.
15. Личное дело студента Е. В. Страхова. Выписка из приказа № 312 по Московской Государственной Консерватории от 8.VII-1933 г. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 4.
16. Личное дело студента Е. В. Страхова. Декларация на предмет определения платности студентов консерватории. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 7.
17. Личное дело студента Е. В. Страхова. Учебно-учетная книжка студента. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 20.
18. Личное дело студента Е. В. Страхова. Учебно-учетная книжка студента. Архив МГК имени П. И. Чайковского. Лист 22.
19. *Маршанский С. А.* Альтовое искусство России второй половины XX — начала XXI века. Автореф. ... дис. канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 22 с.
20. Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. Том II. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 816 с.
21. Обработка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1976. С. 1070–1073.
22. *Понятовский С. П.* История альтового искусства. М.: Музыка, 2007. 335 с.
23. *Реженинова Н. Р.* Понятие «фортепианное переложение» как терминологическая проблема // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 3. С. 133–135.
24. *Шевцова А. В.* Становление сольного репертуара отечественной альтовой школы: в поисках художественной индивидуальности инструмента. Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2022. 257 с.
25. *Юзефович В. А.* Рыцарь альты Вадим Борисовский: монография. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 640 с.

References

1. *Artamonova E. A.* Rudolf Barshaj — interpretator-symphonist v epistoljarnom nasledii. K stoletiju so dnja rozhdenija [Rudolf Barshaj is an interpreter-symphonist in the epistolary heritage. On the centenary of the birth] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2024. № 2 (24). P. 54–61.
2. *Bahtin M. M.* K filosofii postupka [Towards the philosophy of action] // *Bahtin M. M.* Sbranie sochinenij v 7 t. T. 1: Filosofija i estetika 1920-h godov [Collected works in 7 volumes. Vol. 1: Philosophy and aesthetics of the 1920s]. M.: Russkoe slovo, 2003. 955 p.
3. *Berljanchik M. M., Mazchenko Ju. N.* Problema preemstvennosti v obuchenii al'tista [The problem of continuity in violist training] // Voprosy muzykal'noj pedagogiki [Questions of musical pedagogy]. Vyp. 8: Sb. statej / Sost. S. P. Ponjatovskij. M.: Muzyka, 1987. P. 5–24.
4. *Borodin B. B.* Fenomen fortepiannoij transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya [The phenomenon of piano transcription: the experience of a comprehensive study]. Avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M., 2006. 46 p.
5. E. V. Strahov — V. V. Borisovskomu [E. V. Strakhov to V. V. Borisovsky], 1 ijulja 1935, Elat'ma, ABDeL. Op. 1. D. 154.
6. Krasnaja Moskva, 1917–1920 [Krasnaya Moscow, 1917–1920]. M.: Moskovskij sovet r., k. i kr. d., 1920. 744 p.
7. *Kuprina E. Ju.* Muzykal'noe sotvorchestvo kak hudozhestvenno-dinamicheskaja sistema [Musical co-creation as an artistic and dynamic system]. Dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Samara, 2022. 627 p.
8. Lichnoe delo professora E. V. Strahova [Personal file of Professor E. V. Strakhov]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 17.
9. Lichnoe delo professora E. V. Strahova [Personal file of Professor E. V. Strakhov]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 30.
10. Lichnoe delo professora E. V. Strahova. Kratkie svedeniya o pedagogicheskoj i ispolnitel'skoj dejatel'nosti docenta E. V. Strahova [Personal file of Professor E. V. Strakhov. Brief information about the pedagogical and performing activities of Associate Professor E. V. Strakhov]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 33.
11. Lichnoe delo professora E. V. Strahova. Sojuz Sovetskih kompozitorov. Vypiska iz protokola 3 dekabrya 1935 g. № 3/12 [Personal file of Professor E. V. Strakhov. The Union of Soviet Composers. Extract from the protocol of December 3, 1935.



№ 3/12]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 29.

12. Lichnoe delo professora E. V. Strahova. Spisok pechatnyh trudov E. V. Strahova (Muzgiz, Moskva) [Personal file of Professor E. V. Strakhov. List of printed works by E. V. Strakhov (Muzgiz, Moscow)]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. Listy 53–55.

13. Lichnoe delo professora E. V. Strahova. Harakteristika ot 16 aprelja 1956 g. [Personal file of Professor E. V. Strakhov. Characteristics dated April 16, 1956] Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 35.

14. Lichnoe delo studenta E. V. Strahova. Anketa dlja postupajushchih [Personal file of the student E. V. Strakhov. Application form]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 3.

15. Lichnoe delo studenta E. V. Strahova. Vypiska iz prikaza № 312 po Moskovskoj Gosudarstvennoj Konservatorii ot 8.VII-1933 g. [Personal file of the student E. V. Strakhov. Extract from Order No. 312 of the Moscow State Conservatory dated 8.VII-1933]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 4.

16. Lichnoe delo studenta E. V. Strahova. Deklaratsija na predmet opredelenija platnosti studentov konservatorii [Personal file of the student E. V. Strakhov. Declaration on the subject of determining the fee for students of the Conservatory]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 7.

17. Lichnoe delo studenta E. V. Strahova. Uchebno-uchetnaja knizhka studenta [Personal file of the student E. V. Strakhov. The student's educational record book]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 20.

18. Lichnoe delo studenta E. V. Strahova. Uchebno-uchetnaja knizhka studenta [Personal file of the student E. V. Strakhov. The student's educational record book]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 20.

19. The student's educational record book]. Arhiv MGK imeni P. I. Chajkovskogo. List 22.

19. *Marshanskij S. A.* Al'tovoe iskusstvo Rossii vtoroj poloviny XX — nachala XXI veka [Viola art of Russia in the second half of the XX — beginning of the XXI century]. Avtoref. ... dis. kand. iskusstvovedenija. Rostov-na-Donu, 2012. 22p.

20. Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija. 1866–2016 [Moscow State Conservatory. 1866–2016]. Enciklopedija v 2-h tomah. Tom II. M.: Progress-Traditsija, 2016. 816 p.

21. Obrabotka [Arrangement] // Muzykal'naja entsiklopedija [Musical encyclopedia]: V 6 t. / Gl. red. G. V. Keldysh. M.: Sovetskaja entsiklopedija, 1976. P. 1070–1073.

22. *Ponjatovskij S. P.* Istorija al'tovogo iskusstva [The history of viola art]. M.: Muzyka, 2007. 335 p.

23. *Rezheninova N. R.* Ponjatie «fortepiannoe perelozhenie» kak terminologicheskaja problema [The concept of «piano arrangement» as a terminological problem] // Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) [Society. Wednesday. Development (Terra Humana)]. 2012. № 3. P. 133–135.

24. *Shevtsova A. V.* Stanovlenie sol'nogo repertuara otechestvennoj al'tovoj shkoly: v poiskah hudozhestvennoj individual'nosti instrumenta [The formation of the solo repertoire of the national viola school: in search of the artistic individuality of the instrument]. Dis. ... kand. iskusstvovedenija. Saratov, 2022. 257 p.

25. *Juzefovich V. A.* Rytsar' al'ta Vadim Borisovskij: monografija [Knight of the viola Vadim Borisovsky: monograph]. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2022. 640 p.

Информация об авторах

Мария Дмитриевна Радзецкая

Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный камерный оркестр “Виртуозы Москвы”»
Москва, Россия

Наталья Ивановна Воронина

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева»
Саранск, Россия

Information about the authors

Maria Dmitrievna Radzetskaya

Moscow State Budgetary Cultural Institution «State Chamber Orchestra “Moscow Virtuosi”»
Moscow, Russia

Natalia Ivanovna Voronina

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «N. P. Ogarev National Research Mordovian State University»
Saransk, Russia

