

**Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В.Собинова  
Международный Центр  
комплексных художественных исследований**



## **Диалог искусств и арт-парадигм**

*Статьи. Очерки. Материалы*

**Том 42**

*По материалам IX Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм»  
«SCIENCEFORUM PAN-ART IX»*

*22 февраля 2022 года*

**Шестидесятники XX века**

**Саратов, 2022**

ББК 85.03(0)  
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР  
Саратовской государственной консерватории  
имени Л.В. Собинова

**Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм.** Статьи. Очерки. Материалы. Том 42: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года. Редакторы-составители А.И. Демченко, Н.А. Хренов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 274 с.

**ISBN 978-5-94841-559-8 (Т. 42)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

В сорок втором томе предлагаемого альманаха представлен седьмой блок статей российских и зарубежных участников IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»), который проводился 22 февраля 2022 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Данный том – своего рода портретная галерея ряда ныне живущих представителей того поколения, которое входило в активную творческую жизнь в 60-е годы прошлого века. Эти очерки хронологически располагаются по времени рождения портретируемых персон (от 1931 до 1942 года). Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

**ISBN 978-5-94841-559-8 (Т. 42)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

© Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова, 2022

*Александр Демченко (Саратов)*

## **Время шестидесятников XX века Очерк шестой**



Лауреат Государственной премии России саратовский композитор Елена Владимировна **Гохман** (1935–2010) предстала в искусстве как одна из «шестидесятников» – слово, которым окрестили «штюрмеров» 1960-х годов, открывавших тогда категорически новые горизонты отечественного искусства. И столь же типично то, что происходило в её творчестве в движении от второй половины прошлого столетия ко времени рубежа XIX столетия.

Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе Елены Гохман в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно её творчеству в 1960–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчёркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к сугубо индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния. Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригальности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «Испанские мадригалы», 1975).

Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и к психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «Бессонница» (1988), написанном на стихи Марины Цветаевой.

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансировано-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «чрезмерно».

В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентированно личностное, стремясь к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана.

Впервые во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете «Гойя» (1996), который ввиду чрезвычайно широкого использования вокально-хореографических ресурсов правомерно считать балетом-ораторией. По внешним своим очертаниям

перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Л.Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрешающими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть «*о времени и о себе*», о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Вновь вернёмся к предыдущему периоду. Субъективно-личностные пристрастия 1960–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексивные монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и сменяемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения.

Подчас средствами экзотически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «*Благовещенье*», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960–1980-е годы) и *рубеж XXI столетия* (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Сюда от предыдущего цикла «Бессонница» ещё тянется нить трагедийных настроений и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удаётся отойти от всепроникающего трагизма, и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громоздящиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. Всё внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая теперь вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения.

Но, заметим – жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки» (2003), обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. Всё необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* всё-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

\* \* \*

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока

к достаточному единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях.

Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомых образов и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1960–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), и это было отмечено активной акцентуацией субъективно-личностного начала и опорой на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. То мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в «Интраде» из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»). Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изошрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра** (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Павана, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразие единства*. Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

\* \* \*

Как уже говорилось в предыдущем очерке по отношению к творчеству Альфреда Шнитке, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к религиозности. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и весях Саратовской губернии.

Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы



вы. Они выдвигаются в качестве твёрдой жизненной опоры, становятся мерилем нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «*Dies irae*» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мирочувствия явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. И в ходе развёртывания этого повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала её третья по счёту оратория нового века – духовные песнопения «**И дам ему звезду утреннюю...**» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения (подчёркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

*(Окончание следует)*

*Николай Хренов (Москва)*

## **Шестидесятые и шестидесятники в истории России XX века Часть шестая**

### **Надлом как надлом империи или как надлом цивилизации?**

*Современные империи своими взаимопереплетениями  
и сложной структурой все более напоминают  
клубок змей, меняющих кожу/  
Выступление О.Зотова на семинаре «Закат империй».  
(Журнал «Восток», 1991., № 4., с. 86)*

Приходит время показать, что идеи А.Солженицына вовсе не тождественны националистской идеологии, возникающей в недрах старой империи. Эти идеи необходимо ввести в контекст теории цивилизации. Не о нации все-таки у А.Солженицына идет речь. Он отстаивает путь развития России как путь специфической цивилизации. Как одной из многих, существующих на земле цивилизаций, что, естественно, не может служить предметом критики и обвинений его в национализме. При этом и у А.Солженицына речь ведь идет не только о распаде империи как позитивном процессе, а о надломе чего-то большего, чем империя. Это обстоятельство даже не продолжает старую рефлексию, а вводит на качественно новый уровень дискуссии. Дискуссии о логике цивилизационного развития России.

Распад советской империи развернулся с 1991 года, а распаду предшествовал ее надлом. Казалось бы, проблематика надлом а исчерпана. Но в нашей постановке вопроса самая трудная проблема связана с выявлением и уточнением предмета. Надлом чего? Надлом какого института? Первый ответ связан, разумеется, с империей как предметом нашего исследования. То, что стало итогом революционных потрясений, – это советская империя. Возведение советской империи – был ли это верный творческий ответ на Вызов истории?

Как известно, одним из отличительных признаков империи, любой империи является потребность распространения ее влияния на весь мир, ее территориального расширения, ее отождествления со всем мировым пространством, включения в нее других народов. Нельзя утверждать, что этот экстенсивный комплекс империи реализуется лишь с помощью силы. Сегодня перерождение Америки в империю сопровождается гуманными, притягательными для многих либеральными лозунгами. Так было и с советской империей. В основе революционного взрыва был пассионарный, т.е. энергетический взрыв. Лозунги большевиков вроде мировой революции для многих народов оказывались притягательными. Их объединению способствовали не только идеи, но и энергетизм носителей этих идей. Д.Андреев проницательно выявил под привлекательностью коммунистических идей наличие имперского комплекса.

То, что О.Шпенглер приписал ментальности «фаустовского» человека, т.е. его стремления распространиться в мировом пространстве, обнаружилось в большевистской идеологии. «Передовое место в истории Россия заняла с той минуты, когда внутри нее к власти пришла – впервые в мире – интернациональная Доктрина, – пишет Д.Андреев – Россия стала первой страной, вооруженной такой идеологией, какая могла бы, в принципе, распространиться на все страны земного шара. Даже больше того: в Доктрине был заложен такой импульс к расширению, который предполагал своим пределом именно только границы планеты... Революционная Россия с ее Доктриной была первой в истории носительницей мировой тенденции в совершенно безусловном смысле» (192).

Просчитывая фазы этногенеза, Л.Гумилев выводил формулу притяжения к этносу, находящемуся на высоком пассионарном уровне, других этносов. Так, в XV веке подъем пассионарности в Древней Руси притягивал соседние этносы. «В XV веке Россия была на подъеме, ее пассионарность росла. Это давало русским ту пластичность, которая позволила им включить в состав своего этноса прибывших гостей, как принявших государственное мировоззрение – православие, так и оставшихся мусульманами – касимовских татар» (193).

Подобное притяжение имело место и в революционную эпоху. В постреволюционной России активизировался ее евразийский лик. «Заговорили на своих признанных теперь официальных языках разные туранские народы; татары, киргизы, башкиры, чувашы, якуты,

буряты, монголы стали участвовать наравне с русскими в общегосударственном строительстве, и и на самих русских физиономиях, ранее казавшихся чисто славянскими, теперь замечаешь что-то тоже туранское; в самом русском языке зазвучали какие-то новые звусочетания, тоже туранские. Словно по всей России опять, как семьсот лет тому назад, запахло жженым кизяком, конским потом, верблюжьей шерстью – туранским, кочевым...» (194).

Сегодня уже трудно представить, что солидарность могла быть естественной и добровольной. От этой психологии мы успели уйти слишком далеко. Аура справедливой и победившей во второй мировой войне советской империи тоже способствовала продлению ее истории. Победа, как позднее и застой, стаж империи тоже продлевала. Для русских участие и победа во Второй мировой войне – одно из самых значительных событий в истории. И не только в политическом, но и в социально-психологическом смысле. Не случайно на долгие годы эта тема стала генеральной темой советского искусства. Она не навязывалась художникам лишь сверху самой властью. Это была тема, органично возникающая из сознания самого народа.

Может быть, для русских Вторая мировая война оказалась столь значительным фактом потому, что в ее восприятии и оценке народом проявилась опять же византийская традиция. Ведь в соответствии со средневековой психологией, внедренной идеологами «третьего Рима», судьбы всего мира после падения Рима второго, т.е. Византии зависят исключительно от Руси. Если Рим первый был великой империей, определявшей судьбы всего мира, то этот комплекс ответственности за судьбы мира перешел к Риму второму, что и пытались реализовать в истории представители светской и духовной власти в Византии, во всяком случае, до тех пор, пока другая цивилизация, а именно, западная, тоже стремившаяся прослыть преемницей Рима первого, не нанесла с помощью крестоносцев в самом начале XIII века по Византии такой удар, от которого до того цветущая византийская империя уже не смогла возродиться. Подхватив эстафету ответственности всемирной империи за судьбы человечества, внутри империи Русь установила такой жесткий порядок, который, как были уверены русские, добровольно приносившие свою свободу на алтарь всемирных интересов, только и способен обеспечивать жизнеспособность самой Руси, а вместе с этим и всех других народов. Вот откуда возникает тот самый мессианизм русских, без которого трудно представить их ментальность и который так беспокоит Запад.

Начавшийся сначала надлом средневековой империи, а затем и империи петербургской, построенной усилиями Петра Первого, способствовал исчезновению у русских уверенности в своей способности обеспечить безопасность других народов и по-прежнему определять судьбы мира. Иначе говоря, имперский комплекс начал иссякать, что не могло не беспокоить, ибо ведь этот комплекс уже начал заметно определять ментальность целого народа. Надежда на возрождение этого комплекса возникла с появлением лозунга большевиков о мировой революции, способной освободить униженных и оскорбленных всего мира. Но, в конце концов, эта надежда тоже не осуществилась. Зато реализация этого комплекса во всей его полноте оказалась возможной во Второй мировой войне. Вот это уже не было иллюзией, а самой настоящей реальностью, ради которой пришлось пожертвовать миллионами жизней.

Наконец-то, недостижимая реализация идеи об ответственности русских за судьбы всего человечества была реализована. Поэтому война и стала не просто рядовым фактом и событием, а одним из главных событий истории, как ее понимает народ, находящийся во власти мессианизма. Парадокс заключается в том, что эта столь притягательная, столь героическая и гуманная идея явилась оборотной стороной имперского комплекса. Одно не существует без другого. Имперский комплекс стал оборотной стороной мессианской ментальности. В реальности получалось, что советская империя не только освобождала человечество от сил зла, но одновременно и насаждала в значительной части этого человечества свой имперский порядок а, следовательно, и лишала эту часть человечества подлинной свободы, что, разумеется, со временем, понимаемым в либеральном духе, не могло не привести к надлому и распаду самой империи. Разочарование в новой идее развертывалось не только вне советской империи, но и внутри нее.

Если судить об этой ситуации, имея в виду прежде всего социальную психологию, то настроения разочарования, имевшие место в XX веке, напоминали то, что было характерно в XVII веке (195). Сложившаяся ситуация не могла продолжаться вечно. Несмотря на проявившийся в имперском комплексе латентный пассеизм, события политической истории советской империи, в общем, вписывались в мировосприятие модерна. Это мировосприятие, как известно, связано с реализацией в будущем идеальной модели общества. Но, к сожалению, эта новая и более гуманная модель общества почему-то оказа-

лась удивительно похожей на византийскую империю. Таков исторический парадокс. Такова пружина истории. Такова логика регресса. Чем активнее проявляется стремление жить в будущем, тем сильнее дает о себе знать прошлое.

Очевидно, что надлом советской империи может быть осмыслен надломом в более широком смысле, т.е. в смысле кризиса всего мировосприятия модерна. Советская империя – реализация закономерного в ситуации революционного взрыва регресса. Но на уровне сознания регресс не программировался. Это взрыв натянутой пружины коллективного бессознательного. На уровне сознания русская революция – один из вариантов реализации модерна. Поэтому надлом советской империи – выражение кризиса духа модерна.

Однако все дело в том, что надлом, о котором мы говорим, не сводится ни к надлому империи, ни к надлому мировосприятия модерна. Это обстоятельство в нашей постановке вопроса, пожалуй, – самое интересное и проблемное. Вообще, мы не можем сводить всю проблематичность начала XXI века к уже отодвинутой в прошлое истории русского коммунизма или к истории коммунистической империи. Прорыв в новое самочувствие всегда ощущали поэты. Еще в начале 80-х А.Вознесенский, сопоставляя эпоху поэтического ренессанса в Советском Союзе, т.е. в эпоху оттепели с последними десятилетиями XIX века, говорит о «сумерках века». «Шестидесятые были хребтом столетия, – пишет он, – они были высвечены прожекторами, отсветом иных веков, их судьбы были выпуклыми, яркими. Может, сейчас время перехода, ожидания культуры, творческого наращивания» (196). Это прозрение поэта можно было бы истолковать так. В еще большей степени, чем 60-е, конец XX века воспринимается в «отсвете иных веков». Футуризм решительно сменяется пассаизмом.

Делая темой нашего исследования тему надлома, мы не ограничиваемся исторической реконструкцией искусства. Нас интересует сегодняшний день. Мы и на эпоху надлома, т.е. на всю вторую половину XX века должны взглянуть с точки зрения сегодняшнего политического тупика. Империя закончила свою историю, а что же дальше? Мировосприятие модерна угасает, а с ним угасает и дух футуризма. Что же приходит ему на смену? Может быть, наш современник, наконец-то, реабилитирует настоящее и подлинное бытие человека связывает лишь с настоящим? Может быть, наконец-то, можно вернуть норму человеческого бытия в истории? Но как показали еще экзистенциалисты, которыми так интересовались шестидесятники, насто-

ящее не исключает драматизма. Наоборот, возвращая человека из государственной и общественной жизни в жизнь приватную, во время настоящего, экзистенциализм демонстрирует этот драматизм во всей его полноте и остроте. От него отмахиваются, как и от исторической необходимости. Это в полной мере присуще русскому человеку.

Несмотря на волны активизации футуризма (что проявилось с рубежа 50-60-х годов в реабилитации авангарда), мир постепенно принимает альтернативу пассаизма. Просветительский проект постепенно уступает место романтическому импульсу (197). В реальности возникает альтернатива, а именно, активизация пассаизма. Имея в виду такую альтернативу в истории искусства, Х.Зедльмайр употребляет выражение «музеальный дух», а также цитирует Н.Федорова о необходимости воскрешения отцов. Может быть, с некоторых пор более всего эта тенденция проявляется в деятельности наших искусствоведов, реставраторов, музейных работников по сохранению исторического и культурного наследия. Будучи лирическим летописцем эпохи оттепели, такого поворота Е.Евтушенко не мог не зафиксировать. Это он сделал в своем «Монолог реставратора». Реставрация – род деятельности, приобретающей с некоторого времени символический смысл. «Я фрески реставрирую со страхом, Что слишком поздно занялся я ими – Нас лишь руины делают гуманней, И только время выявляет ценность Разрушенного волею невежд» (198).

Не сегодня это началось, но в наше время это приобрело такие широкие масштабы. Возникли дискуссии и конфликты между музейными работниками. Искусствоведами, с одной стороны, и бизнесменами, предпринимателями, с другой. Имеет место столкновение между цинизмом как значимой особенностью новых предпринимательских субкультур и объединяющим всех неравнодушных людей в общность, сопротивляющуюся этому цинизму. История, прошлое, традиция активно входят в нашу жизнь и культуру. И это – заметный факт сегодняшней жизни.

В этом проявляется не столько даже установка постмодерна, смягчающая жесткость модерна, сколько активизация романтической парадигмы как реакция на угасание парадигмы просветительской, которая ведь и есть парадигма модерна. Когда-то в русской культуре романтическая парадигма была весьма влиятельной. В начале XX века она проявилась в таком ярком явлении искусства как символизм. В активизации романтической парадигмы на рубеже XX–XXI веков самым заметным явлением, видимо, предстает бурное становление

науки о культуре, оказывающее влияние на искусствоведение. Но культурологической мысли предшествовали многие явления искусства, по которым можно проследить утверждению пассеистских настроений. Активизация романтической парадигмы разворачивается на протяжении всего периода надлома империи. Выражением этих процессов является пробуждение национального чувства, которое в отдельных случаях перерастает в национализм. В работе, посвященной «русской идее», как ее понимали в эпоху надлома, А. Янов приводит много примеров из «подпольной» литературы, фиксирует перерастание русского национализма в фашизм. Позже, уже в 1984 году Д. Лихачев публикует свои «Заметки о русском», в которых пытается и реабилитировать национальное и смягчить пережесты в дискуссиях на эту тему (194).

Все эти тенденции вписываются в мировосприятие пассеизма. Разумеется, здесь есть и позитивные, и негативные стороны. Позитивность пассеистических настроений можно усмотреть в том, что они позволяют освободиться от вульгарной идеологии модерна как основы советского коммунизма и осознать ту латентную матрицу, что определяла жизнь людей даже в эпоху тотальной несвободы. Этой латентной матрицей является не империя как политическая структура, а цивилизация, а, точнее, тип цивилизации, которым Россия является.

Но здесь возникает непростая проблема отношений между империей и цивилизацией – и не только как проблема историческая, но и теоретическая. Если имперский комплекс является слагаемым коллективной ментальности русских, то как быть с этим комплексом, когда империя упраздняется, и русский человек оказывается в реальности исключительно цивилизации? Где та грань, которую можно провести между империей и цивилизацией? Не существуем ли мы со своим извечным имперским, т.е. наследуемым византийским комплексом и в реальности цивилизации? Это реальная современная проблема. Поскольку эта тема остается проблематичной, то мимо ее не может пройти и искусство. Действительно, темы имперского комплекса оно касается.

Так, как нами уже было показано, А. Сокуров высказался на эту тему в одном из поздних своих фильмов «Александра». Излагая историю встречи бабушки с внуком, режиссер прибегает к символическим формам выражения. Ситуация в семье, отрицательно оцениваемая внуком, – это ситуация несвободы. Но это воспринимается не только ситуацией семьи, но и всей цивилизации с ее имперским комплексом,



а, следовательно, несвободой. Что же касается бабушки, то речь идет здесь не о какой-то рязанской или ярославской бабушке, а о русской женщине вообще – носительнице этой цивилизации и выражающей ее ментальность. Это вообще сама эта цивилизация, снова оказывающаяся в экстремальной ситуации.

Если «третий Рим» как политическое образование больше не существует, то этого нельзя сказать о ментальном комплексе, т.е. о чувстве ответственности за судьбы мира, хотя представители этого мира уже в этом и не нуждаются и даже совсем наоборот, этой планетарной ответственности русских сопротивляются. Больше того, чувство такой ответственности, усваиваемое русскими на протяжении всей своей истории, больше не устраивает младшее поколение самих русских, о чем и свидетельствуют разногласия между бабушкой и внуком. Эти разногласия, конечно же, символичны. Ведь история, рассказанная А.Сокуровым на фоне чеченского ландшафта, явно имеет отношение к самоощущению самих чеченцев, часть из которых готова существовать в границах российской империи, а часть стремится выйти за ее пределы.

Таким образом, рассказанная А.Сокуровым на фоне чеченских пейзажей и политической напряженности приватная или семейная история позволяет соприкоснуться с актуальными настроениями рубежа XX–XXI веков. В фильме, разумеется, нет каких-то категорических выводов. Он лишь настраивает на определенные размышления. Но фигура бабушки, ассоциирующейся с возрастом самой цивилизации, свидетельствует о неоднозначности отношения режиссера к имеющей место в современной России ситуации. Конечно, бабушка права и, конечно, жертвы со стороны русских оправданы. В отличие от многих русских матерей, приезжающих в Чечню к своим сыновьям и внукам, чтобы забрать их домой – живых или мертвых, бабушка оставляет своего внука на боевом посту. Но ведь жизнь самой бабушки вот-вот оборвется. А значит, ее позиция, хотя и справедливая, но какая-то обреченная.

Может быть, лишь А.Сокуров прикоснулся к теме, которая сегодня все больше волнует многих. Но кинематограф, продолжая двигаться к осмыслению темы империи, демонстрирует и другие варианты. В этом смысле весьма красноречив фильм Н.Михалкова «Сибирский цирюльник», соответствующий новой постимперской установке пассаизма, хотя некоторые исследователи полагают, что это тот самый фильм, который выражает дух ностальгии по империи, во власти

которого сегодня находится Россия, а, соответственно, и искусство в лице некоторых художников (200). Как мы помним, Е.Гайдар доказывал, что в начале XXI века Россия вступила в свою новую, хотя все еще связанную с прошлой историей фазу. Это фаза ностальгии по империи. Собственно, посвящая свой фильм офицерам старой империи, Н.Михалков возвращает эпоху славных предков, т.е. эпоху Александра III. В этой эпохе он видит совсем не продолжающуюся смуту, о чем свидетельствует распространение в ту эпоху терроризма, предшествующего большевизму (и такой эпизод в фильме есть).

Эпоха Александра III показана с парадной стороны. Об этом, например, свидетельствует ритуальная встреча будущих офицеров с императором, которого в фильме играет сам Н.Михалков. Император появляется перед строем юнкеров на коне, и те громко его приветствуют. На фоне этой парадности и ритуализма разыгрывается история юнкера Андрея Толстого, влюбившегося в американку, женщину легкого поведения Джейн, прибывшую в Москву по соглашению с авантюристом – изобретателем, работающим в России над фантастической лесопильной машиной под названием «Сибирский цирюльник». Такое название расшифровывает предназначение машины – она способна мгновенно срубить и обработать дерево. У Джейн – задание. Она должна встретиться с нужными людьми, которые помогли бы воздействовать на покровительствующего юнкерскому училищу светлейшего князя. Только князь может распорядиться, чтобы изобретение Макрекена продолжили финансировать, и тот мог довести дело до конца.

Собственно, именно этого Джейн и добивается, войдя в расположение генерала Радлова – директора юнкерского училища. Но вот незадача – генерал, как и юный юнкер Андрей, влюбляется в авантюристку и становится соперником пылкого молодого офицера. Страстный юноша теряет разум и публично избивает генерала. Официальная версия инцидента такова. Юнкер покушался на жизнь присутствующего на представлении оперы, данной силами юнкеров, великого князя. Генерал Радлов пытался спасти князя и был ранен. Для судьбы Андрея такая версия оказывается роковой. Его арестовывают и отправляют по этапу. Его друзья, юнкера, трогательно провожают друга в Сибирь. Андрей не пытается опровергнуть ложь и с завидным стоицизмом отбывает срок в Сибири, где он исполняет обязанности местного цирюльника. Джейн, которая впервые в жизни влюбилась в честного, но вспыльчивого юношу. Она пытается сначала разоблачить

ложь, образумить генерала Радлова, а потом встретиться с ним. И когда Макрекен создает, наконец-то, свое творение и готов отправиться со своей лесопильной машиной в Сибирь, чтобы пустить ее в дело, Джейн добивается, чтобы работа началась в тех местах, где отбывает срок Андрей.

Однако влюбленным так и не суждено встретиться. Зато история внезапно вспыхнувшей страсти, имеющей столь роковые для судьбы героя последствия, имеет продолжение. Оказывается, у Андрея есть сын. Фильм начинается с того, что постаревшая Джейн пишет своему сыну (и сыну Андрея) письмо, в котором сообщает ему о его отце и вообще о загадочной России, пребывание в которой круто изменило и ее жизнь, помогло ей обрести человеческое достоинство. Что же касается Эндрю, сына Джейн и Андрея, то его история начинается с истории сопротивления. Он так и не выполняет приказа грубого мужлана – сержанта сказать вслух, что он думает о Моцарте, о котором тот никогда ничего не слышал. Все солдаты приказ сержанта выполнили, а Эндрю отказывается. В конце концов, сержант признает себя побежденным и смиряется.

Мысль режиссера такова. Солдат американской армии, сын русского офицера, несет в себе менталитет великой державы – России, способной всегда быть в истории собой. Рассказывая историю об отклонении молодого юнкера от нормы поведения, от офицерского кодекса, режиссер в то же время утверждает дух русского офицерства, мужество и способность на сопротивление, на бунт, даже если придется ради этого пожертвовать жизнью. Ведь и в ссылке Андрей продолжает любить и мать, и отчизну, и императора, о чем свидетельствуют фотографии в скромной избе безвестного арестанта – цирюльника.

По сути, получается превознесение и возвеличение великого русского воинства, его элиты – офицерства. Но фильм и посвящается доблестному русскому офицерству, о чем свидетельствуют титры. Только избранные, воины – офицеры демонстрируют чувство чести и достоинства. Фильм становится и дифирамбом русскому воину и вообще русской империи. Это дань справедливости великим предкам империи, отстоявшим на полях сражений если не свою личную свободу, то свободу империи. Так, от противного режиссер утверждает героический идеал.

Конечно, сюжет фильма воспроизводит занимательную мелодраматическую историю, извлеченную не из лучших образцов лите-

ратуры, скорее из беллетристики. Несмотря на искусственность приемов, недостаток и убедительность психологических мотивировок, зритель улавливает главное, что стало основой популярности фильма – драматическую судьбу героя. Блестящие данные, обещающие замечательную воинскую карьеру, в силу сложившихся обстоятельств не могли реализоваться. Вместо ожидающих героя в будущем серии героических подвигов полная страданий заурядная жизнь безвестного цирюльника – стойка. Великая любовь и жалкое существование, безвестность в далеких краях. Мелодраматическая разработка сюжета не может оставить зрителя равнодушным.

Если учесть, что фильм Н. Михалкова появился как раз в момент, когда распад империи породил киночернуху, многочисленные фильмы, в которых авторы пытались смаковать все негативное, что случилось в истории и что может случиться с человеком, когда в нем перестают действовать сдерживающие центры, то успех этого фильма понятен. Воспринимая его, зритель пережил настоящий катарсис. Несмотря на драматизм сюжета, зритель вернулся в тот некогда стабильный (хотя и был он все же смутным) мир старой империи. Эти стабильность и ритуализм, свойственные империи, всегда действовали на человека гипнотически.

Почему империя для личности и оказывается таким очарованием. Возможно, что именно с фильма Н. Михалкова начинается тот период, который мы сегодня называем периодом ностальгии по империи, не важно, идет ли речь о большевистской империи, как это имеет место в фильме И. Дыховичного, или об империи старой, как это показано в фильме Н. Михалкова. Пока этот героический образ империи всплывает в кинематографических формах, а значит, в коллективном воображении. Но кто знает, не является ли он началом нового витка в истории империи.

Выступавший на семинаре «Закат империй» О. Зотов, цитируя суждение А. Тойнби о том, что «эпохи традиционалистского «ренессанса» вызывают на свет божий «духов» ушедших империй – универсальных монархий прошлого, пишет: «В свою очередь, с позиции исторической геополитики Р. Хеннинг отмечал, что в лице восточных империй – прежде всего китайской, иранской – наблюдаются организмы вечно дряхлые, но бессмертные. Дряхлость империй весьма относительна, а «бессмертие» их сродни долголетию змей, меняющих кожу (201). Остается надеяться, что финал большевистской империи закончит историю империи вообще.

### *Литература*

192. Андреев Д. Указ. соч., с. 217;
193. Гумилев Л. Древняя Русь и Великая степь. М., 1992., С. 681;
194. Флоровский Г. Евразийский соблазн. В кн.: Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. Т. 1., М., 1994., с. 331;
195. Топоров В. Московские люди XV11 века (К злобе дня). В кн.: Philologia slavica. К 70-летию академика Н. И. Толстого. М., 1993;
196. Вознесенский А. Собрание сочинений в 3-х т., т. 3., М., 1984., с. 452;
197. Хренов Н. Романтическая парадигма в современной культурологической мысли. Полигнозис. 2009., № 2., с. 103;
198. Евтушенко Е. Собрание сочинений в 3-х т., т. 2. М., 1984., с. 197;
199. Лихачев Д. Заметки о русском. В кн.: Лихачев Д. Избранные работы в 3-х т., т. 2., Л., 1987., с. 418;
200. Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост) модернистского дискурса в культуре 1920- 2000 – х годов. М., 2008., с. 729;
201. Семинар «Закат империй». Журнал «Восток»., 1991., № 4., с. 86.

*(Окончание следует)*

## **Сакральные мотивы в творчестве С.Губайдулиной (на примере музыки для баяна)**

Двадцатое столетие – достаточно сложный и противоречивый период в истории мировой музыкальной культуры. Это – время головокружительных взлётов и падений, надежд и разочарований, истинного творчества и жалкого его подобия. На фоне пёстрой и многообразной панорамы современной музыки, выделяются произведения, являющие собой звуковой аналог сакральной идеи. Практически все закономерности в подобных сочинениях – от музыкального языка до особенностей формы и драматургии целого, обусловлены этой идеей.

Сложно найти современного композитора, в творчестве которого идея сакральности, «духовного возрождения», «религиозного озарения» не преломлялась каким-либо образом. Несмотря на то, что на протяжении долгого времени эта проблема умышленно скрывалась, «тайнопись» велась многими выдающимися музыкантами, среди которых: А.Никольский, Н.Голованов, В.Агафонников, Ю.Буцко, А.Караманов, В.Кикта и др. Желание расширить, открывшийся в последнее время «духовный простор», явилось причиной написания данной статьи, **цель** которой – выявить и исследовать сакральные мотивы в творчестве одного из наиболее ярких композиторов XX столетия – С.Губайдулиной (на примере музыки для баяна).

София Губайдулина – уникальная личность в современной культуре, мир музыкальных идей которой пронизан стремлением к духовной чистоте и глубокой религиозности. Смысловой доминантой творчества композитора является соотношение Духа и Материи, Человека и Вселенной, личности и бессмертия. Главная тема многих сочинений С.Губайдулиной – религия, которую композитор трактует как путь к всеобщей связи людей, противопоставляя её каноны изнурительной суетности жизни. «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как re-ligio – восстановление связи, восстановление legato жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность – это и есть религия. По-

мимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» [3, с. 28].

Истоки подобного отношения к религии – в детстве, в запомнившихся на всю жизнь С.Губайдулиной нравоучениях деда – исламского священника; в откровенных, тёплых беседах первого педагога – приверженца иудейской религии. Следует отметить, что религиозные интересы С.Губайдулина не ограничивались рамками одной конфессии. Всю жизнь, подобно А.Шнитке, она искала общих основ между различными религиями. Наиболее близкими для композитора были образы и символы христианской религии, к которой С.Губайдулина пришла в зрелом возрасте. Большое влияние на формирование духовных воззрений композитора оказал религиозный философ Николай Бердяев. Ориентируясь на философию Н.Бердяева, творческим кредо композитора становится сакральный символизм. Очень важно, что для С.Губайдулиной понятие символа вполне осознанно: «Символ есть откровение высшей реальности – проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством» [2, с. 64].

В произведениях композитора используется множество самых различных символов, кроющихся в тембрах, способах звукоизвлечения, ладах, числах, названиях произведений, жестах и даже цветах. Однако, самые значительные в сочинениях С.Губайдулиной – сакральные символы, носители истин великих духовных книг человечества. Одним из таких произведений, с глубоким философско-религиозным смыслом и символической концепцией является *De profundis* – одночастная пьеса для баяна соло (в исполнительской редакции Ф.Липса). В данном сочинении всё достаточно необычно и символично: от трактовки самого инструмента до смысловой наполненности и звуковой реализации произведения. Достаточно интересно и необычно представлен композитором солирующий инструмент – баян. Этот уникальный русский народный инструмент представлен композитором, с одной стороны, как академический, близкий органу, а с другой – как авангардный инструмент, на котором открыты новые возможности – глиссандо, дыхание мехов.

В основе пьесы известный псалом №129 «Из глубины взываю к тебе, Господи», с подзаголовком «Песнь восхождения». Несмотря на то, что Псалом не служит программой для музыки, в данном сочинении нашли отражение и состояние страдающего человека, и его упование на Божью милость, и общая идея духовного восхождения, ко-

тору в музыке символизирует движение от низкого регистра к высокому. Акцентируем внимание на том, что во многих камерных произведениях С.Губайдулиной, градация звуковысотности будет восприниматься в качестве своеобразного символа «духовного озарения».

В своеобразной и неповторимой композиции С.Губайдулиной просматриваются контуры сонатной формы. Достаточно символична условно обозначенная главная партия, с эффектом «дрожания» в низком регистре [Пример 1] и побочная партия, представляющая собой хорал параллельными мажорными трезвучиями с украшающими фигурами [Пример 2]. Образ человеческого покаяния и божественной милости – смысл данных звуковых сопоставлений.

1

2

pp

sempre

Loco

De profundis

p sub.

sempre

Венчает произведение символическая реприза-кода со светлым хоралом и украшающим «нимбом» гармонической фигурации.

Следует отметить, что противопоставление «человеческое – божественное», которое мы неоднократно отмечали в *De profundis*, станет драматургическим стержнем многих произведений С.Губайдулиной 80–90-х гг. XX века. В связи с этим, достаточно часто в своём творчестве композитор использует культовые знаки: символы распятия, хорал, псалмодию; ассоциативность мышления слушателя стимулируют программные заголовки, как правило зашифрованные и восходящие к библейской проблематике. Так, в *Et exspecto* («В ожидании»), сонате в пяти частях для баяна, своеобразным символом божественного начала является хорал. Прозвучавшей и возвышенной мелодии хора противопоставит жёсткая,



несколько агрессивная диссонантность кластеров, которая к концу произведения доминирует над всем звучащим материалом. Достаточно символичным является использование в финале анализируемого произведения аллюзии на финал сонаты b-moll Ф.Шопена.

Целесообразно отметить, что запечатлевая жизнь Духа в своих сочинениях, С.Губайдуллина создаёт свой музыкальный мир, музыкальный язык – оригинальный и неповторимый. Несмотря на то, что музыка многих сочинений композитора трагедийная, основная идея творчества этого удивительного мастера – идея созидания как духовной доминанты. Именно поэтому, в качестве эпиграфа творчества композитора 80–90-х гг. XX века правомерно было бы обозначить следующую смысловую «триаду»: «Жизнь – смерть – бессмертие». Акцентируем внимание на том, что данная «триада» определёнными гранями сближает творчество С.Губайдуллиной с поздним периодом творчества Д.Шостаковича и ориентирует слушателя на новый христианский сюжет, имеющий непосредственную музыкальную реализацию в творчестве композитора (речь идёт об Откровении Иоанна Богослова, Апокалипсисе С.Губайдуллиной).

Достаточно интересна и символична трактовка баяна в инструментальном сочинении С.Губайдуллиной «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра. В данном произведении баян выступает не только в роли проводника музыкальной идеи, но также является конкретным действующим лицом (баян – Бог-Отец). Следует отметить, что анализируемое произведение представляет собой уникальный синтез канонического сюжета и новаторских композиторских решений. Основная сфера новаторства – многослойная символика. Персонификация музыкальных инструментов (виолончель – Бог-Сын, баян – Бог-Отец, струнные – Святой Дух), наглядность и различные имитации в приёмах игры («распятие» открытой струны виолончели), работа с ладом (диатоника – небесное просветление, хроматика – земное мученичество), необычная фактура – всё трактуется через призму символа. Достаточно символична также композиция произведения, основанная на сквозном развитии двух драматургических тем: страдания (виолончель, баян) и спасения (струнные).

Таким образом, исследовав особенности реализации сакральных мотивов в творчестве С.Губайдуллиной (на примере музыки для баяна), мы пришли к выводу о том, что духовными поисками отмечены многие произведения композитора. Именно поэтому музыка этого великого мастера музыкальной живописи воспринимается как мистерия

духа, вбирающая в себя всю жизнь мира и неразрывно связанная с его катастрофической судьбой. Несмотря на то, что далеко не всё творчество С.Губайдулиной подчинено религиозной идее, именно через всеобщие представления о сущности искусства и бытие человеческого духа определяется глубоко индивидуальный, неповторимый стиль композитора.

### *Литература*

1. Редепеннинг Д. Видение Апокалипсиса // Музыкальная академия. – 1994. – №3. – С. 10 – 12.
2. Холопова В. София Губайдулина / В. Холопова, Э. Рестаньо. – М. : Композитор, 1996. – 324 с.
3. Холопова В. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Советская музыка. – 1991. – №10. – С. 28 – 32.

*Валентина Холопова (Москва)*

## **Сквозь призму настоящего. Эстетика Родиона Щедрина**

Индивидуальность и современность — альфа и омега творчества Родиона Щедрина. При этом индивидуальность как таковая по ее изначальной сути таит в себе два непреложных свойства: *неделимость* (от лат in – отрицание, divido – делю) и *противостояние* (виду, роду, множеству). Вот и прочерчивает она в выпавшей на ее долю современности единственную в своем роде траекторию личного пути, одновременно и принимая, и отторгая окружающее «жизненное пространство».

При характеристике такой личности, как Родион Щедрин, нельзя отринуть то, что он – супермен, который может все и сполна: сочинять музыку, писать либретто, статьи, выступать в концертах в качестве пианиста и органиста, преподавать в консерватории, руководить композиторской организацией (Союзом композиторов России), быть политическим деятелем (член Межрегиональной группы народных депутатов), работать в международном жюри, давать интервью, быть мужем, к тому же великой женщины – Майи Плисецкой – спортсменом (виндсерфинг, водные лыжи), простым смертным – болельщиком футбола, водителем авто, велосипедистом, рыболовом, при всем том – обаятельным человеком. Всеобъемлющая «любопытность» Щедрина охватывает все этажи современного бытия. Безошибочным десятым чувством поэта музыки им воспроизводится осязаемая «вибрация» окружающей среды – мир жизни и музыки XX века у него узнается сразу. Для ощущения индивидуальности Щедрина весьма немаловажным оказывается присутствие в нем определенного «генетического кода», берущего начало от православного священника на Оке, его деда. На вопрос журналистов в 90-х годах, когда он уже жил за рубежом, – считает ли он себя гражданином мира – ответил: «Я – русский композитор».

В самой культуре река родословной Щедрина течет и от великой русской классики, музыкальной и литературной, и от русского фольклора во всем его многообразии. Пушкин, Гоголь, Чехов, Толстой, Лесков, по словам композитора, – те боги, в которых он неизбежно верует. Великое это литературное творчество вошло в его хоры (Пушкин, Лесков), балеты (Чехов, Толстой), оперы (Гоголь, Набоков). Творить музыку на русское слово – принципиальная эстетическая установка композитора (хотя он владеет ведущими мировыми языками – английским, немецким). Почти все произведения с текстом у него написаны на сюжеты русских писателей и поэтов. К названным классическим именам следует добавить П.Ершова и авторов XX века – С.Антонова, А.Твардовского, А.Вознесенского, А.Грина, С.Маршака, В.Бокова, И.Харабарова, И.Ляпина. Его привораживает здесь не только почвенность, но сама подлинность, оригинальность литературного языка: «...нужно питаться витаминными соками первой категории, для меня переводная литература вряд ли может стать стимулом для музыкального воображения» (Щедрин 1983, с.25).

При внутреннем общении с великими русскими писателями наибольшее созвучие себе он находит в Гоголе или Лескове, меньшее, например, – в Достоевском. Индивидуальность делает отбор: «взгляд на мир с лукавинкой ближе мне, нежели гениальный психоанализ, метания и страсти» (Там же, с. 16). Между тем, юмор и лукавинка – психологемы, почти напрочь исключенные из академической музыки XX века. Умышленно или инстинктивно, но Щедрин воспроизводит в музыке XX века давно забытое глинкинское начало с лукавинкой его «Камаринской», саму прелесть комической завлекательности на серьезной академической эстраде. И слышимо веет над сценическими замыслами Щедрина крыло музыки Чайковского. Так, при сочинении оперы «Не только любовь» на деревенский сюжет прообразами начальной сцены были дуэт и квартет из «Евгения Онегина» Чайковского. Также и балет «Анна Каренина», подобно упомянутой опере Чайковского, имеет подзаголовок «Лирические сцены».

В ментальности музыки Щедрина, как и Глинки, пересекаются качества, идущие от мироощущений классицизма и народного творчества. От классицизма – бодрая энергия моторных ритмов, в некоторых инструментальных циклах – редкий в XX веке уверенный приход к свету. Но при этом Щедрина нельзя отнести к убежденным «неоклассицистам». А от народной музыки – тот налет сдержанности (без патетических жестов), которым отличается традиционная народ-

ная манера выразительности. Щедрин разъясняет: «Просто я всегда любил и сейчас люблю подлинно народное музицирование. Смело могу утверждать, что образцы истинно народного творчества воздействовали на меня не меньше, чем первое, именно первое знакомство с такими шедеврами, как баховские «Страсти по Матфею», «Франческа» Чайковского, «Песнь о земле» Малера или «Петрушка» Стравинского» (Щедрин 1975, с.7).

Любовь к фольклору у Щедрина – «не только любовь». Она принесла такие плоды, как целые жанровые пласты, новаторски введенные им в академический музыкальный обиход: помимо частушки, дерзко и озорно вклиненной в слуховое сознание современников, здесь также – народный речитатив, пастушьи наигрыши, плачи, сама народная манера пения. Фольклорист И.Земцовский, исследуя народные модели щедринской музыки, с удивлением отметил, что в ней звучат такие народные жанры, какие в трудах специалистов еще не были зафиксированы.

Отдельное сочинение – «Звоны» – Щедрин посвятил богатой культуре русской колокольности. «Откопал» он в русском фольклоре и множество других «новинок» для современного профессионального языка: особые тембры голоса, горизонтальную народную гармонию, даже специфические пропорции ритма: «В народной ритмической основе одна восьмая часто равна семи шестнадцатым, и не септоль это, а именно совершенно другие взаимоотношения цифр» (Щедрин 1973, с.52). «Мы приближаемся к первоисточнику, а не отдаляемся», – считает он (Там же, с.51).

Естественным для Щедрина, но запретным по антирелигиозным установкам Советского государства, явилось и вдохновение его древнерусским церковным пением. К 1000-летию христианства им была симфонически развита опережающая свое время, основанная на подлинном материале «Стихира» (диссидентски исполненная в США Мстиславом Ростроповичем). Исключителен в эти годы был и факт создания «русской литургии» – 60-минутной музыки для хора а cappella со свирелью «Запечатленный ангел».

В эстетике Щедрина находим единственную среди крупных композиторов XX века установку на слушателя – установку, открыто декларируемую как манифест. Поразительно, что свой «манифест о публике» композитор создал в весьма раннюю пору – в годы учебы в консерватории. Публикацией его могут считаться «Мысли и пожелания молодого музыканта» в журнале «Советская музыка» (Щедрин

1959, с.40–43). Сначала выдвигается тезис о «драматургии восприятия». «Главная мысль, которая занимает меня сейчас – пусть не покажется это вам странным – сводится к следующему: как «заставить» слушателя с неослабным интересом, от начала до конца, слушать новое сочинение? Иными словами, как подчинить замысел, все технические средства, всю свою фантазию определенным законам «драматургии восприятия» (то, что Асафьев называл, применительно к творчеству Чайковского, «направленностью формы на слушателя»). Я убежден, что, как бы ни были совершенны музыкальная драматургия и архитектоника произведения, оно может «не дойти», оставить аудиторию скучающей. И дело тут не только в качестве музыки, а в отсутствии у композитора драматургического чутья, умения найти и заострить контрасты образов и, в соответствии с ними, – темпов, ритмов, приемов изложения» (Щедрин 1959 с.40–41). Даже в аннотации к сложнейшему в его творчестве Третьему фортепианному концерту он подчеркивает: «мне нигде не хотелось бы терять из виду драматургию слушательского восприятия» (1973). Кажется, что только человек, собственными пальцами на клавиатуре осязающий эту «драматургию восприятия», мог так возвысить этот вопрос.

Молодого музыканта интересует, прямо-таки интригует драматургия познания своего современника, человека конкретной, данной эпохи: «Каким путем рождается новое? Усложнение языка? Ломка откристаллизовавшихся схем формы? Отчасти может быть и так. Но главное, по-моему, в точном ощущении потребностей и закономерностей восприятия твоего современника, в умении почувствовать непередаваемый словами, но очень реальный, конкретный "воздух эпохи". И если музыкальный язык в широком смысле слова в общем изменяется медленно, постепенно, то "драматургия восприятия" – сравнительно быстро, будучи непосредственно связана с изменениями в жизни и психике людей разных поколений» (Щедрин 1959, с.41). Как и многие, он признает, что XX век – самая динамичная из всех эпох. И предполагает, что это еще не предел.

Способность «заставлять слушать» как бы входит у Щедрина в эстетическую, художественную задачу произведения: «Уметь "заставлять себя слушать" очень трудно, но зато, если удастся, – необыкновенно радостно» (Там же, с.41). Принципиально важный для него тезис – о социальном адресе музыкального произведения: «...Профессиональные музыканты – это лишь небольшая часть той

громадной аудитории, которую обязан иметь в виду композитор» (Там же, с.42).

Установку на слушателя Щедрин неизменно пронесет сквозь всю жизнь. И спустя сорок лет он говорит об этом столь же манифестно. «Как заставить публику слушать музыку? Как ее гипнотизировать, чтобы произведение игралось не один раз? Такая мысль мною владеет фанатически, я все время об этом думаю. Существует некая драматургия восприятия, и я ощущаю ее биологическим инстинктом. Конечно, музыка должна быть привлекательной для профессионалов (как-то Альфред Шнитке расспрашивал меня о подробностях моей оркестровки). Какие существуют ныне современные открытия – все их перевариваю, и аудитория хорошо это понимает. И все-таки помню, что пишу-то для слушателей. Не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться; стараюсь быть на той ветви культуры, которая не оторвалась от самого дерева. Можно произнести, как девиз: большое искусство должно иметь большую аудиторию, музыка должна всегда оставаться музыкой» (Цит. по: Холопова 1998, с. 14).

Размышления о публике в конце XX века – вообще факт очень любопытный, с самых разных сторон. Не только один Щедрин им озабочен. Страстные мечтания о слушателе проходят, например, в размышлениях Софии Губайдулиной: «талантливый слушатель», «слушатель, задающий дыхание концерту», «без слушателя не было бы чуда». Но в «молении о публике» Родиона Щедрина – свой собственный уклон (или поклон): он вызван притяжением его музыкального стиля не к краям, а к центру, к золотой середине. Алексей Рыбников назвал композитора «универсальным музыкантом, который стремится перепробовать все».

В высказываниях Щедрина разных лет проходит следующий вывод о специфике музыки, в сравнении с другими видами искусства — о тяготении восприятия ее не к новому, а к прежнему, известному. В 1968 году: «...Заметили ли вы такой парадокс: в кино, скажем, всегда хотят видеть новое, в музыке же, как правило, – слышать уже знакомое» (Цит. по книге: Лихачева 1977, с.101). В 1973-м: человек хочет смотреть новый фильм, читать новые стихи, видеть новые картины, а музыку слышать уже знакомую. «Видимо, есть какая-то специфика в музыке. Музыка – это своеобразный, совершенно специфический язык. Тут люди консервативны» (Щедрин 1973, с.55).

Как же сопряглись друг с другом индивидуальность Щедрина, как композитора и личности, и современность, музыкальная и жизненная?

Сам Щедрин твердо формулирует первостепенность личного пути в искусстве: «В искусстве надо идти своим собственным путем. Он может быть и коротким, и длинным, и широким, и узким, но он должен быть своим» (Щедрин 1963, с. 12). Одно из условий щедринского своего пути – знание музыкальной современности, как ее левой, так и правой сторон.левой стороной для шестидесятника, росшего в условиях постановлений ЦК КПСС и «железного занавеса», были и Прокофьев с Шостаковичем, и Стравинский с Хиндемитом, и новая венская школа, и Лютославский с Пендерецким. С трудом доставались и изучались партитуры, осмысливалась техника. На крепкой современной основе прочно воспитался музыкальный слух. При всей симпатии к частушкам, народным плачам и пастушьим наигрышам музыка Щедрина прочно укоренена в системе языка именно XX века, с присущими ему особенностями: хроматической 12-тоновостью, гемитоникой, скачковой мелодической линией, крайностями в музыкальном времени, асимметричными структурами ритма и музыкальных форм, полистилистикой. Свой способ выражения Щедрин пополнил и додекафонным рядом, и алеаторикой, и сверхмногоголосием, и обратимыми музыкальными формами. В музыке для театра («Дамоклов меч» Назыма Хикмета, «Теркин на том свете» Александра Твардовского в Театре сатиры) он применил еще и электроинструменты – эквотон, камертонное пианино, шумофон. «Копался с синтезаторами», – по собственному выражению. И пришел к выводу: легкую музыку позволительно сочинять подобным методом, серьезную же необходимо доверить отобранным веками натуральным инструментам и человеческим голосам.

Несмотря на приобщение к каким-то техническим приемам музыки авангарда, не состоялось приобщение Щедрина к его эстетике. Более того, возникла весьма жесткая конфронтация. Стилевой облик автора не только «Озорных частушек», но и, скажем, фортепианных концертов, никак не вязался с сериализмом и пуантилизмом. Сохраняя свой стилевой иммунитет, он занял позицию резкого неприятия авангарда, его критики. Одно из принципиальных личных убеждений Щедрина – о «пережиме» авангардной линии во всем мире в целом, об опасности ее для судеб музыки в настоящем и будущем. С авангардной манерой он, естественно, был знаком и 12-тоновую технику



так или иначе применял – и во Второй симфонии, и во Втором фортепианном концерте, и в полифонических циклах для фортепиано. «Я много переварил авангарда (замечу в скобках, что сам себя я число поставангардным композитором)» (Щедрин 1992, с.24). Но «глотал» авангард Щедрин с большим разбором: не принял ни обескровленный пуантилизм, ни связывающий по рукам и ногам сериализм, ни даже классическую додекафонию – не мог вообще пойти на поверку «алгеброй гармонии». «Аскетические самоистязания не в моем вкусе», – отбивался он от додекафонного «образа жизни» (См.: Щедрин 1975, с.7). «К сожалению, встречи с современными опусами очень редко затрагивают, как говорится, душевные струны. Это, в общем, своего рода музей мадам Тюссо. Все есть, кроме кровообращения» (Щедрин 1983, С.27). «Современная серьезная музыка бродит вблизи тупика потому, что аудитория ее весьма ограничена. Разрыв между потреблением музыки легкой и музыки современной серьезной удручающе и ускоряюще расширяется», – формулировал он (Щедрин 1982, с.88). «Увы, авангард иссушил, иступил многих моих коллег и на Западе, и в Союзе (Советском Союзе, – В.Х.)» – подытоживал композитор (Щедрин 1992, с.24).

Внезапное наступление «ретро» и «новой простоты» (в 70-е годы), когда даже самые «крутые» авангардисты, такие, как Лучано Беррио, Кшиштоф Пендерецкий, перешли в классическую тонально-мелодическую манеру, означало исчерпание авангардистской тенденции, до того не знавшей подобных осложнений. Щедрин, находясь в Германии с 90-х годов, своими глазами с удивлением наблюдал картину перемены вкусов – вплоть до обращения к ... Глиэру, которого мы сами в России почти забыли. «На Западе прошла волна, когда 3–4–5 имен заполняли собой весь музыкальный мир. Сейчас, например, очевиден интерес по всему миру к таким композиторам, как, скажем, Рейнгольд Глиэр. Появилось 5–6 разных записей его Третьей симфонии "Илья Муромец". А раз эти диски есть на рынке, значит, они пользуются спросом. Сравнительно недавно по Баварскому радио передавали очень популярный у нас в 40–50-е годы Концерт для голоса с оркестром Глиэра, его Валторновый концерт. Стали играть музыку Сергея Василенко, вышли диски с музыкой Гавриила Попова. Я сам удивлен таким внезапным пробуждением интереса к советской музыке 30–40–50-х годов. Люди пресытились снобизмом, ситуацией, когда композиторы писали для композиторов. Эти процессы происходят не только в Германии, но и в других странах» (Щедрин 1998, 3, С.6).

«Практически музыка вчерашнего "авангарда" выкинула белый флаг», – констатировал он (Щедрин 1983, с.28).

Конец европейского авангарда 50-60-х годов (хотя другие авангардные ветви продолжают развиваться, в частности, электронная музыка, восточный авангард в Японии и Китае) означал не только исчерпание виднейшего, руководящего течения в «серьезной» музыке второй половины XX века, но и нечто гораздо большее. Наступило исчерпание (пусть не навсегда) идеи художественного прогресса, которая направляла не только эвристический XX век в целом, но и была одной из отличительных идей всей европейской культуры, стремившейся, начиная еще от эпохи Возрождения, «вперед и вверх». Разочарование в идее прогресса привело к сбою стилевых котировок на «рынке» европейской культуры и к появлению широкой, не лишенной эклектичности, системы ценностей, парадоксальным образом открывшей свои собственные пути движения вперед – через синтез. Щедрин, обходивший в 50–60-е годы западный материк культуры «справа», в 70–90-е годы, не меняя курса, оказался в позиции «слева». Однако в широкопанорамном развороте академического музыкального творчества последних десятилетий XX века место такого стиля, как стиль Родиона Щедрина, видится не в вертикальной или горизонтальной координате прогресса, а в круге плюрализма, в самом его центре.

Бросим взгляд и на историю взаимоотношений Щедрина с «правыми» музыкальными течениями – с культурой джаза, мюзикла, рок-музыки, минимализма.

Профессионал в классически-академической культуре, правоправный воспитанник Хорового училища и Московской консерватории, пианист школы Флиера, Щедрин изначально не испытывал ни малейшего интереса к развлекательной музыке западного толка, каковой в его время были и джаз, и мюзикл. Нельзя без удивления читать его рассказы о том, каким путем он к ним был приобщен. (См. его статьи: Выдающийся музыкант нашего времени, 1978, Опера в драматическом театре, 1982). В 1962 году случилась по тем временам невероятная вещь: молодой композитор на два месяца приехал в США. Естественно, его тамошние коллеги предлагали ему посмотреть на Бродвее нашумевшие мюзиклы. Щедрин отвечал на это только иронической улыбкой. Виной тому были как «аскетизм, пуризм изнурительного долгого консерваторского обучения», так и негативные ассоциации с советской опереттой, которая для «академистов»

была ругательным словом. Подействовало лишь приглашение самого, знаменитейшего в Америке, Леонарда Бернстайна – пойти на его «Вестсайдскую историю». Щедрин был совершенно ошеломлен и типом музыки, и высочайшим профессионализмом исполнения; он понял, что имеет здесь дело с настоящим искусством. Там же, в США композитор вошел и в мир джаза, причем – с подачи одновременно приехавшего туда Кара Караева. К джазу до этого Щедрин также относился снобистски-высокомерно. Караев, оказавшийся в данной области человеком совершенно компетентным, просветил его по части джазовых направлений, ведущих имен и пр. Однако больше всего впечатлили композитора сами американские музыканты, их выступления, а также музыкально-бытовое общение с ними.

Предоставлю слово самому Щедрину по поводу одного из таких «открытий в Америке». «...Памятная для нас встреча состоялась с Джерри Маллигеном и его небольшим ансамблем. Это было поистине «созвездие» джазовых виртуозов. Мне трудно сейчас назвать поименно всех музыкантов, но один из них, Боб Брукмейер, игравший на вентильном тромбоне, запомнился хорошо – такой фантастической техники я раньше ни у кого не слышал! После концерта мы проговорили с музыкантами всю ночь. Помнится, у нас даже вспыхнул спор. Он свелся, в основном, к вопросам полифонии. Я задиристо утверждал, что джаз по своей природе гомофоничен и «вертикален», что полифония в том виде, в каком она представлена в классической музыке, джазу недоступна – да, пожалуй, и не нужна. Джерри Маллиген бурно возражал мне. Потом, неудовлетворенный словесным поединком, взял инструмент, подозвал Боба Брукмейера, и они вдвоем стали наглядно «доказывать», как я был неправ. Играли они увлеченнейше, демонстрируя отменную полифоническую технику. Джазовые темы излагались в увеличении, уменьшении, каноном, проходили во всех видах контрапунктов и т.п. Артисты выказали глубокие познания в музыкальной литературе – от венских классиков до Стравинского и Шенберга. Я был сражен. Вот, оказывается, какие мастера делают настоящий джаз. Я понял, в чем была причина моего прежнего равнодушия к джазу. Я путал коммерческий, штампованный, разукрашенный на потребу невзыскательной публике псевдоджаз с джазом подлинным, вырастающим из живой народной традиции» (Щедрин 1987, 1, С.63). Щедрин имел личные встречи со Стеном Кентоном, Дейвом Брубекком, Ахмадом Джамалом, певицей Крис Коннор.

Позднее он и сам участвовал в джазовых импровизациях. И тоже не без горячих впечатлений. Когда ему было предложено участвовать в фестивале «Мюнхенское фортепианное лето» (там были представлены классика, джаз, рок), знаменитый джазовый пианист Чик Кория внезапно пригласил его играть с ним на сцену – и началась импровизация перед залом в 2 тысячи человек! По этой модели Щедрин приглашал импровизировать с ним молодых российских музыкантов (одним из партнеров выступил Б.Гнилов, музыковед, руководитель курса фортепианной импровизации в Московской консерватории). В собственном композиторском творчестве Щедрина джаз сказался во Втором фортепианном концерте (1966), а мюзикл — в мюзикле на сюжет русской сказки «Нина и 12 месяцев» (1988). Чик Кория еще раз удивил российского «академиста» тем, что вместе с другим джазовым музыкантом, Гэри Бертоном, сыграл несколько пьес из щедринской «Полифонической тетради». «Выходит, – заключает Родион Константинович, – не только джаз влияет на нас, композиторов, но и мы, того не ведая, в чем-то содействуем расширению стилистических границ современного джаза» (Щедрин 1987, 1, с.64).

Интерес к неакадемической музыке предельно расширил социальное зрение воспитанника Флиера и Шапорина. Много поучительного он нашел для себя даже на рок-концерте, когда привык к оглушающим децибелам и вошел в правила игры. «До чего же мы нелюбопытны! У эстрадников столько достижений в технике инструментов – комбинации тембров, электронная регулировка, рояли с магнитофонами, возможность импровизировать с самим собой» (см.: Холопова 1998, с. 10). За два года до конца XX века Щедрин сам характеризовал свой музыкальный вкус так: «Не перестаю приходить в восторг от народной музыки, джаза, конечно, и от самой академической музыки. Недавно слушал запись болгарского фольклора – так у меня мурашки по коже бегали, хотя это и чисто народное, а не сверхпрофессиональное искусство» (Щедрин 1998, 1).

Столь сильные впечатления от джаза, мюзикла, фольклора привели Щедрина к активной поддержке «третьего направления», или «третьего пласта» в зарубежной и отечественной музыке. Очевидно, что и здесь композитор снова воодушевлялся вечно лелеемой им идеей о «музыке для слушателя». Мощнейшим из родоначальников третьего направления Щедрин числит Бернстайна, который посредством своего просветительского сериала «Радость музыки» на американском телевидении воспитал целое поколение любителей музыки.

«Это направление стремится объединить в себе приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической и современной, с одной стороны, с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, легкой, еще точнее, коммерческой – с другой», – считает он» (Щедрин 1982, с.87). По его мнению, «третье направление» составляет хороший способ приобщения людей к серьезной музыке. Из российских достижений в этом музыкальном направлении он особо приветствует ставшую знаменитой «Юнону и Авось» Алексея Рыбникова на слова своего друга Андрея Вознесенского (постановка режиссера Марка Захарова в Ленкоме, Москва). «Юноне» он даже посвящает специальную статью «Опера в драматическом театре» (1982). В конце ее, в порядке свойственного ему «интригования читателя», он вспоминает одну мысль, услышанную от Шостаковича: «главные законы легкой музыки и музыки серьезной – одинаковые» (Там же, с.89). Однако, ни Шостакович, ни Щедрин не сказали бы про «одинаковость законов» серьезной музыки и пришедшей также из Америки более поздней музыкальной волны – минимализма. Поднимать на щит эти «длинноты от бедности» Щедрин пока что не намерен.

Тем не менее, путь самого Щедрина – вовсе не «третье направление». Вернее всего определить его траекторию как «путь по центру», а позицию – как «центризм». И это «центр» не только стилевой, но и социальный, и психологический. В нем слиты воедино тенденции и «музыки для слушателя» – причем, по-щедрински, для «ныне слушающего слушателя», – и музыки его «генетического кода», то есть, русской национальной культуры; и вкус к новациям современности, и гравитационное притяжение к веками отобранными ценностям, и ратование за сохранение в музыке нормальных человеческих психо-био-основ. При взгляде на Щедрина извне – формулировки немудрены: «умеренный модернист» (критика 1995 года), «разумный синтез традиционного и новаторского» (ВААЛ, 1976). При попытке найти аналогию стоит обратить внимание на «комплекс Кара Караева», каким он представляется Щедрину (в одной из его статей – 1978): «...Он ищет новое, но хорошо знает старые маршруты, увлечен поиском, но не забывает о пользе традиций — в первую очередь о национальных, о плодотворности преемственности. Может быть, путь его самый многотрудный: «правые» корят его за «левизну», «левые» обличают в нем «консерватора». А он просто идет в искусстве своим собственным путем, который подсказан ему сердцем и талантом му-

зыканта. И в этом смысле его пример особенно ценен и поучителен для молодежи» (Щедрин 1978,1, с.6). Однако когда тебя корят и справа, и слева – и не на бумаге, а в жизни, – ситуация образуется весьма непростая. В своих размышлениях, связанных с личностью Бернштейна, Щедрин продолжает начатый ранее «психоанализ» (1991): «А у нас, у большинства композиторов, едва ли не главное в сочинении музыки – коррекция на всевозможную реакцию: как отнесется к этому критик, издатель, еще кто-то, как произведение впишется в сегодняшний процесс. И с интуицией покончено. Есть лишь приспособление к нынешнему спросу на нашем высоком, я бы сказал — снобистском музыкальном рынке. А великие все-таки всегда следовали своей интуиции» (Щедрин 1991, с. 19-20).

Твердо ощущая центр жизни, с одной стороны, Щедрин предпринял немало смелых «интервенций» авангардного типа в музыкальный язык своего поколения. Достаточно назвать первую коллажную конфронтацию между додекафонной серией и джазом — во втором фортепианном концерте, первый случай параллельной драматургии в российском оперном театре – в «Мертвых душах», первую среди российских композиторов-шестидесятников сверхдлительную статическую форму – в «Музыкальном приношении» для органа и 9 духовых. С другой стороны, связь с культурной историей составляет органическую природу щедринского языка, приносящую ему драгоценную индивидуальность. Одна из основ такого «обновления снизу» – слышание «голосов предков», прежде всего, голосов истории русской земли (древнерусское пение, колокольные звоны, элементы фольклора – о чем мы уже говорили). При этом Щедрин настаивает на важности всей музыкально-профессиональной традиции: «...В новой музыке должно ощущаться, что она создана человеком, который знает «Тристана и Изольду», искания нововенцев, скрябинские идеи синтеза искусств. Каждое сочинение должно быть соотнесено с общим музыкальным процессом...» (Щедрин 1983, с.27). «Незнание предшествующего опыта губительно для творчества» (Щедрин 1975, с.7). Щедрин даже припоминает хлесткую фразу Гёте (по поводу Шекспира): «все, что до меня – мое» (Там же, с.7).

Резонанс прошлого важен для Щедрина не только языково, но и психологически. И здесь видится главная причина его отторжения от траектории авангарда: он сторонник той парадигмы музыки, которая установилась со времен барокко – с непременными аффектами, с их эмоциональным переживанием. Более того, в типичных случаях образ

произведения является ему в виде целостной эмоции. Композитор говорит: «...музыкальные образы рождаются у меня скорее от неконкретного, чем от конкретного. В большинстве случаев они связаны с моими эмоциональными состояниями, а не с реальными жизненными происшествиями. Именно эмоциональные состояния (радость, отчаяние, печаль, ликование, горечь, грусть...) и трансформируются путем каких-то сложных, необъяснимых «химических реакций» в конкретные музыкальные звучания, в интервалы и последования, в до, ре, фа, ля и проч.» (Щедрин 1987, 5, с. 10). Щедрин апеллирует даже к устойчивым для человека и человечества физиологическим состояниям, хронически приходя в отчаяние от целых современных фестивалей музыкальной аэмоциональности: «Музыка стремится вернуться на круги своя. И я бы сказал, что музыка возвращается не просто к своим истокам, но и к своим биологическим истокам. К данности человеческого организма. Слуха» (Щедрин 1992, с.24). А «данности организма» как раз одинаковы и у композитора, и у его слушателя: «Что бы ни декларировали композиторы, но так уж люди устроены – они пишут для чужого уха, не только для своего...» (Щедрин 1983, с.28). «Мы пишем для людей – такова не только эстетическая, но и этическая суть творчества» (Щедрин 1986, с.22).

Композитор XX века, осознающий свой путь, он так формулирует само понятие музыка. «Искусство, музыка, – говорит Щедрин, – это одна из форм жизнедеятельности человека на земле. Приобщаясь к музыке, человек становится добрее, тоньше, отзывчивее, становится внимательнее, глубже и серьезнее» (Щедрин 1972, с. 17). «В конце концов, музыка – это духовный, жизненный опыт, который композитор накопил в себе, это эмоциональный заряд, который он конденсирует в своем произведении, и именно этот заряд обеспечивает возможность сопереживания слушателя, его эстетическое наслаждение явлением искусства. Конечно, музыка, как искусство и ассоциативное, может обратиться к иллюстрации. Но главное – это все же всегда эмоция, мысль, идея. И когда композитор одержим эмоцией, мыслью, идеей большого общечеловеческого звучания, тогда рождается сочинение, способное увлечь всех, кто с ним соприкоснется» (Щедрин 1974, с.7).

В музыке он видит прибежище нравственности и высочайшую эмоциональную ценность, а также способ осязания всей неограниченности мира. «Музыка – это огромный мир, окружающий человека... Как воздушное пространство, как солнечная система – такой же

необозримый и бескрайний. Мы иногда даже не осознаем, какое большое место занимает музыка в нашей жизни. Не будь ее, человек просто не смог бы выразить всего богатства своих чувств, всей сложности и многоцветности их – от яркой, ослепительной радости до глубокой и безысходной скорби. Никакому другому искусству, даже литературе, сколь бы умна она ни была, это не под силу» (Щедрин 1987, 5, с. 11).

Музыка видится композитору как документ эпохи. Щедрину свойствен повышенный, возможно, даже уникальный интерес к тому времени, в котором он живет. В этой его позиции можно усмотреть даже некую новую философию. Вспомним: на идее будущего спасения, на вере в лучший мир основаны все религии. В прекрасный мир будущего верили и такие нерелигиозные мыслители, как поэты Пушкин, Некрасов. Революционеры, коммунисты готовы были разрушить, спалить все существующее ради того же светлого будущего. Видя отвратительные лики текущего бытия, создатели искусства часто были вынуждены отворачиваться от них. Однако в постсоветском российском обществе в связи с лавиной разочарований в прежних идеалах вдруг зазвучала иная эмоциональная нота: традиция веры в светлое будущее предстала как одна из самых стойких человеческих утопий. Такой поворот в умах заставляет сделать переоценку взгляда на настоящее.

Щедрин удивительным образом любит этот, сегодняшний мир. Пристрастие к своему времени неотделимо для него от активной персональной позиции в этом времени. Еще мальчишкой он убежал на фронт – и для него непреложно святы были военно-патриотические темы, к которым он обращался в ранних сочинениях (об Александре Матросове, Зое Космодемьянской, о героически погибших «двадцати восьми»). Общался с народным творчеством, ездил за песнями в колхозы – отсюда его интерес к текстам и мелодиям народных песен, к сюжету оперы «Не только любовь». В его родословной были люди духовного звания, он был крещен при рождении – и написал «Звонны», «Стихиру», литургию «Запечатленный ангел».

Привязка к точке в пространстве и к мигу во времени у Щедрина так велика, что, сочиняя произведения, он заранее видит движения рук дирижера, фигуру скрипача, слушателей – даже конкретных (скажем, Андрея Вознесенского); слышит акустику зала. Музыка для него – не искусство «не от мира сего», а прямое, никогда не лгущее свидетельство своего исторического времени: «Именно музыка из-



давна была духовной летописью истории, ее отзвуками во времени» (Щедрин 1980, 1, с. 3).

Творческому менталитету Щедрина неотъемлемо присущи неповторимость и изобретательность. Он никак не принадлежит к тем авторам, которые всю жизнь пишут «одно и то же произведение». В отечественной критике Щедрину уделено внимания больше, чем кому бы то ни было в его поколении, и если в этом сверхмногоголосье – а вышли сотни публикаций – прослушать «головной мотив», то это будет: Щедрин опять нов, неожидан, непредвиден. Да он и сам охотно говорит о намерении последовательно избегать самоповторения, равносильного для него штампу и стереотипу (См. об этом: Щедрин 1987, 5, с. 13). В нахождении новой идеи произведения, в развертывании его перед слушателем изобретательность композитора неумемна. Щедрин изобрел: новый жанр – концерта для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра («Поэтория» на стихи Вознесенского); новый вид транскрипции («Кармен-сюита»); новый вид оперного оркестра – с заменой скрипок хором в народной манере («Мертвые души»); параллельную драматургию «народной» и «классической» оперы (то же произведение); симфонию как 25 прелюдий (Вторая симфония); балет в форме 24 прелюдий, 3 интерлюдий и одной постлюдии («Чайка»); форму фуги с «коренной деформацией тем» (24 прелюдии и фуги – указывает И. Лихачева); имитацию звучания балалайки на скрипке («Балалайка» для скрипки соло без смычка); крик чайки в оркестре, оркестровый эффект стука шпал при приближении и удалении поезда... Таким образом, можно, пожалуй, переписать весь список сочинений данного автора! По мысли Щедрина, в творчестве важен азарт непривычного, желание решать задачу новым, неизведанным путем.

Азарт инвенторства всегда влек Щедрина и к переструктуризации известных музыкальных форм. Пример – сонатная форма. Схема ее, крепко сидящая у всех в мозгах, оказывается тем самым слишком наперед заданной, порождающей инерцию и у «писателя», и у «читателя». Щедрин говорит: «Веками выкристаллизовавшиеся традиционные формы (например, сонатная) уже не выдерживают напряжения, напора нового содержания, как не выдерживает нагрузки электроприбор, когда через него пропускают ток большой силы» (См.: Комиссинский 1978, с. 15).

Щедрин изобретает свои собственные принципы формообразования. Долгое время они им определяются как «портативность» и

«монтажность». Обосновывая «портативность», он ссылается на Маяковского, считавшего, что в будущем из соображений краткости люди будут говорить одними согласными, также – на книгу Юрия Олеши «Ни дня без строчки», сложенную из коротких эскизов. «Ну, а если перевести это на музыку, то, видимо, это будет вести к краткости, концентрированности мысли, а следовательно и к концентрации средств и какой-то большей насыщенности музыкальной информации» (Щедрин 1973, с.47–48). Композитор называет это «телеграфным стилем», и у него есть даже цикл пьес для органа под названием «Телеграммы».

Естественно, Щедрин принимает к сведению афористический стиль Антона Веберна. Но воспринимает его с другой, «антропологической» позиции искусства XX века. Если у Веберна – сжатость всей формы, то у Щедрина – только сжатость музыкальных тем, а форма может быть сколь угодно длительной и монументальной (Слонимский на примере Прокофьева называет это «монументальная экспозиция»). Щедрин созидает большую форму по принципу монтажа и приходит к таким структурам, как во Второй симфонии – «25 прелюдий» (жанровое название «прелюдия» здесь условно). Из подобных «прелюдий» монтируются и такие крупные полотна, как опера «Мертвые души» и балет «Чайка». В синтезе со сценическим рядом монтажность дает, по-Щедрину, «быстрый перенос действия». Правда, в самом принципе «нанизывания» все нового и нового материала есть два полюса: повышенная эвристичность, возможность заинтересовать потоком нового – и опасность несвязанности множества в единство. Щедрин обходит этот «риф», вновь, как всегда, думая о «драматургии восприятия»: «Человека сегодня нужно заставлять слушать, для этого необходимо выстроить свою мысль, облечь свой замысел в такую драматургическую форму, которая его заинтригует, заинтересует» (Щедрин 1983, с. 13).

Интересно сопоставление «монтажного» принципа Щедрина с типом «мозаичной культуры» (по А.Молю). Мысль такого рода развивает Геннадий Баншиков при обсуждении Третьего фортепианного концерта Щедрина. Композитор о композиторе говорит: «Импульсом для возникновения «мозаичной культуры» служат средства массовой коммуникации. Здесь можно провести параллель с телевизионной хроникой, со свойственным ей мельканием эпизодов и лиц. Я ощущаю творческий метод Щедрина как мышление в рамках такого рода непрерывного движения» (СМ 1975, с.27).

Боязнь догматов внутри собственного стиля и техники сказывается и в плюралистских, «антимонопольных» воззрениях на окружающие творческие явления. По мысли Щедрина, «в музыке, особенно в музыке наших дней, никакая стилевая приверженность, ни одна технологическая система, как бы она ни была разработана, не могут претендовать на абсолютную монополию» (Щедрин 1974, с.7). Еще на заре туманной юности, от своего учителя Шапорина он воспринял позицию (перефразируя Маяковского) – «больше композиторов, хороших и разных!» И в дальнейшем старался подчеркнуть: «Я вижу перспективу развития языка музыкального в его, видимо, очень большом разнообразии» (Щедрин 1973, с.48). На достаточно серьезный для искусства вопрос: что важнее – сам по себе талант или направление таланта? – Щедрин отвечает: «... самое главное явление в современном стиле, как и 200 лет назад, это есть талант, его наличие, во-первых, и уже потом – его целенаправленность» (Там же, с.49).

Так как же соотносятся любовь к современности и чаяние будущего? Тот, кто востребован сегодня, будет ли запрошен и завтра? Фактор будущего щемит и тревожит современного композитора: «Быть новым нетрудно, трудно быть вечным» (Щедрин 1985, с.2). И – далее: «Да, во все времена в большом искусстве два эти понятия – актуальность и вечность — были спаяны неразрывно». И все же – как примирить преходящее и незыблемое?

Ответ Щедрина тут уникален: «Вечность влюблена в явления времени».

### *Литература*

1. Медведев А. О симфонии Р.Щедрина. // СМ, 1959 № 6.
2. Рогожина Н. Родион Щедрин. М. 1959.
3. Рогожина Н. Сюита из балета Р. Щедрина «Конек Горбунок». Пояснение. М. 1960.
4. Бялик М. Ново, талантливо, но...// СМ, , 1963 № 7.
5. Щербак 1964 - Щербак В. На родине Грига. // МЖ, 1964. № 22.
6. Шлифштейн С. Родион Щедрин. // МЖ, 1964. № 20.
7. Добрынина Е. В стране Курпатии. // СМ, 1965. № 3.
8. Рассказывает Майя Плисецкая. // СМ, 1967. № 7.
9. Рэнэ Н. «Озорные частушки» в балете. // МЖ, 1967. № 15.
10. Завадская Н. Волжская симфония, // МЖ, 1969. № 22.
10. Обсуждаем «Поэторию» Р. Щедрина. // СМ, 1969. № 11.

11. Данилевич Л. «Ленин в сердце народном». // СМ 1970 № 8.
12. Петрушанская Р. Фестиваль на Волге. // СМ 1970 № 1.
13. Христиансен Л. Прелюдии и фуги Р. Щедрина. // Вопросы теории музыки, вып. 2. М. 1970.
14. Земцовский И. Народное в современном. // СМ 1971 № 8.
15. Генина Л. «Анна Каренина»: театр чувств. // СМ 1972 №10.
16. Покровский Б. — Холминов А. Камерный музыкальный. // СМ 1972 № 10.
17. Рождественский Г. Высоковольтная передача. // СМ 1973 № 2.
18. Ромадинова Д. Полифонический цикл Р. Щедрина. М. 1973.
19. Файн Я. Прелюдии и фуги Р. Щедрина: новаторство и традиции. // Музыкальный современник, вып. 1. М. 1973.
20. Дьячкова Л. Оратория Родиона Щедрина «Ленин в сердце народном». // Проблемы музыкальной науки, вып. 8. М. 1974.
21. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. М.1975.
22. Обсуждаем Третий фортепианный концерт Р. Щедрина. // СМ 1975 № 2.
23. Петров А. В прекрасном и яростном мире. // Клуб и художественная самодеятельность 1975 № 18.
24. Симфонические произведения Родиона Щедрина. ВААП. 1976. На рус. и англ. яз.
25. Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М. 1977.
26. Попов Ин. «Мертвые души» на оперной сцене. // МЖ 1977 № 15. Тараканов М. Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина». // Музыкальный современник. М. 1977.
27. Комиссинский В. О драматургических принципах Р. Щедрина. М. 1978.
28. Дьячкова Л. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт) // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность. М. 1980.
29. Катанова С. Психологическая драма. // Музыка советского балета. 1 изд. - Л. 1980. 2 изд. - Л. 1990.
30. Косачева Р. Заметки о новаторстве и традициях оперного жанра /опера Р. Щедрина «Мертвые души»/. // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность. М. 1980.

31. Минкин Л. Второй фортепианный концерт Р Щедрина. // О музыке. Статьи молодых музыковедов. М. 1980.
32. Платек Я. «Книжечка» для музыки. // СМ 1980 № 11.
33. Светланов Е. Снова открытие. // СМ 1980 № 9.
34. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М.1980.
35. Черкашина М. «Мертвые души» — в партитуре и на сцене. // Музыка России. М. 1980 № 3.
36. Лихачева И. Опера «Мертвые души» Р. Щедрина. Путеводитель. М. 1981.
37. «Один из самых знаменитых...» Из зарубежной прессы. И.Страженкова, сост. // СМ 1983 № 1,
38. «Московская осень-83»: проблемы, мнения перспективы. // СМ 1984 № 4.
39. Яковлев М. Вместо рамки для портрета. // Музыка в СССР, 1985 апр.-июнь.
40. Прохорова И. Родион Щедрин: начало пути. М. 1989.
41. Гуляницкая Н.С. «Запечатленный ангел» Р. Щедрина — Музыкально-поэтическое высказывание. // Поэтика музыкальной композиции. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 113. М. 1990.
42. Андриасова Т. Моление Иегуди Менухина. // Московские новости 17.03.91.
43. Паисов Ю. Хор в творчестве Родиона Щедрина. М.1992.
44. Грум-Гржимайло Т. Ростропович и его современники. М. 1997.
45. Батюк И. Юбилейный авторский вечер Родиона Щедрина. //Российский музыкант 1998 № 2.
46. Варгафтик А. Музыка и время: Что бы это значило? // МЖ 1998 № 92.
47. Гаккель Л. А цена будет расти. // Лит. газета 14.01.98.
48. Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая... М. 1998.
49. Садых-заде Г. Профессия, ставшая судьбой. // Журнал любителей искусства 1998 № 1.
50. Холопова В. Неизвестный Щедрин. // Муз. академия 1998 № 2.
51. Холопова В. «Волшебство певучей скрипки». // Муз. академия 1999 № 4.
52. Холопова В. Парадокс «Лолиты». // МЖ 2000 № 3.

*Александр Демченко (Саратов)*

## **Ведущий жанр творчества Родиона Щедрина**



Если проанализировать отечественную традицию соотношения основных музыкально-театральных жанров, то ко времени рубежа XX века обнаружится заметное смещение в сторону балета.

Движение в этом направлении началось с П.Чайковского, который преимущественно в содружестве с хореографом М.Петипа добился определённого паритета между оперой и балетом, поскольку на два его безусловных шедевра в опере («Евгений Онегин» и «Пиковая дама») приходится три столь же значимых балета («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»).

Эту тенденцию закрепил А.Глазунов, не написавший ни одной оперы, но создавший четыре балета (включая «Шопениану»).

Следующий мощный импульс принадлежал И.Стравинскому, который при деятельном участии антрепризы С.Дягилева и ряда хореографов, начиная с М.Фокина, сделал балет приоритетным видом музыкально-театрального искусства (двенадцать балетов при четырёх операх).

И впоследствии наибольшая художественная результативность нередко сопутствовала отечественным композиторам именно в сфере балета – от С.Прокофьева («Ромео и Джульетта», «Золушка») до А.Петрова («Сотворение мира», «Пушкин») и Б.Тищенко («Двенадцать», «Ярославна»).

Типичность намеченной картины в полной мере подтверждается балансом жанров в творчестве Родиона Константиновича Щедрина. При всей значимости оперы («Не только любовь», «Мёртвые души», «Лолита», «Очарованный странник», хоровая «Боярыня Морозова») самые существенные позиции в его художественном наследии составляют созданные им балеты («Конёк-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой»).

Произведения именно этого жанра дают наиболее последовательное представление об эволюции композитора за первые три десятилетия творчества: сказочный балет-буфф («Конёк-Горбунок»), балет-драма («Кармен-сюита»), балет-трагедия («Анна Каренина») с последующим «остыванием» романтической «лавы» («Чайка» и «Дама с собачкой»).

Употребляя понятие *романтический*, будем исходить из представления, что классический романтизм первой половины XIX столетия – только одна из фаз романтизма как направления, периодически выходящего на авансцену художественного процесса в различные его исторические периоды.

Родион Щедрин в ходе эволюции шёл по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов во всём и вся, а это, в свою очередь, означало, что его творчество приобретало явно романтическую направленность. И следует признать: он был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века.

Упомянутое определение *романтический* как раз и станет основным смысловым стержнем предлагаемых ниже наблюдений над балетной поэтикой Р.Щедрина. При том, что одним из её свойств обычно является тщательно разработанная сюжетная канва, попыта-

емя подняться над подробностями хореографического повествования к тем идеям и обобщениям, которые заложены непосредственно в звуковой материи названных партитур, даже если это будет в чём-то расходиться с внешними очертаниями театрального спектакля.

\* \* \*

Над балетом «**Конёк-Горбунок**» композитор работал на исходном этапе своего творческого самоопределения (1955). Неслыханное везение! – ему, студенту консерватории, можно сказать, начинающему автору, Большой театр заказывает полнометражный балет. Заказывает тот театр, на сцене которого со временем будут поставлены все хореографические опусы Щедрина. Был этот заказ поистине судьбоносным, если учесть, сколь значимым оказался для композитора жанр балета.

И начало было положено превосходное – вот уже более полувека «Конёк-Горбунок» остаётся в числе наиболее репертуарных. Его счастливая судьба в какой-то мере объясняется тем, что стало свойственным композитору: чутьё на сюжет – не тривиально балетный, но с сильной интригой, привлекающий характерами и ситуациями.

Главное же, конечно, в музыкальном воплощении заданной канвы. И если знаменитая сказка П.Ершова воспринимается как необычайно живая, весёлая, остроумная, с хитринкой, задоринкой и чудесами, то и музыка Р.Щедрина вполне подстать ей своим чётко очерченным рельефом, зримой осязаемостью образов, яркой изобразительностью, красочностью и столь необходимой в данном случае зрелищностью.

Всё это делает данный балет интересным не только для детской аудитории, свидетельством чему являются транскрипции ряда номеров, открывшие серию известнейших фортепианных миниатюр Щедрина – «Девичий хоровод», «Скерцино», «Старшие братья и Иван» и др.

Будучи «стартовой площадкой», этот балет стал для него и последней «школой» композиторского ремесла. По местоположению в творчестве он в некотором роде напоминает то, чем был для Стравинского его первый балет «Жар-птица»: овладение крупной театральной формой (у Щедрина четырёхактная конструкция с развёрнутыми прологом и эпилогом), сказочный сюжет с соответствующей ролью красочно-декоративного антуража, акцентированно поданный «русский стиль» и что особенно важно с точки зрения творческого состояния



композитора в те годы – сложно вибрирующий баланс осваиваемых традиций и примет безусловно своего, индивидуального.

Партитура «Конька-Горбунка» обнаруживает весьма многоликий спектр разного рода ассоциаций. Важнейшая из них связана с тем кругом музыкальных традиций, которые были определяющими и для «Жар-птицы» Стравинского – это русская музыка рубежа XX века. Явственнее всего ощутимо воздействие сказочной фантастики позднего Римского-Корсакова, которая временами выступает в синтезе с импрессионистской звукописью, роскошью оркестрового колорита напоминая о Равеле.

Немало значит здесь атмосфера шумного и пёстрого лубка, идущая от масленичных сцен «Петрушки» Стравинского с их живописной параллелью в ярмарочных полотнах Кустодиева. Изредка слышатся отзвуки прокофьевской музыки – в характеристической сфере, в широких песенных распевах, а особенно в скерцо-полётах Ивана на Горбунке.

И последнее в этом ряду: почти случайностью или досадной данью времени можно считать характерную для советского традиционализма 1950-х годов «проклассическую» дансантизм балетных адажио («Вариации Царь-девицы», «Дуэт Ивана и Царь-девицы»), а также заключительный громогласный апофеоз-*rompso* в духе *à la russe*. К слову, от упомянутой балетной дансантизми в последующем Щедрин категорически откажется, и в чрезвычайно преображённом виде она напомнит о себе только в «Даме с собачкой».

При том, что работа над «Коньком-Горбунком» в некотором роде завершала «годы учения» – тем не менее, отмеченные выше влияния не имели ничего общего с пассивным их преломлением. Молодой композитор был очень свободен и инициативен в отношении к ним, ничем не стесняя себя, обогащая их собственной выдумкой, варьируя и обновляя претворяемые стили настолько, что балет в целом оказался вполне самостоятельным и художественно полноценным. Это касалось и формы, поскольку традиционная драматургия небольших номеров и развёрнутых сцен умело скрепляется единой, сквозной линией развития и лейтмотивными характеристиками.

Помимо творческой смелости, свежесть первой балетной партитуре Щедрина придавала и отчётливо заявившая о себе самобытность его почерка. В ракурсе законно получаемого «аттестата зрелости» прежде всего обращало на себя внимание завидное мастерство ор-

кестрового письма с его щедростью и сочностью красок, а также исключительной тембральной изобретательностью.

Симптоматично, что даже там, где интонационно-ритмический контур мог быть несколько «под Стравинского» или «под Прокофьева», оригинальная тембровая «раскраска» зачастую выводила за пределы столь авторитетного патроната. В этом отношении особенно показательна «Русская кадрили», которая терпкой буффонадой пёстрого инструментального «тканья» непосредственно предвосхищала экспансивность тона и звуковую дерзость концерта для оркестра «Озорные частушки».

Обнаружилось в первой балетной партитуре и сильнейшее тяготение композитора к интенсивному использованию ударных, что повлекло за собой активное расширение их группы (в том числе за счёт таких редких, как курские трещотки, маракасы, *Tamburo rullante*, клавиолина) – ближайшим примером их определяющей роли станет «Кармен-сюита».

Избранный жанр – балет-буфф или «потешные сцены», если воспользоваться подзаголовком «Петрушки» Стравинского – требовал не просто острой характеристичности, но и отчётливой комедийности образов. И вот здесь в полной мере обнаружилось столь присущее Щедрину чувство музыкального юмора, своё наиболее яркое воплощение получившее именно в раннем его творчестве.

С этим чувством была тесно связана столь важная для данного творческого периода частушечная стихия. Её флюиды пронизывают целый ряд эпизодов балета – эпизодов наиболее своеобразных и в силу этого особенно запоминающихся (в одном из них передаётся пляс коней, которых Иван ведёт в царские хоромы). Причём диапазон частушечности предстаёт практически в полном своём объёме – от затейливой мягкости женских припевок («Девичий хоровод») до «забористого» пересмешничества (с первой же сцены Ивана с братьями).

Возвращаясь к мысли о сложно вибрирующем балансе традиционного и нового в «Коньке-Горбунке», с одной стороны, находим несомненную соотнесённость его звукового мира с общими эстетико-стилевыми установками, свойственными отечественной музыке 1950-х годов. Помимо уже сказанного, это выразилось в ярко оптимистической настроенности: музыка полна света и бодрости, веры в неизбежную победу добра и справедливости.

Специфика искусства тех лет сказалась и в преимущественной адресованности балета детской и юношеской аудитории. Время его со-

здания, счастливо совпавшее с молодостью самого композитора, было, вероятно, немаловажным фактором успешного творческого результата, степень которого позволяет назвать «Конька-Горбунка» в числе лучшего, что было сделано тогда в подобном наклонении: Седьмая симфония Прокофьева, Концертино для двух фортепиано и Второй фортепианный концерт Шостаковича, соответствующие инструментальные концерты Кабалевского и опера Рубина «Три толстяка».

С другой стороны, в звуковом строе этого балета отразились предчувствия приближающегося нового периода, который развернётся, начиная с 1960-х годов. Это касалось и меняющегося понимания национального начала, что позже вылилось в искания представителей «новой фольклорной волны», и уже пробивающихся «уколов» той остроты интонирования, которая станет характерной чертой манеры Щедрина, и намёков на зреющую оппозиционность (далеко не добродушный пародийный гротеск в обрисовке Царя и его боярского окружения), ставшую впоследствии и тайным, и явным прибежищем художественной интеллигенции.

Так что внутренне немалое в этой музыке уже выводило из координат расхожей «благопристойной» стилистики советской музыки тех лет.

\* \* \*

«Конёк-Горбунок» явился одним из «предыктов» в движении композитора к романтической эстетике, контуры которой ярко обозначились в трёх его центральных партитурах основного периода творчества, каким стали для него 1960–1970-е годы.

Первая из них – «Кармен-сюита» (1967), созданная Щедриным в пору полного расцвета и законченной художественной зрелости его дарования. К этому времени он уже был автором двух симфоний и двух фортепианных концертов, оперы «Не только любовь» и первого концерта для оркестра «Озорные частушки».

«Официальный» подзаголовок этого балета: *«Транскрипция фрагментов оперы “Кармен” для струнных и ударных»*. Переводя звучание в чисто оркестровую плоскость и адаптируя его к танцевальной пластике, причём выполняя эту задачу на уровне, адекватном первоисточнику, Щедрин дал новую жизнь искусству транскрипции. Это тем более очевидно, что с точки зрения конечного результата есть достаточные основания говорить о конгениальности партнёрства

двух композиторов – не случайно «Кармен-сюита» соперничает в популярности с самой оперой.

В сюжетно-смысловом отношении Щедрин исходил не из новеллы П.Мериме, а из оперного либретто А.Мельяка и Л.Галеви. Но, при удержании основных вех фабулы и «архетипов» ведущих персонажей оперы Ж.Бизе, Щедрин избрал путь свободного творческого пересоздания исходной канвы.

Проведя тщательный отбор звукового материала, он осуществил его новую компоновку, добиваясь максимальной спрессованности действия. Сублимированный таким образом сгусток драмы вместился в лаконичные рамки одноактного балета.

Его внешне номерная структура преодолевается сильнейшим внутренним напряжением, неуклонным «раскручиванием» сюжетной пружины (в этом ориентиром композитору, возможно, служил балет Прокофьева «Ромео и Джульетта»). Итогом искусного монтажа и сцепления контрастного тематизма становится великолепно «отрежиссированная» драматургия.

Применённый композитором метод транскрибирования самого материала может быть сведён к двум словам: *ритм* и *тембр*. То есть трансформации подвергаются в основном эти параметры, а мелодический контур и гармоническая схема сохраняются почти неизменными (композитор только изредка позволяет себе вводить отдельные реплики, отсутствующие у Бизе).

Щедрин нередко «рассыпает» мелодию, даёт её отдельными сегментами, фрагментарными бликами или даже только подразумевает её («по умолчанию», если выразиться языком компьютерных программ), каждый раз при этом апеллируя к слушательскому знанию прототипов.

И, в сравнении с партитурой Бизе, всё предстаёт в совершенно ином тембровом облачении. Причём, в частности не может не поразить тот факт, что кульминационные участки неоднократно звучат как *tutti* полного симфонического оркестра.

В результате происходит полное преобразование хрестоматийно известных мелодий. Сделано это настолько корректно, органично и впечатляюще, что исключаются какие-либо предлоги для упреков в насилии над первоисточником, в неуважительном к нему отношении.

Творчески оригинальная версия знаменитого оперного шедевра – это и убедительная его модернизация, переводящая музыку в стилистическое измерение второй половины XX века, это и принципи-

ально новое качество с совершенно иным звуковым «ароматом», это, наконец, и происходящее временами вознесение «слишком» хорошо знакомого к новым высотам выразительности (так, оркестровка Щедрина порой рельефнее высвечивает красоту и экспрессию мелодий Бизе).

\* \* \*

Рассматриваемый балет-парафраз отличается от оперы и своей ярко романтизированной окрашенностью. Прежде всего бросается в глаза то его свойство, которое следует обозначить понятием *романтический артистизм*.

Действительно, перед нами неотразимо блистательная партитура, написанная во всеоружии виртуозного мастерства, которое являет себя в подчёркнуто эстетизированной подаче художественного материала, в красоте отделки музыкальной ткани, в общей изысканности и элегантности звучания, что оказывается особенно очевидным в силу невольного сопоставления с оригиналом.

При всей эффектности (в лучшем смысле этого слова), усиленной изобретательностью и остроумием разнообразных приёмов, оркестровое письмо в целом предстаёт достаточно прозрачным и утончённым, что позволяет говорить о сближении с «аристократическим вкусом», который в полной мере заявит о себе в следующем балете.

Едва ли не преобладающая доля артистического блеска обеспечивается участием ударных. К массиву струнных, взятых в строго убывающей прогрессии (*Violini I* – 18, *Violini II* – 16, *Viole* – 14, *Celli* – 12, *Bassi* – 10), присоединена воистину «неисчислимая рать» всевозможных видов и разновидностей ударных, требующая пяти исполнителей: две маримбы, два вибратона, кастаньеты, три альпийских колокольчика, четыре бонго, три гуиро, деревянные коробочки, клавесин, кроталы, маракасы, фруста, корейские колокола, чарльстон, там-тамы и том-томы и т.д. и т.п.

Понятно, что отмеченная выше «модуляция» в стилевые координаты XX столетия многим обязана темброво-ритмическому базису этой инструментальной группы. Забегая вперёд, отметим, что пристрастие композитора к редким ударным инструментам, потребовало в двух следующих балетах новой серии «экслюзивов», среди которых сирена, шумофон, тубафон, бубенцы, чашеобразный колокол, стеклянные колокола, звонница, ластра, пила и даже подиум.

Итак, если воспринимать только надводную часть «айсберга», перед нами – красочно-театральная феерия, настоящий «бестселлер», блестяще оформленный парад «хитов» Бизе. Но «Кармен-сюита» принадлежит романтизму и по своей глубинной художественной идее, которую можно передать в словах приблизительно так:

– вечный сюжет человеческого бытия, так часто состоящий в неизбежном движении от света через роковые предвещения к печальному исходу;

– или не менее вечная повесть о жажде счастья, любви, чуда и о всесокрушающих фатальных силах, не оставляющих камня на камне от людских надежд и упований;

– или красота, свобода и любовь, за которые приходится дорого расплачиваться и которым всечасно угрожают опасности и беды.

В соответствии с этой идеей первая половина балета полна светлых, радостных красок, блещет остроумием, прихотливостью и весёлым лукавством игрового начала. Основные импульсы захватывающей стихии жизненных празднеств с их звонкой и шумной бравурой задаются в начале сценического действия (№ 2 «Танец») и в момент, когда открывается второй круг развёртывания фабулы (№ 8 «Болеро»).

Ещё более манящими, неотразимыми предстают чары женственности в их импозантном наряде и с их завлекающе томной негой, что естественно выводит к всепокоряющему чувству любви – начиная с № 3 «Первое интермеццо», где впервые появляется и «тема судьбы», но пока что вне какого-либо трагического наклонения, а как знак неодолимой страсти.

На этот солнечный и грациозный мир сумрачные тени набегают уже в № 6 («Сцена»), где завязывается первый драматический узел, возникают серьёзные осложнения, происходят столкновения и тягостной завесой окружают томительные предчувствия. Этот психологизм затаённых ощущений оборачивается в № 10 («Гореро и Кармен») надвигающейся тьмой тревог и опасностей, что подтверждают завершающие эту сцену грозные обвалы «темы судьбы».

На пути к роковой развязке возникает единственное отстранение от драматургической прямой (№ 7 «Второе интермеццо» – оазис отрады, которой одаряет благоухание природы) и последнее светлое мгновенье (№ 11 «Адажио», как воспоминание о счастливых днях), после чего стремительно и неотвратимо следует катастрофа.

Ей предшествуют навязчивые, тягостные, гнетущие душу видения (№ 12 «Гадание»); сама же катастрофа обрисована через воин-

ственный грохот наступательной энергии, с которой вступает в противоборство «последняя решимость» личности, пытающейся отстоять свою суверенность. Однако карающая рука «темы судьбы» всесильна и беспощадна, и гибель личности передаётся опаданием звучности в контрабасовые низы с последними бликами «отлетающего духа» (высокие скрипки *pizzicato, morendo, ritenuto molto*).

Кстати, структурно на том же материале автор мог бы оформить и большее, и меньшее число номеров, но, вероятно не без сознательного умысла, он избрал роковое число 13.

Дополнительную глубину рассмотренной идее придаёт арка внесценического обрамления («Вступление» – кода «Финала»), опирающаяся на тождественный интонационный материал. А поскольку материал этот ни что иное, как «тема любви» (из «Хабанеры» Кармен), то в первом приближении цель «предисловия» и «послесловия» – указать на соответствующий сюжетный мотив.

Но если «забыть» исходное назначение данного тематизма, то художественное обобщение, сконцентрированное в этом звуковом образе, окажется значительно шире и объёмнее. Проведение темы у колоколов на фоне глубоко затенённых струнных создаёт совершенно особую ауру магии волшебства, манящего таинства жизни (вот, кстати, ещё один пример коренного преобразования исходной модели).

И после того, как мы стали свидетелями вдребезги разбитой судьбы, эта поэтика обретает в постлюдии балета ещё один смысл: всплывающие над тленом происшедшего реминисценции знакомой темы становятся символом бесконечно волнующего очарования жизни, её неизъяснимой притягательности и загадки, а в конечном счёте – её неуничтожимости несмотря ни на что.

\* \* \*

Апробированная в «Кармен-сюите» романтическая эстетика обострённых контрастов и предельно выпуклого образно-тематического рельефа, граничащего подчас с гиперболизацией, своё законченное воплощение получила в «**Анне Карениной**» (1971).

Но если предыдущий балет был детищем 1960-х годов, во многом вскормленным именно этим временем радостного самоутверждения как Щедрина, так и его поколения в целом, временем энтузиазма с присущим ему ощущением безмерных возможностей, то следующая партитура своим *тотальным трагизмом* знаменовала начавшийся

этап разuverенности в себе и в окружающем мире, этап крушения надежд и упований.

Этой ситуации, очевидно, весьма корреспондировала история героини Л.Толстого, роман которого отличается сильнейшей концентрацией состояний мучительного разлада внутренней жизни личности и её разлада с окружающим миром (видимо, не случайно годом раньше появилась опера Ю.Мейтуса того же названия).

Целиком сосредоточившись на волнующей его проблеме, Щедрин вместе со своим либреттистом Б.Львовым-Анохиным вычленяет из знаменитого повествования только то, что непосредственно связано с образом Анны. Во-первых, пожалуй, только так мыслимо было вместить важнейшие перипетии великого романа в форму трёхактного балета – «большого», но достаточно компактного (причём II и III акты, вместе взятые, ненамного превышают объём I-го).

И, во вторых, композитора с точки зрения формируемой им концепции интересовали только субъективно-индивидуальные аспекты. Поэтому естественно, что восемнадцать номеров балета прямо обращены к обрисовке происходящего с главной героиней, а остальные три (№№ 2, 7, 17) также имеют к ней то или иное отношение.

Это сближение с признаками *монодрамы* своё завершение нашло в симфонической версии, получившей название «“Анна Каренина” – романтическая музыка», где уже абсолютно всё сведено к чувствам и поступкам Анны и практически все заголовки содержат её имя («Дурное предзнаменование», «Любовь Анны», «Ложь Анны», «Бунт Анны», «Сны Анны», «Гибель Анны»).

Очевидно, подобную направленность балета Щедрин как раз и хотел подчеркнуть, давая ему подзаголовок «*Лирические сцены*», чем как бы дистанцировался от многомерного художественного пространства романа Толстого, хотя для произведения с трагическими катаклизмами столь неимоверной силы такое жанровое обозначение представляется непомерно скромным. Но, кроме того, к данному определению его, вероятно, подтолкнуло и желание вызвать ассоциации с аналогичным подзаголовком оперы П.Чайковского «Евгений Онегин», содержание которой в сравнении с пушкинским стихотворным романом также сужено до самого необходимого.

И это только попутный штрих к тому, что становится чрезвычайно важным компонентом партитуры Щедрина, поскольку звуковой мир Чайковского широко входит в неё, взятый под углом зрения совершенно конкретной хронологической избирательности, о которой



сам автор оповестил следующим образом: «В партитуре балета использована музыка инструментальных сочинений П.И.Чайковского, совпадающая по времени написания с годами замысла и создания Л.Н.Толстым романа “Анна Каренина”».

Действительно, мы находим здесь целый ряд «извлечений» из принадлежащих Чайковскому произведений 1870-х годов: основная тема *Andante* из Второго квартета, вариация IX из фортепианного цикла «Тема с вариациями» *op. 19 № 6*, первая тема побочной партии I части Третьей симфонии и т.д. Целью цитирования являлось в данном случае желание передать исторический колорит, соотнесённость со временем жизни героев Толстого, стилизовать картины светского обихода той поры.

Но и за пределами цитирования дух Чайковского, как свидетеля эпохи, зримо и незримо витает над «Анной Карениной» Щедрина, что чувствуется главным образом в психологической звукописи, а также в воссоздании борьбы человеческих устремлений с враждебными обстоятельствами и фатальными силами.

Из других реалий эпохи наибольшее внимание обращает на себя осуществляемая в № 19 «врезка» вокального дуэта из оперы В.Беллини «Капулетти и Монтекки». Кроме того, время от времени возникают ассоциации с приметамии стиля других представителей «романтического века»:

– композитор не раз отталкивается от ярко театрального, своеобразного декоративно-психологического симфонизма Берлиоза (не случайно лейтмотив Анны отдалённо напоминает лейттему возлюбленной из «Фантастической симфонии»);

– в № 6 чувствуется воздействие шарма «светскости», идущего от II части Фортепианного концерта Шумана;

– в медленной вальсовости № 2 ощутимо влияние Гуно и вообще французской музыки XIX столетия и т.п.

Здесь же должен быть упомянут и излюбленный романтиками принцип лейттематизма, активно претворённый Щедриным, о чём красноречиво может свидетельствовать приводимая ниже выкладка (даётся указание цифр партитуры):

лейтмотив Анны – 6, 7, 30, 36 (с такта 5), 91, 92, 5-й такт до 119, 130, 3-й такт до 132, 144, 7-й такт до 156, 165, 205–207, 212;

тема любви – 4, 41, 43, 94, 104–107, 123–124, 159–160, 173–174, 216–218, 221–222, 230–231;

обе темы в соединении – 233.

Таким образом, знаки и приметы XIX века разбросаны по партитуре в обилии. Добиваясь привязанности действия ко времени, композитор одновременно подчёркивает этим несомненно романтическую сущность запечатлённого в его музыке.

«Формально» сделав всё возможное для воссоздания духа и колорита эпохи романа Толстого, он деятельно переосмысливает упомянутые романтические традиции и заведомо модернизирует все привнесения в звуковой строй своей музыки, в том числе органично вживляя темы Чайковского в авторскую ткань, подчиняя их главенствующей стилевой «тональности».

Примечательна такая деталь: ни одна из этих тем не звучит в своём исходном облике. Скажем, тема из Второго квартета Чайковского, которая становится одной из лейттем балета, ни разу не проводится у струнных: в № 1 (дважды) – звучит кларнет, в № 6 и № 14 – фортепиано, в № 9 – челеста, в № 18 – труба. То есть авторизация заимствованного материала ведётся и способом тембрового «перекрашивания».

\* \* \*

Отмеченная модернизация цитатного материала и стилевых аллюзий вкупе с главенствующим контекстом определяют безусловную соотнесённость «Анны Карениной» Щедрина с актуальной современностью, то есть с этапом создания балета.

В контурах остро психологической драмы с трагическим исходом здесь разрабатывалась ключевая проблема романтизма вообще и романтизма 1960–1970-х годов в частности: *неординарная личность в её конфликтном столкновении с окружающим миром*, что дополняется противостоянием жизни внутренней, одухотворённой и жизни внешней, формализованной.

Сразу же заметим, что выполнено это на основе принципов сквозного драматического развития. Композитор говорил о своём стремлении к *«непрерывности музыкального повествования»*. Это удалось ему в высшей степени – предельное напряжение «тока» интенсивнейшего движения образов и сюжетных линий делает «Анну Каренину» огромной симфонией. По поводу упомянутого напряжения можно напомнить заглавие печатного отклика Г.Рожественского на премьеру балета: *«Высоковольтная передача»*.

Между личностью, под которой в данном случае более всего и прежде всего подразумевается Анна, и её окружением есть опреде-

лѐнная зона контакта, где в силу обобщѐнности музыкальной образности невозможно провести чѐткую границу между героиней и тем, что её окружает. Это сфера рафинированной утончѐнности, светского шарма, хрупкого изящества, томной изнеженности, небрежного лоска, подчас в нарочито-бесстрастных тонах или в ракурсе эмоциональной анемичности – то, что рисует аристократический круг Анны и в какой-то степени её самоѐ.

Данная сфера раскрывается главным образом в I действии – в балльных сценах (№№ 2–4) и в развѐрнутой композиции № 6 («Петербург. Салон княгини Бетси Тверской»). Подаѐтся она чрезвычайно стильно, в очертаниях, напоминающих о балетной дансантиности XIX века (выделены истончѐнно-капризные ритмы мазурки), через изысканную индивидуализированность инструментальных линий, в холодновато-сдержанной гамме, порой с характерно блѐклым колоритом (*solі* флейты, кларнета, фортепиано). Одна из ремарок явственно обнаруживает намерения автора – *Moderato elegante e grazioso*.

Рисуя «большой свет» в типичной для него обстановке (бал, фешенебельный салон, скачки, театр, дворец), композитор широко вводит краски, чуждые облику главной героини, что как раз и составляет пласт внешней, формализованной жизни. Представлена она в диапазоне от импозантного *romposo* и шумной бравуры до откровенного «официоза» (то, что получило отражение в заголовке № 17 – «Дворцовый церемониал») и крикливой парадности. Соответственно этому – ослепительный блеск, громогласные *tutti*, нередко ведущая роль экспансивной поступи полонеза и плакатные приѐмы на грани шаржа, карикатуры.

Отдельное место в данном ряду занимает картина скачек во II акте (еѐ начальный раздел составляет № 12 – «Пуск ездоков»), где через сонорно-конструктивное нагнетание с жѐстко хлещущим ритмом передаѐтся не просто азарт неких гонок, а рисуются баталии жизни, баталии отнюдь не шуточные, сотрясающие всё здание существования, что подтверждается завершающей катастрофой («Падение Вронского»).

Этим внешним проявлениям резко противопоставлен внутренний «пейзаж» личности, воссоздаваемый в различных оттенках сгущѐнного психологизма. Здесь всё особое, связанное с неясными, смутными, зыбкими ощущениями, с эфемерными и трудноуловимыми рефлексиями, с намѐками и недосказанностью.

Столь сложный психологический «настой», своего рода «зьябь» души передаётся главным образом средствами сонорики размытых, текучих красок, блуждающих пятен и полупризрачных линий, тянущихся в туманной дымке, то есть без мелоса как такового. Подобные погружения в плывущее звуковое «маревое» иногда дополняются эпизодами организованной алеаторики (свободные наслоения горизонталей в условиях *senza metrum*).

Использование названных техник вкупе с предельно детализированным инструментальным письмом (прежде всего в опоре на трепетное звучание струнных) позволяет добиться тончайшей звукописи и через неё – исключительно чутких прикосновений к миру души. С наибольшей насыщенностью отмеченные черты представлены в начале первого и последнего актов (№ 1 «Пролог» и № 16 «Вступление к III действию»).

Как ни удивительно, но, наряду с рассмотренной «интровертной» сонорикой, целям психологизма подчинены и «экстравертные» в своей сути различные звукошумовые натурализации, к которым так тяготеет Щедрин. Для него очень важна соответствующая атмосфера окружающего мира, и импульсы, идущие от неё, он мастерски превращает в явления художественного порядка.

Эти реалии заняли своё место и в следующих балетных партитурах (например, крик подбитой птицы и выстрел в «Чайке» или распавшаяся форточка в «Даме с собачкой»), однако максимальной концентрации их использование достигло в «Анне Карениной».

Здесь встречаются и просто редкий инструментарий, и абсолютно специфические звукоподражательные приспособления.

Примером первого рода могут служить мандолина и гитара для *итальянского* путешествия Анны и Вронского в № 16, а в сцене скачек в качестве «утилитарной» имитации – пронзительно звенящий *cup bell* (небольшой чашеобразный колокол с железным язычком).

Образцами второго рода можно считать электромузыкальный шумофон для завываний ветра в № 5 («Бологое. Метель») и *Podium* для момента гибели Анны (ремарка для исполнителя: «*Подражая звуку шпал: об пол деревянного подиума двумя железными трубами*»).

Определяющая и сквозная материя «конкретной музыки» данного балета связана со звукошумовой атмосферой, исходящей от представлений о железной дороге.

Это начинается с Пролога, где психологический «настой» наполняется указаниями на место действия («Вокзал Николаевской

железной дороги») и приметам соответствующего обихода: паровоз спускает пары, звучит звонок отправления, отдалённые гудки (глуховатые, назойливо повторяемые сигналы бас-кларнета, подаваемые «прямым» звуком).

И после целого ряда напоминаний о себе (одна из вех – паровоз, переносящий Анну в Россию в конце № 16) «железная дорога» завершает повествование, обрывая судьбу героини вихрем проносающегося локомотива.

\* \* \*

«Внутренний» психологизм, дополненный воздействием «внешних» звукошумовых реалий, фиксирует множество взаимосвязанных между собой смысловых нюансов: смутные, потаённые мысли и ощущения, сосредоточенное вслушивание в себя и в окружающее, томительность состояния, насторожённое пребывание в предчувствиях и ожиданиях, чувство жизненной неопределённости и потерянности, точащая «коррозия» тревожащих подтекстов, ностальгия по несбывшемуся и несбыточному и т.д., и т.п.

Всё это образует перенасыщенный «раствор» до предела сложной и напряжённой душевной жизни личности, словно бы стоящей на самом краю обрыва или находящейся на вулкане, в любую минуту готовом выбросить кипящую магму. «Раствор» этот чреват ужасающими разрядами, взрывами и смертоносными бурями.

И когда ожидаемые опасности материализуются, тогда затаённая, даже кажущаяся статичной психологическая *импрессия* превращается в невероятной силы *экспрессию*. Её «подземные толчки», вспышки и прорывы возникают многократно, но своей «точки кипения» она достигает трижды, каждый раз в конце очередного акта спектакля: в № 10 («Анна и Вронский»), № 15 («Побег в Италию») и № 20 («Последний дуэт с Вронским»). Названный № 20 – это, конечно же, завершающий этап действия, так как за ним следует всего-навсего констатация предрешённого (№ 21 «Смерть Анны»).

Среди указанных кульминаций особое внимание обращает на себя финал I действия. Дело в том, что по сюжету это сцена любви. И, возможно, кто-либо другой решил бы данный эпизод, высветив мгновенье достигнутого счастья. Но Щедрин вместо предполагаемого красивого чувственного па-де-де даёт нечто прямо противоположное.

Разумеется, в чём-то он следовал за литературным первоисточником, согласно которому Анну мучит комплекс вины, заставляя её

воспринимать свою страсть как пагубную, преступную. Но композитор изначально показывает любовь как трагически обречённое чувство. И трагизм в данном случае определяется тем, что выражено в словах Анны у Толстого: «*Я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем*».

Первый сгусток этого как раз и находим в № 10: обжигающая, режущая экспрессия немислимой силы и остроты, передающая лихорадочное неистовство исстрадавшейся души, её невыносимые терзания, биение «обожжённых» нервов, пронзительная боль, обнажённое страдание, раскалённость и полыхание взвинченных, клокочущих эмоций, доводимых до состояния самосжигания.

Вот он, не романтизм даже, а *ультраромантизм*, потребовавший сублимированно экспрессионистской палитры с характерными для неё скрежещущими линейно-диссонантными контрапунктами и музыкально проинтонированными возгласами стога, крика, вопля.

Но за этой сверхэкспрессией экстатичных бушеваний стоят ещё два момента. С одной стороны – порыв к абсолютной свободе чувства, отчаянный вызов судьбе, всему миру. А с другой, как прямое следствие этого испепеляющего безрассудства – заведомая предопределённость неизбежного крушения (припомним ещё одну фразу Анны: «*Я чувствую, что лечу головой вниз, в какую-то пропасть*»).

Вот почему происходящее в № 10 воспринимается по музыке как уже свершившаяся катастрофа, хотя впереди ещё целых два акта. И уже на этом этапе с полной ясностью высвечивается мысль: за индивидуальность и свободу приходится платить самой дорогой ценой, иногда жизнью.

Свою необходимую роль в такого рода пророчествах и констатациях играет широко развёрнутая здесь фатальная образность. Она вполне эффективна и в своём традиционном качестве роковых фанфар («хрестоматийное» выражение находим в конце только что рассмотренного № 10, где над полыханием лирических эмоций нависает тяжёлая длань императивно-декламационных произнесений медных духовых инструментов).

Но более значимым для «Анны Карениной» становится совершенно особый тип соноров – зловещий «рык» репетиционно-сигнального *ostinato* на одном звуке у низких деревянных и медных духовых с их механичным, «долбящим» или «клюющим» ритмом (то, что по либретто, начиная с Пролога, связано с фигурой Станционного мужика).

В этих и других обличьях фатальная образность систематически, неотступно напоминает о себе (ещё раз приведём выборку цифр партитуры): 3, 6–7, 40 (такты 6–7), 41–45, 57–58, 81, 91, 95, 142, 160, 182 (такт 5), 197–198, 203–204, 208. Такое всеприсутствие дополняется многообразием градаций и функций – от неотвязных «*дурных предзнаменований*» (это авторское определение), назидательных предписаний («Не преступи!»), грозных предостережений и пресса гнетуще-давящих воздействий до жёстко-неумолимых повелений и беспощадно-карающих ударов.

\* \* \*

Понятно, что за всем этим для Щедрина стояла не слепая судьба, а реальный мир, окружавший Анну и стремившийся всеми силами заставить её подчиниться своим установлениям. Модель конфликта между этим миром, миром «большого света», и отторгаемой от него личностью композитор реализовал через идею «*двух музык*», сопоставление которых доводится до уровня несовместимости.

Пики конфликта приходятся на сцены, где происходит одновременное совмещение противостоящих сущностей по вертикали. Две из этих сцен близки по драматургическому решению – завершающий раздел № 12 («Признание Анны») и № 19 («Сцена в итальянской опере»).

В первом случае сюжетная перипетия такова: во время скачек Вронский падает вместе с лошастью, Анна в страшной тревоге за его жизнь, чем изобличает перед окружающими свои скрываемые до того отношения с ним. В разработке данной ситуации композитор мог отталкиваться от опыта финала оперы «Кармен», где музыка передаёт размежевание двух планов: праздничное зрелище в цирке и драма ревности перед цирком.

Со времени создания шедевра Бизе Щедрина отделяло почти столетие, и естественно, что сходное сценическое положение он подаёт с неизмеримо большей остротой и напряжённостью, используя для этого все мыслимые ресурсы музыкального искусства второй половины XX века.

Заострённость касается обрисовки внешнего плана: «военная музыка» преподносится эффектно, «зрелищно» и вместе с тем явно пародийно – в её грубоватой жанровости, прямолинейной интонационности, «громыхающей» помпе и показной бодрости легко прослушиваются отголоски парадных «мероприятий» советских времён.

В эту фанфаронскую маршевость врываются невероятно заострённые по контуру, «разорванные» реплики-вскрикивания музыки Анны – воспроизводится настоящая буря оголённых эмоций, бушующих в её «обугленной» душе.

Мало того: отмеченные две линии взаимодействуют в битональном расслоении *B/Ges* (причём *Ges* весьма условен, поскольку представить музыку Анны мажорной просто невозможно хотя бы в силу сплошной хроматизированности), и к тому же они даны в тембровом контрасте (духовой оркестр и струнные), который усилен пространственным размежеванием – по замыслу композитора, основному симфоническому оркестру противопоставлена *Banda* на сцене.

Сразу же подчеркнём, что и в отношении последнего из отмеченных обстоятельств Щедрин опять-таки последовательно «системён». Подобное находим и в двух других актах. В первом на сцене размещается фортепиано и небольшой струнный оркестр с флейтой, а в третьем действии в глубине сценического пространства должны находиться два певца с камерным оркестром.

Это требуется в упоминавшемся № 19, где возникает ещё одно прямое столкновение Анны с обществом: отвергнутая им, она посмела явиться в свет. И когда в нежное звучание лирического дуэта Ромео и Джульетты из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки» вторгаются подчёркнуто холодные, жёстко-диссонирующие фразы духовых, это знаменует реакцию так называемого общественного мнения на поступок *persona non grata*.

Такой исход можно было предполагать по завершению предыдущей сцены («Монолог Анны»), где героиня окончательно душевно сломлена запретом видеть сына. И до этого многое в Анне Щедрина напоминало «натянутую струну», исполненную жгучей тревожности и биения нервов. А теперь композитор напрямую переходит к овеществлению метафоры, выраженной в её словах: «Я – как натянутая струна, которая должна лопнуть».

Крайнее отчаяние героини передано через безумное натяжение единственной, бесконечно тянущейся ноты у струнных (*mi b* первой октавы у всех!), по которой хлещут отсекающие аккорды оркестрового *tutti* – так воспроизводится зримая картина совершающегося насилия над личностью, её отторжения казнящим миром.

«Натянутая струна, которая должна лопнуть». Действительно, слишком многое здесь с самого начала предвещает катастрофиче-



ский финиш. Анна у Щедрина – натура донельзя нервная и чувствительная, с хрупким внутренним миром, но вынужденная существовать на пределе эмоционально-психического напряжения, в осаде враждебного, всесильно-подавляющего окружения, по отношению к которому и в балете могли бы прозвучать слова, произносимые в «Романтической музыке»: *«Всё – неправда, всё – ложь, всё – обман, всё – зло...»*

Высочайшая концентрация трагического начала и густо настоянный субстрат фатальных воздействий (*«И всюду страсти роковые»*, как сказал бы Пушкин) закономерно подводят к неизбежному крушению личности.

Этот печальный итог благодаря потрясающему оркестровому мастерству композитора получил воплощение, которое представляется с некоторых пор единственно возможным. Финал стягивает в единый образ-пучок некоторые важные идеи предшествующего изложения:

– многократно заявлявшие о себе мотивы железной дороги, бывшие до этого достаточно завуалированными, приобретают теперь открытое качество;

– в рассмотренном завершающем разделе № 12 уже слышалась мысль о безразличии общего потока жизни к тому, что происходит с личностью;

– в неистовой фактуре № 10 и его реминисценций (№№ 15 и 20) могли возникнуть ассоциации с мчащимся на бешеной скорости локомотивом.

И вот теперь безупречно выполненная звукоизобразительная картина становится последним мощным символом-обобщением, с убийственной осязаемостью регистрирующая столь болезненную для современной цивилизации проблему отчуждения – поезд внелично-бездушного бытия, равнодушно проносящийся мимо единичной судьбы, растаптывающий её, если она попала под колёса, и уносящийся вдаль.

\* \* \*

Проблематика, тип концепции и драматургические особенности «Анны Карениной» нашли своё прямое продолжение в «Чайке» (1978). Однако их переакцентуация настолько ощутима, что приходится говорить только о частичном сходстве двух балетов.

И этой партитуре предшествовала аналогичная работа – одноимённый четырёхактный балет В.Богданова-Березовского, правда, написанный задолго до Щедрина (1960) и нигде не поставленный. И по отношению к «Чайке» можно использовать определение *огромная симфония*, но с ещё бóльшим основанием, тем более что её структура состоит из 24 прелюдий, 3 интерлюдий и постлюдии.

Следует заметить, что число прелюдий здесь достаточно условно – если исходить из приёмов фактурного изложения и почти полного отсутствия каких-либо цезур, это число могло быть иным, что совершенно не меняет сути дела. Точно так же и членение на два акта сугубо номинально, будучи явно продиктованным только необходимостью театрального антракта.

И хотя сюжетная канва в либретто Р.Щедрина прописана довольно подробно (для более конкретного пояснения смысловых мотивировок она «расцветивается» отдельными строками чеховской пьесы), целое построено по законам симфонизма и отличается непрерывным развёртыванием, которое скорее походит на саморазвитие звуковой ткани.

Центральная проблема «Чайки» вроде бы та же, что и в «Анне Карениной» – конфликт личности и среды. Но в музыкальном воплощении чеховского сюжета она оказывается только поверхностью происходящего.

Здесь, может быть, ещё более подчёркнуто равнодушие окружения к тому, что творится с отдельно взятым человеком, и ещё более эти две сущности представляют собой абсолютно разные миры, разъединённые и чуждые друг другу, поскольку их жизнь протекает в параллельных, почти непересекающихся плоскостях.

Вот почему трагизм жизнеотношения замыкается теперь на самой личности, причины и следствия, начала и концы сходятся в её внутреннем мире – это, так сказать, имманентный трагизм.

Итак, окружающая среда в «Чайке» Щедрина отнюдь не является виновником жизненного краха главных героев. Она превращается здесь, в сущности, в фон, хотя и фон презираемый, отвергаемый. Не случайно и композиционно ей отводится место в основном в интерлюдиях. По замыслу автора, они связаны с фактом скандала на петербургской премьере чеховской «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года (этим объясняется и введение в партитуру *squillo* – в качестве дребезжащего театрального звоночка).

Но композитор не счёл нужным выплеснуть на обывательскую публику, освиставшую тогда великую пьесу, потоки гневного сарказма. Он ограничился слегка огротескованной зарисовкой, вырастающей в символ праздного копошения «общества», в олицетворение нарядной житейской суеты, в чём-то занятой и забавной, но бездумно-легковесной, зряшной, никчёмной, пустота которой прикрывается пёстрой, цветистой мишурой.

Такова «*оперетка жизни*», как выразился бы М.Булгаков времён «Белой гвардии», и её главный мотив озвучивается радужно-переливчатым тембром флейты пикколо, которая беспечно высвистывает и верещит (и по данному тембру, и по образной сути возникает параллель к «магазину игрушек» в I части Пятнадцатой симфонии Шостаковича).

Только изредка в этой скерцино-питtoresке или «музыкальной табакерке» проскальзывают настораживающие штрихи, намекающие на хищную личину (в чуть зловещих бликах низких духовых). И здесь, подобно помпезному маршу на скачках в «Анне Карениной», есть сцепка с актуальной действительностью – прообразом дополняющей темы (с вступлением электрогитары) вольно или невольно послужила пародийно препарированная мелодия А.Петрова из фильма «Я шагаю по Москве» (образчик «по-свойски» поданного советского оптимизма).

Рассмотренная образность представлена в обширном пространстве музыки балета совсем небольшими островками, господствуют же в нём ландшафты внутренней жизни. «Анну Каренину» Щедрина Г.Рождественский охарактеризовал фразой Толстого «*Музыка есть стенография чувств*». Неизмеримо более это определение может быть адресовано «Чайке» (а вслед за ней и «Даме с собачкой»).

Глубочайшая сосредоточенность на движениях души, на смутных, неопределённых ощущениях, на томительных рефлексиях и всякого рода многозначных «туманностях» – всё это, казалось бы, напрямую сближает с психологизмом предыдущего балета.

Однако в «Чайке» подобные состояния воспроизводятся под иным знаком. Имя ему – депрессия. Депрессия неотступная, хроническая, угнетающая ввиду неразрешимости противоречий и безвыходных лабиринтов жизни. Одна из мыслей Чехова, введённых в либретто, намекает на причину дисгармонии: «*Все любят, но все нелюбимы; все говорят, но никто никого не слышит*».

Жизнь замкнутого в себе духа с его погружением в трясины психоанализа, с его избытанием в потоке сознания и подсознания заводит в цейтнот самоизоляции, когда теряются смыслы и цели, что неизбежно обрекает на анемию, индифферентность, прозябание и статику выжидания.

Этому отвечают сумрачно-зыбкий образный тон, общая заторможенность пульса (почти абсолютно преобладают медленные темпы), аморфность микротематической ткани (музыкальная «паутина» собирается из отдельных интонационных оборотов, ритмических фигур, тембровых пятен).

В пределе такая настроенность вела к некой бесчувственности и душевной опустошенности, означая потерю интереса к жизни и вкуса к ней (на память приходит гоголевское «*Скучно жить на свете, господа!*»).

Среди этого безмолвия и уныния душ время от времени вспыхивают прорывы трагической экспрессии, не менее сильной и острой, чем это наблюдалось в кульминационных зонах «Анны Карениной». То, что у Чехова в этом отношении дается только намёком (один из персонажей пьесы восклицает: «*Как все нервы!*»), выведено в музыке Щедрина в экстремальные величины сверхнапряжения.

Исходя из той «натянутой струны», которая определяла образный строй предыдущего балета, здесь в соответствующих эпизодах ещё более сублимировано ощущение мучительной невыносимости существования. В моменты подобных всплесков вырывающиеся спазмы отчаяния, вопли самоиспепеления (чем-то напоминая картину Э.Мунка «Крик») идут рука об руку с пароксизмами бессильной ярости, страдальческого противления.

Так, в конце Прелюдии 12 после фатальной фанфары струнные почти буквально рвут струны, что соответствует указанию композитора (*ffff, sul ponticello, seccissimo*). На пиках кульминаций звучат неистовые взывания, сигналы *SOS*, посылаемые миру – этим балет начинается, этим он и завершается в Постлюдии.

\* \* \*

Отмеченные в отдельных страницах «Чайки» мотивы душевной индифферентности и опустошенности напоминали по характеру состояния героев ситуацию как бы «зависания». Это чувство существования по инерции, ощущение жизненного застоя в известной степени сопровождает и героев «**Дамы с собачкой**» (1985), что по-своему ре-

зонировало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов.

Целый ряд эпизодов последнего балета (начиная с вступительных тактов) пронизывает ощущение эмоциональной нейтральности, некой «подвешенности», что лучше всего можно обозначить понятием жанра *интермеццо*. «Между» (*inter...*) выражается и в том, что любые порывы здесь оказываются тщетными, ни к чему не приводя.

Столь же симптоматичен и своеобразный *Post scriptum* балета – построенный на призрачном звучании скрипичных флажолетов, он уводит повествование в дымку полнейшей неопределённости, прерываясь на диатоническом кластере-шестизвучии. Понятно, что подобная «интермедийность» до известной степени заложена в чеховском рассказе, особенно если учесть его заведомую «бесфабульность» (с точки зрения «настоящей» прозы в нём почти ничего не происходит).

И ещё одна параллель к «Чайке». Миру личности в «Даме с собачкой» свойственна не меньшая, чем предыдущему балету, внутренняя замкнутость. Сценически перед нами, в сущности, всего два персонажа (Анна Сергеевна и Гуров), и хореографически целое выстроено как череда из пяти дуэтов: дуэт-пролог, «Прогулка», «Любовь», «Видение», «Встреча».

Музыкально же всё это воспринимается как единый гигантский *монолог* (длится около 50 минут), оттеняемый полусказочными миражами и пасторальными картинками. В данном отношении именно «Даме с собачкой» с наибольшим основанием мог быть адресован подзаголовок «Анны Карениной» – «*Лирические сцены*» (в самом прямом и точном понимании этого слова).

Итак, определённые связи с эстетикой предшествующего балета несомненны. Тем не менее, столь же несомненно и то, что рассматриваемая партитура намечает пути выхода из зарегистрированного в «Чайке» кризиса *ego*, кризиса романтического сознания. Здесь ещё слышатся глухие «подземные толчки», иногда возникают пугающие вспышки драматизма, а совсем изредка и взрывы тоски, отчаяния, но всё это ненадолго, и уже нет ни трагизма, ни былой экспрессии.

Определяющее настроение связано с лейттемой, открывающей балет и предстающей затем в различных трансформациях – это просветлённая меланхолия. Её дополнительно высветляет и «согревает»

музыка грёз о счастье, чарующая своей наивной свежестью, а также пейзажно-пасторальная лирика.

Образный строй этого пласта заметно тяготеет к объективной окрашенности. И при доминанте романтического тонуса впервые в творчестве Щедрина столь весомо заявляет о себе тенденция к классичности, так что складывается, условно говоря, своеобразный классико-романтический синтез.

Этому отвечает мудрая экономность в использовании оркестрового состава, в котором к струнному квинтету добавляются всего-навсего два гобоя (с заменой второго на английский рожок), две валторны и челеста. Общей строгости и сдержанности соответствует и выдержанная от начала до конца моностилистика, в том числе базирующаяся на излюбленном у Щедрина принципе прелюдийности.

Каждая из «прелюдий» (обозначаем в кавычках, поскольку авторски они не выделены) предстаёт в своём темброво-фактурном облике, ритмическом пульсе и мелодическом абрисе, но их цепь складывается в непрерывную симфоническую форму, с исключительной гибкостью и пластичностью передающую естественное течение жизни, которое «размывает», сводит на нет условное членение на части, идущие *attacca*: «Ялта», «Москва», «Город С». Так рождается монолитный и вместе с тем свободный по форме балет-поэма, чему соответствует и его одноактная структура.

\* \* \*

После создания «Дамы с собачкой» прошло несколько десятилетий – срок достаточный, чтобы проверить устойчивость «охлаждения» интереса Щедрина к балетному жанру. Не будем гадать о причинах и удовлетворимся сознанием того, что пять партитур, вышедших из-под его пера, составляют созвездие самого высокого порядка.

И если им суждено остаться без продолжения, то, по крайней мере, компенсируем это созерцанием красоты эволюционной траектории его хореографических опытов – траектории, которая отличается идеальной симметричностью.

«Конёк-Горбунок»	«Кармен-сюита»	«Анна Каренина»	«Чайка»	«Дама с собачкой».
(1956)	(1967)	(1971)	(1978)	(1985)

Перед нами волна с линией подъёма к «Анне Карениной» и плавным опаданием от неё. В центре волны – *«три сестры»*, три трагедии ярко выраженного романтического наклона.

В качестве гребня волны высится «Анна Каренина», в которой о вопиющем неблагополучии существования личности вещается с такой экспрессией, что трудно представить себе в обозримом будущем нечто превышающее её по силе и остроте.

То, что заявлено во второй части названия симфонической парфразы «“Анна Каренина” – *романтическая музыка*», по художественному методу несомненно является эстетической сутью и самого балета, и двух его окружающих.

Что же касается начальной и завершающей точек описываемой волны, то «Конёк-Горбунок» явился своего рода «прелюдией» к романтизму Щедрина, а «Дама с собачкой» оказалась его «постлюдией», открывая горизонты Постмодерна, если связывать с этим понятием отказ от экстремальных проявлений, объективацию образного строя и возвращение к классическим устоям.

Траектории рассмотренной волны сопутствовала линия неуклонно нараставшего процесса психологизации и симфонизации балетного жанра. Это был путь от «вовне» к «внутри», путь всё более глубокого погружения в бездны персонального «я», когда балет обретал контуры интенсивнейшей «психо-драмы». И это был путь от танцевальных форм к полному их растворению в симфонических медитациях, основанных на «самопроизрастании» музыкальной ткани, происходящем на почве уникального взаимодействия принципов поэмности и прелюдийности.

При всех метаморфозах в интерпретации жанра рассмотренные партитуры остаются *балетами*. В этом удержании хореографического стержня заслуга принадлежит не только самому Родиону Щедрину и его интуиции. Когда читаешь посвящения, начиная с исходного «*Майе Плисецкой*» («Конёк-Горбунок») и кончая завершающими «*Майе Плисецкой, всегда*» («Чайка») и «*Майе Плисецкой, вечно*» («Дама с собачкой»), лишней раз осознаёшь, как много значила великая танцовщица в творческой судьбе композитора. Все его балеты создавались в самом тесном содружестве с ней, и нетрудно представить, сколько всевозможных драгоценнейших импульсов было ею даровано.

Само собой разумеется, что балетные партитуры Щедрина отнюдь не просто музыка для хореографии, это масштабнейшие художественные концепции. Соглашаясь с подобным утверждением, мы

неизбежно должны признать и то, что именно данный корпус произведений составляет самую значительную область творчества композитора.

Столь же несомненно, что высшей кульминацией его наследия стала «Анна Каренина». В своё время А.Свешников оценил её как *«новое слово в искусстве балета»*. Позволим себе перефразировать это высказывание, чтобы констатировать следующее: балеты Р.Щедрина – *главное слово* в мировом балетном театре второй половины XX века.



*Татьяна Красникова (Москва)*

## **На пути к самопознанию**

*Первые шаги к новому сочинению  
начинаются на ощупь – в густом тумане.  
Какие-то дальние контуры, звуковые блики-тембры,  
навязчивый мотив, движение баса,  
общая атмосфера сочинения.*  
Р.Щедрин

Проблема смысла музыкального текста стала органичной частью современного знания о музыке. Она проецируется на сферу сочинений широкого стилевого радиуса. Особый интерес в этой связи представляет творчество современных отечественных композиторов, в ряду которых Родион Константинович Щедрин предстает как мастер, отразивший в своих опусах коллизии и парадоксы современной культуры и, вместе с тем, постоянно созидающий и пересоздающий свой собственный глубочайший и неповторимый мир. Этот мир основан на синтезе прошлого и настоящего, общестилевого и ярко индивидуального, диалоге, порождающем новое качество в искусстве. Прикоснуться к этому миру возможно не только в процессе восприятия и переживания его музыки, но и путем проникновения в сам музыкальный текст с учетом допуска «тестуальной полисемии» [1, с. 8].

Поражает глубина мироздания, запечатленная в его творчестве. Она заявляет о себе в крупных театральных, симфонических жанрах, и в сравнительно небольших оркестровых опусах, к которым относится «Автопортрет» – оркестровое сочинение 80-х годов, приуроченное к юбилею автора. Наше обращение к прошлому в преддверии юбилейных торжеств не случайно – оно связано с попыткой понять, как издавна существующая традиция жанра портрета, запечатленная в полотнах Леонардо да Винчи, Дюрера, Ван Гога, Гогена и многих других художников, воплощается в музыкальном искусстве – в творчестве Д.Шостаковича, Б. Ищенко и, конечно же, Родиона Щедрина.

Сам композитор объясняет свой замысел таким образом: «Мне хотелось привнести в музыку распространенную живописную форму художников, рисовавших свои портреты испокон веков – до дней сегодняшних» [3, с. 95]. Неустойчивость зрительного образа, игра метаморфоз<sup>1</sup>, тайнопись, монограммирование, которое по свидетельству композитора уже было использовано им в «Музыкальном приношении» [2, с.73], свойственны и современной живописи. Они удивительным образом отражаются в искусстве музыкального автопортрета.

Произведение Р.Щедрина воспринимается как откровение художника, обладающего даром контакта со слушателем. Эта удивительная ретроспекция связана с актом самонаблюдения, самоанализа, погружения в глубины своего «Я», которое заключено в бесконечных переходах и модуляциях сознания, пребывания в сфере незапланированных событий, самоанализа, столь свойственного представителям интеллигенции 60-х годов. Эта «непредугаданность» ощущается уже во вступительном разделе, где нисходящие хроматические терцовые комплексы в момент рикошетного *glissando* суммируются в кластер (*ppp*) на фоне *ostinato* трезвучия *E-dur* у низких струнных, в возгласах трех кларнетов на *fff* с завуалированной, словно разбитой на части монограммой композитора и интонациями *BACH*. Все направлено на воссоздание голоса страждущей человеческой души. Кажется, что точка пересечения монограмм и иных семиотических зон вот-вот наступит. И она, казалось, наступает в объединении монограмм, которое, однако, не высвобождает творческую энергию мастера, а возвращает слушателя в лоно «сумрачной» атмосферы начала произведения. В целом начало «Автопортрета» воспринимается как медитация, и одновременно, как некая «непознанная» область, порождающая саму идею произведения. Это и своеобразное психологическое поле, которое настраивает на состояние внутреннего духовного созерцания. Импульсом мощного энергетического выплеска становится “*basso-ostinato*”, некий символ минувшего века, воплотившийся не только в творчестве Щедрина – сошлемся в связи с этим на Первую фортепианную сонату, но и в сочинениях Д.Шостаковича, в музыке Х.Гурецкого – например, в первой части его Третьей симфонии. Он располагает к диалогу и созданию разнообразных структурно-семантических ситуаций. Пространством для такого диалога стано-

---

<sup>1</sup> Крючкова В.А. Живопись-Театр-Кино. О взаимодействии художественных форм в искусстве XX века. Художественные модели мироздания. С. 131–139.

вится тема и восемь вариаций. Многочисленные преобразования и модификации жанровой модели осуществляются здесь благодаря действию принципа постоянства, регулирующего логику развития текста, пределы которого наполнены ощущением присутствия и взаимодействия двух великих творцов различных эпох.

Так, первая вариация основана на сочетании свободной девяти-тоновости, возникшей на материале второго тематического комплекса и первоэлемента, расслаивающегося на замкнутую интонационную модель, подверженную приемам ритмического смещения и воссоздающего символику круга в партиях струнных, а также нисходящие хроматические интонации.

Временной фактор здесь представляет безусловный интерес. Он выражается в своеобразной “контрапунктической вязи” путем залиговки нот, обусловленной новой трактовкой художественного времени.

Вторая вариация представляет собой резкий контраст первой. Это – имитация праздничных зазвонных колоколов, в основе которых третий микроэлемент элемент темы. Тотальное многоэлементное остинато воссоздано здесь сочетанием тембров маримбы, вибратона, колокольчиков и созвучиями спектральной структуры в партиях альтов и виолончелей. Образы колокольности в творчестве композитора встречаются неоднократно: Концерт для оркестра «Звоны», «Фрески Дионисия», «Запечатленный ангел», «Очарованный странник», «Мертвые души» – тому свидетельства.

В дальнейшем радиус динамики простирается от состояния покоя до максимального динамического напряжения в шестой, кульминационной вариации. Восхождение к ней начинается с третьей вариации. Сохраняя принцип контраста, композитор вводит в музыкальную ткань прием *glissando* струнных, которое сменяется выразительным соло трубы, воссоздающим фигуру *catabasis* и звучащую на фоне *ostinato*. После аллюзии на монограмму Баха композитор дополняет партию кларнета звучанием голоса (третий такт после ц.11). Такой комплексный звук порой встречается как некий трюк в современных партитурах. В партитуре Щедрина этот выразительный прием имеет пассажный – контурный характер.

Следующий микроцикл открывается четвертой вариацией, представленной агрессивным полиостинатным комплексом, основанном на сочетании скандирующей меди, трепетных возгласов струнных, представленных кластерными созвучиями и сопровождающими-

ся дробью большого барабана. Как реакция на удары судьбы воспринимается соло фагота (*sotto voce*), перерастающее в дуэт. Именно здесь, в этих секвенциях вопросительных интонаций, градус трагического предельно высок. Именно здесь осуществляется переход тематического развития из сферы драматического в область внутриличностного конфликта<sup>1</sup>, связанного с извечными вопросами жизни и судьбы художника, его предназначения и жертвенности.

Пятая вариация созвучна молитвенному состоянию души мастера, она представляет собой аллюзию на покаянный канон, к которому подключается глиссандирующий нисходящий мелодический комплекс из третьей вариации в виде штриха – мгновения из прошлого, отстраненного мотивами скорби.

Драматургия шестой, самой масштабной вариации, имеет характер волны, пересеченной риторическими знаками *tmesis*, ассоциирующимися с непреодолимыми препятствиями, возникающими на фоне квартовых сочленений *col legno* в партиях струнных. Эта вариация завершается аккордами на *fff*, исполняемыми *tutti* оркестра.

Седьмая и восьмая вариации приходятся на общий динамический спад, начинающийся вертикально изложенной усеченной монограммой автора (ц. 27) и вновь возникающими интонациями вопроса. Она вбирает в себя весь интонационный словарь сочинения и потому воспринимается как преддверие эпилога. Использование прозрачных звучаний, краткого балалаечного наигрыша в партии арфы, основанного на монограмме *es h c h d e*, флажолетный фон контрабасов, воздушные арабески в партии челесты и арфы, трезвучие *E-dur* – в партиях низких струнных, хрустальные капли челесты, кротале и вибратона на *pp* – все это составляющие невесомой ткани заключительного раздела сочинения.

Тема диалога, заключенная в сочетании монограмм, как составляющая творческого замысла «Автопортрета», будет продолжена в симфонических этюдах для оркестра «Диалоги с Шостаковичем», которые начинаются с изложения двух монограмм *DSCN* и *SHCHED*. Эти произведения сходны и по своему трагическому накалу. Расположенность к диалогу, открытость творческого дара Щедрина – одно из отличительных свойств его натуры. Именно поэтому его музыка востребована и любима публикой. Вместе с тем стремление понять

---

<sup>1</sup> Консон Г.Р. Психология трагического: проблемы конфликтологии (на материале западно-европейского искусства). М., 2012. С.13.

загадочную структурированную целостность таких инструментальных опусов, как «Автопортрет» требует исследования глубинной координаты его художественного текста. Пытаясь осуществить реконструкцию творческого процесса, запечатленного в сочинении, мы одновременно осознаем его как уникальную художественную реалию современности.

В заключение хотелось бы привести цитату из духовной прозы Н.В.Гоголя: «Искусство есть водворение в душу стройности и порядка. Искусство есть примирение с жизнью»<sup>1</sup>. Всепоглощающе служение ему под знаком трагического обрело отражение в сочинении по случаю, каковым и стал «Автопортрет» Р.К.Щедрина. Как некий уникальный акт самопознания он стал символом Вечного возвращения мастера к своим истокам, своего рода исповедью, откровением, вызвавшими у публики ответный отклик. По мнению В.Н.Холоповой, раскрытие этих истоков в музыке Р.Щедрина «проходит через раскаленное горнило творческой эвристики»<sup>2</sup>. В преддверии юбилея мастера мы ждем новых творческих встреч с его музыкой!

### *Литература*

1. Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. М., 1985
2. Родион Щедрин. Автобиографические записи. М., 2008.
3. Родион Константинович Щедрин. Жизнь и творчество /Составитель Е. Власова. М., 2006.

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Духовная проза. М., 1993. С.151.

<sup>2</sup> Холопова В.Н. Путь к центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000. С. 267.

*Ольга Комарницкая (Москва)*

## **«Очарованный странник» Р.Щедрина**

Оперу Р.Щедрина «Очарованный странник» можно по праву считать одной из кульминаций творчества композитора, огромным творческим достижением, в котором сквозь призму современности просматриваются великие традиции русской культуры. И не только музыкального искусства, оперного театра, но также русской литературы, истории, живописи, философии, этики, эстетики. Это произведение затрагивает некоторые глубинные, сущностные вопросы, являющиеся актуальными почти во все эпохи – о трагизме и парадоксальности нравственной жизни, о совести и свободе, об идеалах человека, о любви, красоте, человечности, духовности, сострадании, жертвенности, о дуализме добра и зла, о Евангельской морали, о грехе и покаянии, христианском отношении к грешным и злым, о страхе, страдании, смерти и бессмертии.

Опера Р.Щедрина неоднозначна с точки зрения жанрового, стилистического содержания, драматургии, музыкальной композиции, оркестрового письма. Во многом ее своеобразие исходит из повести Н.Лескова – одного из самых любимых писателей композитора, которым он восхищается всю свою жизнь. Самобытный и оригинальный художник слова, Н.Лесков пришел в литературу XIX в. с огромным запасом жизненных наблюдений, со своими темами, с ярко выраженной, ни на кого не похожей авторской манерой письма. Яркая образность лесковских персонажей, их колоритная лексика, оригинальные слова и выражения, отражение жизни во всем ее бесконечном многообразии, а главное, – присутствие высокой нравственной идеи (творить добро ради самого добра), праведность, глубина религиозного чувства, – все это оказалось чрезвычайно близким для композитора.

Опера для концертной сцены (три солиста, смешанный хор и оркестр) была написана по заказу Нью-Йоркского симфонического оркестра. Либретто создано самим композитором. Продолжительность сочинения – около 80–85 мин. Мировая премьера состоялась в Лин-

кольтн-центре, в концертном зале Avery Fisher Hall (Нью-Йорк) 19 декабря 2002 г., дирижировал Лорин Маазель – ему и посвящено это произведение.

Партию меццо-сопрано спела Лилли Паасикиви (Финляндия), тенора – Евгений Акимов (Россия), баса – Айн Энгер (Эстония). Российская премьера «Очарованного странника» прошла в Петербурге, в концертном зале Мариинского театра под управлением В.Гергиева 10 июля 2007 г. на XV Международном фестивале искусств «Звезды белых ночей». В Москве опера впервые прозвучала 30 сентября 2007 г. в концертном зале им. П.И.Чайковского в рамках фестиваля «К 75-летию Родиона Щедрина», хор и симфонический оркестр Мариинского театра, дирижер – В.Гергиев. 16 декабря 2008 г. в Москве в концертном зале им. П.И.Чайковского состоялось исполнение оперы в сценической версии также силами Мариинского театра, дирижер – В.Гергиев, режиссер-постановщик – А.Степанюк.

Три певца-солиста исполняют партии ведущих персонажей: меццо-сопрано – Груша, бас – Иван Северьяныч Флягин и тенор – Засеченный монах, Князь и Магнетизер. Классический оркестр парного состава пополнен двумя флейтами (Flauti dolci – contralto, tenore), русскими народными инструментами (балалайка, гусли), введены также три пароходных гудка, церковные колокола, в большой группе ударных инструментов выделяются тембры колокольчиков (бубенцов), трещотки и пилы.

Опера состоит из двух частей, которые делятся соответственно на номера. Каждый из них имеет название. Первая часть включает девять номеров: 1 – Пролог, 2 – Засеченный монах (Знамение), 3 – Татарский плен, 4 – Моление Ивана (Ария с хором), 5 – Российские пастухи (Оркестровая интерлюдия №1), 6 – Рассказ Ивана (Речитатив), 7 – Дуэт (Тенор, Бас – Магнетизер и Иван), 8 – Пьяная ночь (Оркестровая интерлюдия №2), 9 – Цыганка Груша. Вторая часть – семь номеров: 10 – речитатив – диалог (Иван, Князь и хор), 11 – Дуэт (меццо-сопрано, тенор – Груша и Князь) и речитатив, 12 – Помолвка Князя с богатой невестой и Монолог Ивана, 13 – Пароходы на Волге (Оркестровая интерлюдия №3), 14 – Финальный дуэт (Груша, Иван) и сцена, 15 – Плачи (Оркестровая постлюдия), 16 – Эпилог.

Р.Щедрин воспринимает оперу «Очарованный странник» в определенном смысле как «*русские Страсти*»<sup>1</sup>. Это утверждение, ко-

---

<sup>1</sup> Эта мысль была высказана композитором в беседе с автором исследования 7 ноября 2006 г.

торое можно считать не только метафорическим, таит в себе на самом деле много загадок. Для того чтобы приблизиться к раскрытию и пониманию задач композитора, необходимо, на наш взгляд, оттолкнуться от литературного источника, замысел и художественное воплощение которого в некотором роде (как бы по касательной) перекликаются с жанром *Страстей* и, прежде всего, пассионами Баха. Здесь возникают своеобразные параллели и пересечения. Вместе с тем, невозможно не учитывать и то, что оперный жанр, синтетический в основе, обладает неповторимой спецификой и диктует свои условия.

Драматическая линия, обуславливающая скрытую основу оперного жанра, неизменно проявляется в динамически развивающемся, стремительном действии, в ярких кульминациях-взрывах, бурных диалогах-поединках, конфликтности, подчеркнутой театральности, сценичности и пр. Эвристичность, художественное открытие произведения Р.Щедрина во многом предопределено моделированием определенных признаков известного западно-европейского жанра в контексте оперы, по сюжету, образам и музыкальному воплощению ориентированной главным образом на традиции русской культуры. В какой-то степени здесь воссоздана также идея «Китежа» Римского-Корсакова – эпико-драматической оперы с ярко выраженной христианской направленностью, соборностью, скрытым сакрально-символическим слоем, в котором обнаруживаются связи с церковными православными службами и праздниками, Евангелием, «Откровением святого Иоанна Богослова».

В связи с этим, важной задачей при исследовании сочинения Р.Щедрина, в котором столь значительную роль играет текст, является сравнение литературного источника и оперного либретто; объяснение – насколько это возможно – сложного жанрового синтеза оперы, в котором законы театрального искусства соединились с религиозными аспектами. Особенности литературного источника и необычность жанрового решения предопределили во многом и композицию оперы.

### *1. Литературный источник и оперное либретто*

Повесть Н.Лескова представляет собой достаточно объемное по масштабу произведение (свыше 100 страниц текста), состоящее из 20 глав и содержащее большое количество разнообразных ситуаций и действующих лиц, столь контрастных по характеру и социальному положению. Они фокусируются в основном вокруг главного персо-



нажа – Ивана Северьяныча Флягина, от лица которого и ведется повествование. Он рассказывает историю своей жизни случайным попутчикам, которые плывут с ним по Ладожскому озеру к острову Ваалаам<sup>1</sup>.

Иван Северьяныч Флягин – и есть «очарованный странник», человек с очарованной, открытой душой, с необычайно тонкой духовной организацией, скиталец по родной земле, много претерпевший и познавший, вдоволь хлебнувший горя. Его жизненный путь – это путь страждущего человека, перенесшего большие страдания и испытания.

Характеристика Ивана Северьяныча как человека истинно русского усиливается и сравнением его с *эпическим героем*. Он, говоря словами повести Лескова, «в полном смысле слова богатырь, и притом типический, простодушный, добрый русский богатырь, напоминающий дедушку Илью Муромца в прекрасной картине Верещагина и в поэме А.К.Толстого. Казалось, что ему не в ряске ходить, а сидеть бы ему на “чубаром” да ездить в лапищах по лесу и лениво нюхать, как “смолой да земляникой пахнет темный бор”» [81, 127]. Лесков замечательно описывает его внешность. Иван Флягин – «человек огромного роста, с смуглым открытым лицом и густыми волнистыми волосами свинцового цвета» [81, 127], лет около пятидесяти с лишним, «одет в послушничьем подряснике с широким монастырским ремненным поясом и в высоком суконном колпачке» [81, 127]. Он бескорыстен, отзывчив к чужому горю, обостренно чувствует красоту в природе и в людях. Это – образ благородного человека с неповторимой судьбой. Такие персонажи весьма свойственны творчеству писателя, стремящегося всегда, – какого бы жизненного материала он не касался, – отыскать положительный идеал, найти в каждой общественной группе тип кристально чистого человека, «праведника» среди грешных.

Это тот тип «праведника» Лескова, или «чудака», – их называют в народе также «блаженненькими», странниками, утешителями, правдоискателями, – который смотрит на жизнь идеалистически, отдавая людям все и не требуя от них ничего. Его вера в человеческие возможности, в добро беспредельна.

---

<sup>1</sup> В обрамлении к рассказу Флягина вновь возникает знакомая по «Запечатленному ангелу» ситуация случайного объединения людей.

Все его «гибели» и «падения» (Иван Флягин совершает три страшных убийства – монаха, татарина Савакирея и красавицы-цыганки) приводят в конце концов к преодолению себя, искреннему покаянию, просветлению и очищению души – он получает способность пророчествовать, предсказывать события и испытывает, как пишет Лесков, «наитие вещательного духа». Его рассуждения о жизни приводят к мысли о том, что даже маленький, внешне неприметный человек способен творить чудеса и обрести святость.

Иван Флягин обладает бесценным даром – совестью. Это нечто божественное, некий помысел, который, подобно искре или свету («светильнику, сияющему за завесой») просвещает ум человека. Некоторые богословы, в частности преподобный авва Дорофей, называли совесть соперником человека. «Соперником называется она потому, – говорил он, – что сопротивляется всегда злой нашей воле и напоминает нам, что мы должны делать, но не делаем, и опять, чего не должны делать и делаем; и за это она осуждает нас» [114, 64].

Определяющим стержнем повести Лескова, на который нанизываются различные события и сюжетные ситуации, является *мотив пути или дороги*, который имеет несколько значений.

Уже в названии произведения – «Очарованный странник» – зашифрован определенный смысл. Н.Бердяев считал странничество важным элементом национального самосознания. Для русской почвенной культуры характерно ощущение безграничного пространства. От него идет стремление освоить эти просторы, которое реализуется через линейное продвижение человека по земле. Калики переходящие, старцы без пострига, бродячие проповедники, святители русской земли – все они пускались в бесконечные странствия по Руси. Они осваивали мир и стремились к познанию веры и основ человеческой жизни, прославляя и благословляя Русь Христову. Пути-дороги жизни главного героя повести приводят его в различные места. Карела, Орловщина, Подмосковье, Карачев, Николаев, Пенза, Астрахань, Каспий, Курск, Кавказ, Петербург, Соловецкие острова – такова «география» его передвижений, в которой заключен глубочайший смысл; именно на дорогах жизни вступает он в контакт с другими людьми, эти нечаянные встречи ставят героя перед проблемами, о существовании которых он и не подозревал.

Другое значение связано с идеей жизненного пути одного конкретного человека – «очарованного странника» – Ивана Северьяныча Флягина. Его путь настолько насыщен событиями и разнообразен,

что представляет, по сути, цепь приключений, каждое из которых могло бы составить целую жизнь. Иван Северьяныч Флягин оказывался в совершенно разных условиях и ситуациях – был фореитором у графа, беглым крепостным, нянькой грудного ребенка, татарским пленником, конэсером<sup>1</sup> у князя-ремонтёра, солдатом, георгиевским кавалером – офицером в отставке, «справщиком» в адресном столе, актером в балагане и, наконец, иноком в монастыре – и все это на протяжении одной жизни, еще не завершившийся (повесть Лескова заканчивается тем, что Иван Флягин, прожив более, чем половину века, направляется на остров Валаам). Само имя у героя оказывается непостоянным: «Голован» – прозвище в детстве и юности; «Иваном» звали его татары; под чужим именем Петра Сердюкова он служил на Кавказе (уйдя в солдаты за другого, он как бы наследовал и его судьбу, и по истечении срока службы уже никак не мог вернуть себе свое имя); в монастыре, ставши иноком, звался «отцом Измаилом», оставаясь, тем не менее всегда самим собой – Иваном Северьянычем Флягиным, - сохраняя и многократно приумножая те высокие нравственно-духовные качества, которые были дарованы ему от рождения.

Пожалуй, ключевой, глубинный смысл повести заключен в духовно-сакральной сфере – осознании трудности религиозного пути, спасительного направления в жизни, в желании приблизиться к высоким идеалам, непрестанному, неуклонному нравственному подвигу. «Путь, который проходит герой повести, – это поиски своего места среди других людей, своего призвания, постижение смысла своих жизненных усилий, но не *разумом*, а всей своей *жизнью* и своей *судьбой*. Ивана Северьяныча Флягина как будто и не занимают вопросы человеческого бытия, но всей жизнью, ее причудливым ходом он по-своему на них отвечает» [59, 111]. Мятущаяся душа главного героя ищет Царства Божия, Нового Иерусалима. Для него этот идеал проецируется на образ монастыря.

Красной нитью проходит идея о смысле христианской жизни, которая «состоит в стяжании Духа Божиего, и *эта цель жизни всякого христианина, живущего духовно*» [67, 232]. «Цель жизни мирских обыкновенных людей, – объяснял преподобный Серафим Саровский в беседах с Н.А.Мотовиловым, – есть стяжание или приобретение де-

---

<sup>1</sup> *Конэсер* – специалист, разбирающийся в лошадях и работающий, как правило, на конном заводе или конюшнях, а также активно принимающий участие во всевозможных торговых сделках.

нег, у дворян, сверх того, получение почестей, отличий и других наград за государственные заслуги <...> Стяжание Духа Божия есть тоже капитал, но только благодатный и вечный, и он, как и денежный, чиновный и временный, приобретает почти одними и теми же путями, очень сходными друг с другом <...> Господь наш Иисус Христос, Богочеловек уподобляет жизнь нашу торжищу, а дело жизни на нашей земле именуется куплею и говорит всем нам: *Купуйте, дондеже прииду и искупующе время, яко дние лукави суть*; то есть выгадывайте время для получения небесных благ через земные товары». Добродетели, ради Христа делаемые – это пост, бдение, молитва, покаяние, творение добрых дел, милостыня и пр.; «...цель жизни нашей – это и есть та самая благодать Духа Божия, которую они (добродетели – *О.К.*) приносят нам, и вот в стяжании, или наживании, ее-то одной (через них приобретаемой) и состоит цель жизни христианской» [67, 232–233].

По-видимому, этим во многом объясняется связь повести Н.Лескова с философски-этическим (и, может быть, отчасти сюжетным) содержанием пассионов, – что предопределило в конечном счете и неожиданное жанровое наклонение оперы.

Эпическая размеренность, неторопливость, и вместе с тем, конфликтность, острота драматических коллизий, столь важные для сочинения Щедрина, объединяются здесь с религиозным аспектом, литургичностью. Заметим также, что двуплановость драматургии – повествовательность (рассказ о тех или иных событиях) и непосредственно развивающееся действие – является примечательной особенностью пассионов.

Щедрин тонко чувствует самобытный авторский стиль Лескова, он замечательно воспроизводит в своем сочинении народно-жанровый, фольклорный колорит повести, раскрывает ее этико-религиозный, духовный смысл.

Щедриным отобраны некоторые важнейшие фрагменты из произведения Лескова: эпизод, в котором Иван Флягин случайно, по неосторожности, – больше из озорства, – засекает до смерти монаха (глава 2), татарский плен, продолжающийся в течение долгих десяти лет (глава 6), молитва к Пресвятой Богородице и Николаю Угоднику с просьбой о заступничестве, прощении грехов и освобождения из плена (глава 9), начало работы у князя в должности конэсера (глава 10), встреча с магнетизером и пьянство в трактире (глава 11), знакомство Флягина с красавицей цыганкой Грушей, кутеж, результатом ко-

того явилась потеря огромной суммы денег (глава 13), увлечение князя цыганкой Грушей и ее жизнь в доме князя (глава 14), измена князя и женитьба его на богатой невесте (главы 15, 16), прощание Груши с Иваном и страшная сцена ее гибели – Иван по отчаянной мольбе Груши сталкивает ее с крутизны в пропасть (главы 17, 18).

В либретто оперы почти в точности (с незначительными изменениями) отражены многочисленные отрывки из текста повести, яркие характерные выражения и афоризмы. Сюжетно-фабульная канва и либретто максимально приближены к литературному первоисточнику, – со свойственной для Лескова своеобразной манерой бытописания, жизненной достоверности, правдивости, яркими, сочными, колоритными характеристиками тех или иных персонажей. Не случайно, многие исследователи творчества Лескова называли его великим «летописцем земли Русской».

В жанровом отношении повесть Н.Лескова не поддается однозначному определению. Необычная форма повести, прежде всего ее *многофабульность* часто вызывала недоумение у исследователей. «Все цвета радуги, все виды трагического, кровавого, комического и лирического, оскорбление всех единств, какие только можно представить, мистика рядом с водевилем – скифский стиль, от которого у критика пестрит в глазах, от которого упал бы в обморок Буало... Художник дерзко пренебрег всеми педантическими условностями беллетристики как искусства», – пишет А.Измайлов [Цит. по: 59, 99].

Тем не менее, с точки зрения *родов искусств*, принятых в современной теории литературы, определяющими здесь оказываются *драма* и *эпос*. Многообразные (преимущественно драматические) события излагаются главным образом в форме рассказа, повествования. Для того чтобы уяснить в чем его призвание, Флягину приходится *рассказывать* свою жизнь «с самого первоначала». Это многократное «рассказывание» писарю, барину, у которого служил в няньках, русским миссионерам в татарском плену, рыбакам, отцу Илье на исповеди, полковнику на Кавказе, лекарю в монастыре предопределяют *исповедальный* характер повести – главный герой как бы обнимает разрозненные эпизоды жизни в некую целостность и уясняет самому себе смысл и назначение бытия. Вместе с тем, неизменно присутствует юмористическое, сатирическое начало, смех, уничтожающие эпическую дистанцию. За внешним комизмом вскрывается подсознательное, интуитивное, эмоциональное, «тайная работа духа», постепенно расширяющееся духовное пространство.

На эту жанровую особенность указывает сам писатель в тексте своей повести: «Упрощенный слушателями, Иван Северьяныч Флягин рассказал нижеследующее об этом новом акте своей жизненной драмо-комедии (выделено мною. – О.К.)» [81, 173].

## 2. Специфика жанра. Принципы драматургии

*Драма и эпос*, как было сказано, являются двумя жанровыми опорами в этой опере Р.Щедрина. Вместе с тем, первостепенное значение в этом полижанровом сочинении отведено безусловно драме. Конфликтность, насыщенные, захватывающие по своей экспрессии сцены, нарастающее трагедийное начало составляют основу драматургии. Комедийность здесь практически отсутствует. Единственным – в определенной степени – юмористическим эпизодом, на который указывает сам композитор, можно считать сцену-дуэт Магнетизера и Ивана, происходящую в трактире (№7).

Важнейшая жанрово-стилевая особенность оперы связана с внесением религиозного содержания, соборностью, наличием сакрально-символических смыслов. Главным ориентиром в этом отношении здесь послужило произведение Р.Щедрина «Запечатленный ангел» – хоровая музыка по Н.Лескову на канонические церковно-славянские тексты для смешанного хора *a cappella* со свирелью (флейтой *ad libitum*), созданная в 1988 г. и являющаяся по замыслу композитора фактически русской литургией. Преемственность с этим произведением очевидна. Это подчеркивает и Р. Щедрин.

Композитор сохраняет эпическую манеру изложения повести Лескова, это своеобразная оправа, в которую «заковано» остро драматическое действие оперы.

Идея рассказа отражена уже в самом начале произведения, в Прологе (№1), где главный герой Иван Флягин сообщает слушателям об истории своего рождения и дальнейшей жизни.

Он повествует своим спутникам о явлении в сонном видении убиенного им когда-то в юности монаха, который предрек ему трагическую судьбу, множество «падений» и покаяние в монастыре (№2, Засеченный монах).

Иван Флягин рассказывает об ужасах плена и о том, как татары требовали с него денег (№3, Татарский плен, ц.27). Затем – о своем чудесном спасении (№4, Моление Ивана, ц.53).

После освобождения Иван начинает служить у князя, живет в целом благополучно и в достатке, однако имеет неутолимую страсть

к запоям. Повествование о жизни у князя получило отражение в №6 (Рассказ Ивана).

Главный герой сообщает о встрече с подозрительным незнакомцем, назвавшим себя магнетизером, который «исцеляет» его от пагубной страсти. Однако, по его признанию, магнетизер «пьяного беса с него свел, а блудного при нем поставил» (№7, Дуэт Магнетизера и Ивана).

Иван повествует о том, что неожиданно для себя оказался в трактире у цыган и, сраженный ослепительной красотой цыганки Груши, попал в круговорот «вальпургиевой ночи» (№9, Цыганка Груша).

Также, он рассказывает, что признался впоследствии князю о своем большом «выходе»<sup>1</sup>, результатом которого стала потеря огромной суммы денег, пяти тысяч рублей (№10, Речитатив – Диалог Ивана и Князя).

История о пребывании Груши в доме князя (который выкупил ее у цыган и забрал к себе домой) и о его скорой измене – воплотилась в №11 (Дуэт и Речитатив).

Иван открывает своим слушателям ужасный грех, который связан с гибелью молодой цыганки: «Да и столкнул я Грушу с крутизны в реку!», – в отчаянии говорит он (№14, Финальный дуэт и Сцена, 4 т. после ц. 166).

Заканчивая рассказ о своей жизни, он свидетельствует о том, что ощущает присутствие Груши и после ее смерти. Примечательны завершающие реплики Ивана Флягина в эпилоге оперы (№16): «Это Груши душа за мной следует, путь мне кажет... В монастырь пошел, на Валаам остров. Богу молиться» (2 т. после ц.179).

Вместе с тем, опера Р.Щедрина захватывает необычайным драматическим накалом, подлинной трагедийностью, где неразрешимость конфликтных ситуаций доведена до предела.

Все драматические эпизоды оперы (№3, отчасти №4, №7, №9, №10, №11, №12, №13) стягиваются в одну общую линию, устремленную к главной кульминации – сцене гибели цыганки Груши (№14).

Логика их развития обусловлена действием одного из важнейших типологических законов жанра оперы-драмы – *принципом пред-*

---

<sup>1</sup> «Выход» – специфическое, характерное выражение у Лескова, означающее запой, загул или кутеж.

*восхищения*, который становится основополагающим для драматургии и этого сочинения. Возникают различные пересечения, арки-сопоставления – связанные с тематической, тембровой, текстовой (либретто), сценической сторонами оперной композиции – радиус воздействия которых неизменно достигает «разрешительного», вершинно-узлового момента (падение цыганки в пропасть воплощено композитором благодаря изображению экспрессионистически-натуралистического крика, применению максимальной динамики – *fff*, звучанию оркестра *tutti*).

Во всех указанных номерах последовательное, неуклонное нарастание драматического начала олицетворяет идею предопределения катастрофического конца.

Проследим проявление *принципа предвосхищения* в некоторых фрагментах оперы.

Уже с самых первых моментов опера захватывает мощным напряженным накалом. Ярко экспрессивен №3 (Татарский плен). В первой части этого номера показана почти с достоверной реальностью сцена пыток (ц. 30): хор вопрошает – «Где деньги?», в ответ же раздаются ужасные стоны Ивана. Выпукло, ярко изобразительно переданы удары плетей – аккорды с визжащими форшлагами-тиратами (динамика *fff*, ц.21, 5 т. после ц.21 и пр.). Экстатическая кульминация приходится на самый конец этой части: хор скандирует непрерывно одну и ту же фразу – «Говори, говори, где деньги, говори, говори, говори, говори: где деньги?..» (ц.32). Дьявольское начало приобретает почти зрительно-осязаемую образность.

Вторая часть (ц.34, *Allegretto moderato*) – эпизод дикой сатанинской скачки (татары скачут на лошадях), воплощающей неукротимую стихию, страшную сокрушительную силу, способную уничтожить все на своем пути. Эта часть представляет собой остигатную форму (разворачивающуюся на *crescendo*), основанную на многократном повторении одного и того же построения, – что производит сильное эмоциональное впечатление. Тему остигатно-вариационной формы составляет 4-такт с упорным «вдалбыванием» («втаптыванием») каждого отдельного такта. Вспоминаются в данной связи схожие по композиции и эмоциональному градусу примеры из оперной музыки Прокофьева – например, пятый акт «Огненного ангела», сцена сумашествия Любки из третьего действия оперы «Семен Котко», сцена бреда князя Андрея Болконского из двенадцатой картины оперы «Война и мир» и др. Кульминационный «обрыв» возникает в самых последних тактах



(3 т. до ц.43): звучание достигает максимальной громкости, возникают жуткие, леденящие кровь, сокрушительные аккорды *tutti* (у оркестра и хора) с динамикой *sfff* (на слово «дарда!»). Последний из них (с возгласом «А!..» и мгновенно убывающей динамикой) предвосхищает во многом сцену смерти Груши.

Сцена пыток (удары плетей) и эпизод скачки с катастрофическим «обрывом» по трагедийному накалу сопоставимы в определенной мере с кульминационной зоной произведения (№14). Мученическая кончина цыганки Груши отражается сквозь призму жизненного пути главного героя оперы – страждущего человека Ивана Флягина.

Пронзительно, ностальгически звучит Моление Ивана (№4, Ария с хором). Его просьба о заступничестве переходит иногда почти в рыдание («Николай Угодник, во исходе душе моея помоги мне окаянному!...», 1т. после ц. 47). Реплика Ивана вторит хор, в партии которого возникают аккорды на *sfff* («Помози мне...»), воплощающие крайнюю степень эмоционального напряжения. Партия Ивана в данном фрагменте имеет предвосхищающее значение по отношению к его репликам в страстном диалоге с цыганкой (в №14): и в №4, и в №14 используется высокая вокальная тесситура, динамика *ff* (иногда *fff*), сходный интонационный рельеф (ср., например, 4 т. до ц.48 в №4 и 1т. после ц.160, 2т. после ц.162 в №14).

Предопределяющую функцию несет и лирический центр оперы - №9 (Цыганка Груша), пронизанный драматическими интонациями. Символична введенная композитором песня «Ах, да не вечерняя зоря» (фольклорный текст с мелодией самого Щедрина). Исполняет песню от лица Груши низкий женский голос (меццо-сопрано). Написана она в форме вариаций на *soprano ostinato* (тема и 6 вариаций). Здесь содержится много предвосхищений.

Прежде всего, в самой печально-прекрасной льющейся мелодике, поддерживаемой скрипками, арфой и дрожащими всполохами виолончелей. Это – песня-плач. В тексте либретто – «Ах, зоря, ты зоря, зорюшка, зоря, зоря, ох, как спотухалася», в котором говорится о быстром закате жизни женщины-красавицы (2 вариация). В ностальгически звучащем соло кларнета (ц.88), воспроизводящем интонации №2 (Засеченный монах [Знамение]), – что, по-видимому, не является случайным. В драматически-экспрессивных возгласах в партии солистки, проникнутых щемящей тоской – «Джа-ла, га-ра <...> не моя ли ты зорюшка зоря...» (ц.92). Лирически-сокровенным является окончание 6 вариации (1 т. до ц.93): голосу главной героини вторит

едва уловимое эхо хора (сопрано в высоком регистре, поющие на динамике *pppp*), вызывающее не только зрительную, живописную ассоциацию, но имеющее и тонкое символическое значение. Затухающая зоря, растворяющаяся в холодно-прозрачном воздухе, – это исчезающая, уходящая в небытие человеческая жизнь.

Нарастающая трагедийность воплощается в некоторых словах партии Груши, которые она относит как бы к себе, предчувствуя линию судьбы: «Но когда, полюбя, ты оставишь меня, то клянусь всей душой, не прощу никогда тебя я» (ц.98). Наконец, неистовство вакханальной пляски, которой заканчивается эта сцена, создает весьма двойственное ощущение – безудержного, бесшабашного веселья и ожесточенного, демонического разгула, столь опасного для жизни, где «все летит вверх дном». Вспоминается известное выражение – «на миру и смерть красна!».

Тема смерти воплощается в событиях сюжетно-фабульного действия, которые не имеют, на первый взгляд, прямого отношения к основной линии, связанной с гибелью цыганки. Вместе с тем, эта главенствующая идея оперы – преступления и наказания, убийства и покаяния – сквозным образом проходит через все произведение, скрепляя таким образом драматургию целого.

Арка в сюжетно-сценической и отчасти в музыкальной драматургии образуется между №10 и №14. После проигрыша солидной суммы денег Иван Флягин, впадая в крайнюю степень отчаяния, решает свести счеты с жизнью. «Я вешаться вздумал. Ох!...Вынули меня из петли. Попал я в лазарет надолго», – сообщает он (№10, Речитатив – Диалог Ивана, Князя и Хор, ц.111). Возгласы хора, – «Бом, Бом...» – поочередно возникающие в различных партиях (сопрано, альты, тенора, басы) и отражающие погребальное звучание медленно раскачивающихся колоколов, усиливают траурную атмосферу. Колокольность хора в данном эпизоде «отзовется» впоследствии в хоровом эпилоге №14 – «Покаяния отверзи ми двери, Живнодавче», создающим атмосферу храмового пения (ср. ц.111 в №10 и ц.170 в №14).

Любовный дуэт Груши и Князя (№11) перекликается в некотором смысле со сценой-диалогом Груши и Ивана (№14, 4т. до ц.138). Находясь в доме князя и полюбив его искренне, Груша, тем не менее, не может освободиться от одолевающих ее зловещих предчувствий. «Люди добрые, вы послушайте про печаль мою сердешную, что меня с красы продадут, продадут!», – поет она (текст Лескова). Партия

меццо-сопрано завораживает чарующей мелодикой. Ее жанровый синтез основан на объединении русской протяжной лирической песни и плача. В сцене-диалоге Груши и Ивана (где цыганка рассказывает о трагических событиях своей жизни) доминирующее значение приобретают такие слова, как «тоска», «мучение», «погибель», «смерть» и пр.

Сцена №12 (Помолвка Князя с богатой невестой и монолог Ивана), исполненная драматического накала, также имеет направленность на кульминационный шпиль оперы. В монологе Ивана рассказывается о страшной измене Князя: «Услал и меня из города князь. Вернулся назад я. Флигель, где Груша жила, срыт. Куда не метнусь – нет следа. Может князь ее и прикончил? Погубил ее злодей?.. Ножом ли, пистолетом? Она ему помеха была, чтоб жениться <...> Поищу ее. Не попаду ли где я на ее тело убитое?!..» (ц. 134). Обращают на себя внимание ключевые слова текста либретто – «нож», «пистолет», «прикончить», «злодей», «тело убитое», «мертвая». В оркестре у труб и литавр возникают мощные, пронзительно звучащие, экстатические удары, предвосхищающие трагическую развязку (ц. 130). Монолог Ивана звучит страстно, патетично, порой переходя в крик или плач (ц.136).

Возникающая вслед за этой сценой (*attacca*) оркестровая интерлюдия №3 (№13, Пароходы на Волге) воспринимается уже как траурная эпитафия-послесловие. Мощное звучание оркестра (*Sostenuto pesante*) и резкие, ошеломляющие аккорды *fff* (ц.137) вызывают в памяти удары плетей из №3 (Татарский плен).

Все указанные фрагменты подготавливают наступление трагедийной *кульминации* оперы, соответствующей примерно точке золотого сечения в композиции целого (№14, Финальный дуэт Груши, Ивана и сцена). Груша встречает в лесу необычайной наружности старичка («сам весь в воску и ото всего от него медом пахнет, и в желтых бровях пчелки ворочаются» [81, 220]), который подсказывает ей как отыскать Ивана Флягина: «Кличь, кличь его, молодка, раз под ветер, а раз супротив ветра... Он затоскует и придет тебя искать» (ц.139). Она, желая оградить себя от последующих смертельных грехов, обращается к Ивану со страшной просьбой – «Стань душе моей за спасителя. Мне горькой цыганке больше жить нельзя <...> Не погуби же меня, чтобы я на себя руки подняла! <...> Если еще день проживу я: князя зарежу и его жену младую кончу!.. <...> Ах, пожа-

лей меня, ударь меня раз ножом против сердца!.. <...> Ах, не убьешь ты меня – стану я в отместку самой стыдной женщиной!..» (ц.149).

Диалог Груши и Ивана разворачивается на фоне изумительной, завораживающей по красоте песни «Ах, да невечерняя заря», являющейся лейттемой молодой цыганки и звучащей сначала у хора (ц.143). Затем ее подхватывает оркестр (ц.145). Оркестровая партитура покоряет тончайшей звукописью, удивительной палитрой красок – еле слышимой динамикой *pppp (dolcissimo)* в партиях деревянно-духовых (флейты, гобои, кларнеты, фаготы) и первых, вторых скрипок, глиссандирующими шорохами альтов, едва уловимыми касаниями (прием *pizzicato*) у арф и виолончелей, холодноватыми «вздраганиями» контрабасов, извлекающих флажолеты в предельно высоком регистре (все струнные при этом играют с сурдинами). Возникает неизменно «смешанное» чувство, в котором сплелись воедино истинная любовь, преклонение перед всепобеждающей, почти неземной красотой и предчувствие неизбежности печального исхода.

Крещендирующая линия развития этой драматической сцены приводит почти к иступленному звучанию в партиях обоих солистов, переходящему порой в крик. «Бог с тобой, Бог с тобой, Грунюшка, зачем тебе умирать?!», – останавливает молодую цыганку Иван; она же, не выдерживая адских душевных мук, настаивает на своем – «Ах, пожалей, пожалей меня...» «Молись, Груша!.. Молись, молись, молись...», – обращается к ней напоследок Иван. Момент катастрофы в высшей степени трагичен и ярко изобразителен. Ошеломляющий крик – «А!» (динамика *fff* в партиях обоих солистов, хора, а также мощный аккорд у оркестра *tutti* – диссонантная вертикаль, образующая кластер) и раскатистое эхо символизируют окончание земной жизни главной героини (ц. 165). (Пример 1).

*Христианские аспекты* содержания оперы, создающие глубину духовного пространства, образуют важнейшее жанровое включение.

Троекратно звучит песнопение «*Богосподь и явися нам, благословен грядый во имя Господне*»<sup>1</sup>. Им открывается и заканчивается опера (№1, Пролог, ц.1; №16, Эпилог, ц.178), также оно полностью проходит с самого начала №6 (Рассказ Ивана), олицетворяя собой значительный параллельный смысловой фон. Это песнопение обычно поется на *Утрени* (являющейся, как известно, частью Всенощного

---

<sup>1</sup> В либретто оперы два слова *Бог* и *Господь* объединены воедино – в результате получилось *Богосподь* (с пропущенной буквой *г*). В богослужебных текстах эти слова разделены.

бдения) – после Великой ектении; также, во время *Божественной литургии* – перед причащением мирян (где Диакон по уставу провозглашает: «Со страхом Божиим и верою приступите!», а хор отвечает: «Благословен Грядый во имя Господне, Бог Господь и явися нам»). Текст песнопения заимствован из 117 псалма Давида (стих 19-29). В нем отражена благая весть об ожидаемом Спасителе мира и прославляется первое и второе пришествия Христовы:

*Благословен грядущий во имя Господне!*

*Благословляем Вас из дома Господня!*

*Бог наш Господь, и явися Он нам.*

*Соберитесь во множестве на праздник в храме перед жертвенником!*

*Ты Бог мой, и прослаблю Тебя;*

*Ты Бог мой, и превознесу Тебя;*

*Прослаблю Тебя, ибо услышал Ты меня и явил мне спасение.*

*Прославляйте Господа, ибо Он благ и навеки милость Его!*

*(стих 26-29)*

Этот текст использован также в *Евангелии от Матфея*, в гл. 21 (стих 9), где описывается въезд Иисуса в Иерусалим:

*Народ же, предшествовавший и сопровождавший восклицал: осанна Сыну Давидову!*

*благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!*

«Богосподь и явися нам» является авторской цитатой из хорошего цикла «Запечатленный ангел», где она прозвучала в №2. Монодийное, унисонное изложение мужских голосов (басов и теноров) в низком регистре с характерным плавным, секундовым перетеканием одного звука в другой воспроизводит средневековую традицию русского знаменного пения, создающего специфическую иконографичность, аскетизм, молитвенную сосредоточенность, самоуглубленность.

После песнопения «Богосподь и явися нам» в прологе оперы звучит другое песнопение – «*Чертог твой вижду украшенный. Просвети одеяние души моей*» (3 т. до ц.3), представляющее важнейший гимнографический жанр. Это – *светилен*, который обычно поется на Утрени после 9-ой песни канона в понедельник, вторник, среду Страстной Седмицы (последней недели Великого поста). Общий смысл этой молитвы заключен в нравственном, духовном просвеще-

нии человека, и данной ему возможности к покаянию, являющимся очистительным и целительным «вторым Крещением».

В кульминации оперы – после сцены смерти цыганки Груши – введено одно из центральных великопостных песнопений «Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче» (№14, Финальный дуэт Груши, Ивана и Сцена, ц.170). Эта молитва, по традиции церковных богослужений, звучит на *Утрени* (в субботу под воскресенье) после Евангелия и перед чтением канона соответственно 9 раз в году – от недели мытаря и фарисея (четыре недели до Великого поста) до 5-й недели Великого поста.

Р.Щедриним здесь используются начальные слова всех четырех строф этой молитвы: «Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче», ц. 170 (1 строфа), «Помилуй мя Боже, помилуй, Жизнодавче», ц. 172 (третья и отчасти первая строфа), «Множества содеянных, много лютых, окаянный, трепещи страшного дне судного», ц.173 (четвертая строфа), «На спасение стези, студными бо окалях, душу грехами избави мя...», ц. 174 (вторая строфа).

Песнопение «Покаяния отверзи ми двери» стало основой №6 в том же хоровом цикле. Музыкальное решение во многом сходно в обоих произведениях. Суровый колорит музыки подчеркнут совершенно особым приемом – здесь дано изображение гулкового храмового эха, которое как бы поочередно захватывает каждый аккорд. Контрасты *ff-pp* одновременно у всех голосов хора на одном аккорде, а также введение противоположных полюсов динамики (*sffff* и *pppp*) на кратком расстоянии создает ярко-выразительную мгновенную экспрессию, ощущение содрогания (*Пример 2*).

Помимо строго богослужбных текстов, Щедриним вводятся в оперу молитвы неканонического происхождения. Таково, например, молитвенное обращение Ивана к Пресвятой Богородице и Николаю Чудотворцу – №4 (Моление Ивана), в котором он горячо, от всего сердца просит избавить его от тяжких мук и испытаний татарского плена: «Пресвятая мать Владычица, да укрепиши и благая твориши. Умоли Господа Бога избавити мя от мытарств и вечного мучения...<...> Лебедики мое, голубики мое, лебедики мое, голубчики сердешные... помогите...<...> О, Русь святая!..» (текст, в котором объединились русско-церковное начало и поэзия народного, почти в точности заимствован из повести Лескова, гл.9).

Замечательно музыкальное решение. Здесь применяется антифонный эффект, используется прием мгновенно разрастающегося

эха: реплики Ивана поочередно подхватываются женскими, затем, мужскими голосами хора (см. первые 6 тактов №4), а иногда складываются в выразительную хоровую лестницу-диагональ (ц.46, 1 т. до ц.47).

Молитва к Богородице получила отражение также в №10 (Речитативе-Диалоге Ивана и Князя с Хором, ц.110), затем, в эпилоге оперы (№16, 4т. после ц.180).

### *3. Особенности композиции оперы в целом*

Композиция оперы индивидуальна и во многом исходит из сюжетно-фабульной драматургии повести Лескова.

На *высшем* уровне музыкальной формы образуются важные арочные соответствия. Резюмирующе-синтезирующим является последний номер оперы. Кроме того, возникают выразительные лейттемы, осуществляющие магистральное значение в масштабе целого.

*Арочное обрамление* повести Лескова, в котором возникает образ монастыря (в 1 главе Иван Флягин направляется со своими случайными знакомыми к острову Валаам, в 20 главе главный герой рассказывает им о монастырской жизни – «последней житейской пристани»), предопределило и симметрию композиции оперы Щедрина: взаимосвязанными между собой оказались №2 (Засеченный монах, Знамение) и №15 (Оркестровая постлюдия), №1 (Пролог) и №16 (Эпилог). (*Схема 1*).

Завораживающе, тонко, зрительно-осязаемо воспроизведена в прологе и эпилоге оперы картина возникающего как бы в отдалении русского монастыря с его еле слышимым колокольным звоном и неспешным пением мужских голосов («Богосподь и явился нам»), создающим особое молитвенное настроение. В заключении оперы опять появляется облик (тень) засеченного монаха, призывающего Ивана к осмыслению своей жизни и покаянию («Иван, иди, брат, Иван, покайся...», №16, Эпилог). Звучит знакомая по «Запечатленному ангелу» свирельная тема (№1, ц.6 из хорового цикла), являющаяся в опере также одной из важнейших сквозных тем. Она послужила основой и оркестровой постлюдии (№15). В ней сокрыто нечто неуловимое, особая красота, отражение самых высоких чувств и духовных помыслов.

Обратим внимание на то, что ее интонационный рельеф весьма родственен свирельным наигрышам оркестровой интерлюдии №1 (№5, Российские пастухи), создающим особую атмосферу простран-

ственности, необозримых, прекрасных просторов русской земли (звучание ансамбля свирелистов воспроизведено благодаря использованию духовых инструментов – солирующих гобоя, кларнета, флейты, фагота).

Эпилог (№16) – реприза-синтез, где вновь, наряду с темой убиенного монаха, возникает тема Груши («Ах, да невечерняя заря») и молитва к Пресвятой Богородице («Пресвятая мать...») В этом, вероятно, заключен особый, значительный смысл – опять акцентируется главная идея оперы, связанная с искуплением содеянных грехов.

Важным объединяющим фактором являются *лейттемы*, возникновение которых в контексте музыкальной драматургии обнажает интересные повороты, скрытые смыслы. Очень часто – это вытянутые, пространственные темы-«дали», вызывающие зрительно-иллюзорные пейзажные ассоциации и воспроизводящие колорит лирических протяжных народных песен, знаменного пения.

В прологе экспонируются две лейттемы, образующие неразрывное целое – «комплекс монастыря»: колокольные перезвоны и молитвенное песнопение «Богосподь и явился нам» (1т. и ц.1). Первая из них – показательный для композитора образец хоровой сонорики, где практически не угадывается высота звуков и интервалов, а преобладает эффект единой суммарной звуковой краски. Вторая – похожая на подлинно знаменную, связана с модальной гармонией (модальностью «белой диатоники» с центральным тоном *d*). (Примеры 3, 4).

В №2 «Засеченный монах (Знамение)» также возникают две сквозные темы, которые неизменно ассоциируются с образом монаха, идеей покаяния в содеянных грехах и предопределения судьбы главного героя Ивана Флягина: тема солирующего фагота – с неожиданным авторским указанием *dolce cantabile* (1т. номера) и фрагмент вокальной партии тенора (звучащий на *pp, dolciss.*) с характерным неторопливо-плавным гаммообразным нисходящим движением – «много надо тебе терпеть, а потом достигниши, будешь много раз погибать и не погибнешь...» (ц.14). Обе темы также контрастируют с точки зрения гармонического решения, обуславливая диалектику новаторского (авангардного) и традиционного. Первая из них – с мягкими диссонантными блужданиями-переливами – подчеркнута хроматична, вторая, напротив, – связана с опорой на классическую тональность (*Gis-dur – cis-moll – E-dur* и т.д.). (Примеры 5, 6).

Многократно повторяется, как уже отмечалось, замечательная, покоряющая одухотворенностью песня Груши «Ах, да не вечерняя



заря» – в «закрепленной» за ней тональности *D-dur*. Показательно, что эта тема произрастает задолго до своего экспозиционного появления (в №9). Тонкое предвосхищение возникает в №2, в партии меццо-сопрано (4т. до ц.12), где как бы невзначай, на мгновение всплывает облик матери Ивана Флягина. Об этом свидетельствует и текст либретто: «Богу обещан матерью своей»<sup>1</sup> (Пример 7).

Сквозное значение имеет молитва, обращенная к Богородице – «Пресвятая мать Владычица» (*d-moll*, с постоянно повторяющимися опорными звуками *d* и *a*). Впервые она возникает в №4 «Моление Ивана (Ария с хором)» (Пример 8).

Композиция в целом охвачена также *звуковысотными точками*: *d* (№1), *a, d* (№2), *d, e* (№3), *d, a* (№4), *a* (№6), *d* (№9), *fis, cis* (№11, №12), *d* (№14), *e* (№15), *d* (№16).

На *среднем* уровне оперной формы (или промежуточном между средним и малым – в зависимости от специфики того или иного фрагмента) также возникает своя система взаимосвязей.

Основной структурной единицей музыкальной композиции является номер. В архитектонике номеров, которые представляют собой как правило развернутые сцены, отражен принцип контрастных сопоставлений. Он, в свою очередь, обусловлен жанровой спецификой оперы, синтезирующей два рода искусства – эпос и драму. Повествовательное начало, рассказ и непосредственно развивающееся действие становятся основой музыкальных форм, в результате чего образуются нередко большие по протяженности контрастные, главным образом 2-х или, реже, 3-х частные формы, объединенные прежде всего логикой сюжетно-фабульного развития, хотя неизбежно встречаются всевозможные репризные обрамления, связанные с повторением тематического материала, возникают тембровые, фактурные параллели и пр.

Так построены №№ 3, 4, 7, 9, 10, 11, 12, 14.

№3 (Татарский плен), как уже отмечалось, состоит из двух крупных частей (*a, b*).

---

<sup>1</sup> Вспомним первые страницы повести Лескова. Иван Флягин начинает рассказывать попутчикам, плывущим с ним на корабле, историю своей жизни с момента рождения: «От родительницы своей в самом юном сиротстве остался и ее не помню, потому как я был у нее *молитвенный сын*, значит, она, долго детей не имея, меня себе у бога все выпрашивала и как выпросила, так сейчас же, меня породивши, и умерла, оттого что я произошел на свет с необыкновенною большою головою, так что меня поэтому и звали не Иван Флягин, а просто *Голован*» [ 81, 135].

№4 (Моление Ивана, Ария с хором) основан на сопоставлении различных в сюжетно-фабульном и музыкальном отношениях фрагментов – молитвы и повествовании о происходящих событиях (*a, b*): в начале (в первой части – *a*) Иван Флягин обращается с пламенной молитвой к Богородице и Николаю Угоднику с просьбой избавить его от страшного татарского плена, в котором он томился около десяти лет; затем (в завершающей второй части, являющейся по смыслу кодой, ц.53 – *b*) – он рассказывает о своем спасении и благодарит Господа, прославляя Русь Христову («Был от плена чудом спасен»).

Дуэт Магнетизера и Ивана (№7) также распадается на две неравные части (*a, b*). Первая из них (*a*) представляет рассказ Ивана о его кутеже («выходе») в трактире со странным человеком, выдающим себя за магнетизера («Уехал как-то князь по делам. А сумма при мне знатная»), вторая, значительно превышающая первую (*b*), – драматическая сцена-поединок, завершающаяся разгулом-вакханалией (ц.64). Иван никак не может понять с кем имеет дело, однако, несмотря на это, безоговорочно отдает себя во власть страшной бесовской силы, принявшей облик живого человека. «Пойдем, пойдем: черт ли ты, или дьявол, или мелкий бес, или мой монах мертвый: пошли!..», – восклицает он (ц.79). Заключение этой сцены, идущей на *crescendo* и достигающей исступленного звучания (реплика-«выкрик» Ивана – «пошли!..» в высокой, не свойственной басу тесситуре, при динамике *fff*), во многом сопоставимо с вершинами-зонами №№ 3, 9, 12, 14.

Из трех разнообразных частей (*a, b, c*) состоит №9 (Цыганка Груша). Первая часть (*a*) – песня «Ах, да невечерняя заря»; здесь впервые на сцене появляется Груша. Вторая (*b*) – активное вторжение в драматургию действия Ивана Флягина, сраженного необыкновенной красотой молодой цыганки: «Эй, вы, волк вас с’ешь! После князю отслужу! Себя не постыжу, а сей невиданной красоты я скупостью не унижу!.. Эй!.. Пущу свою душу вволю погулять!.. Зачем тебя, красавица, небо сделало?.. сторонись, народ, а то оболью!..», – в упоении, забыв себя кричит Иван, бесшабашно отдаваясь стихии загула (ц.93). Третья (*c*)– пляс-вакханалия (ц.99), развивающийся по линии непрерывного динамического и фактурного нарастания (от *pp* к *sff*), где многократно скандируется в партии Груши, – словно раскручивающаяся пружина, – а затем подхватывается хором одно и тоже слово («тари, тари, тари...») Заключительная кульминация хора цыган завершается экстатичным выкриком – «Яй!», мгновенно прекращающим эту разудалую оргию-пляску.

Повествовательно-диалогичная манера, столь свойственная прозе Лескова, показательна и для №10 (Речитатив – Диалог, Иван, князь и Хор). Здесь можно выделить три относительно самостоятельных части (образуется трехчастная форма с репризным обрамлением со схемой *a, b, a1*): *a* – сцена-диалог Ивана и Князя (в ней Князь спрашивает Ивана о причине проигрыша); *b* – хоровая сцена, состоящая из двух разделов (ц.110); первый раздел – молитва к Пресвятой Богородице, второй раздел – рассказ о том, как «князь купил у цыган в таборе Грушу за пятьдесят тысяч золотом»; *a1* – снова сцена-диалог Ивана и Князя (ц.114).

Двухчастен по композиции №11 (Дуэт и Речитатив – *a, b*). В начале звучит замечательный любовный дуэт Груши и Князя (*a*), переходящий затем в рассказ Ивана, повествующий об измене Князя – «Князь был добрый человек. Но изменчивый. Наскучила ему скоро Грушенька. Уезжать стал часто» (*b*, ц.121).

Две контрастные части образуют единое целое в №12 (Помолвка Князя с богатой невестой и Монолог Ивана – *a, b*). В первой из них (*a*) замечательно, зрительно-достоверно воссоздан образ дороги и езды на бричке, запряженной лошадьми. Основная группа хора (контральто и тенора) непрестанно, весело и задорно скандирует повторяющиеся слова-приказки – «Ти-на, ти-на, ти-на, ти-ра, ли-ра, ли-на». На этом остигатном фоне параллельно звучит партия сопрано с совершенно другим текстом: «Пролегала, эх, да, ри-да, да-ри-да, путь-дорожка широкая по чистому полю, по чистому полю, по чистому полю...» В качестве яркого характеристического пласта фактуры возникает озорное соло балалайки с его выразительным народно-жанровым колоритом. Мгновенно взлетающие вверх пассажи деревянно-духовых (флейты, гобои, кларнеты, фаготы) и партии сопрано создают впечатление «неровного» пути – с ямами и ухабами, ветром и придорожной пылью (7т. до ц.126, 1т. до ц.127). Во второй (*b*, ц.134) – рассказ Ивана об ужасных событиях, измене Князя и поисках Груши. Реплики Ивана достигают большого трагедийного накала. Предчувствуя печальную развязку, он начинает искать ее в лесу: «Где ты, Груша, Грунюшка, где ты?, – вопрошает он; «Отзовись, откликнись мне!.. Покажись мне: жива ль ты? Но и мертвой я не испугаюсь...».

Идея преступления и покаяния становится главенствующей в кульминационном №14 (Финальный дуэт Груши, Ивана и сцена), что отразилось и в двухчастности формы (*a, b*). Одна из частей (*a*) пред-

ставляет страстную, конфликтную сцену-дуэт Груши и Ивана Флягина, заканчивающуюся гибелью молодой красавицы; другая (b) – начинается с величественной молитвы «Покаяния отвержи ми двери, Живнодавче» (ц.70), являющейся здесь своеобразным эпилогом-послесловием.

Идеи духовного развития человека, его непрерывного нравственного совершенствования, источником которого является творение добра во имя добра, становятся основополагающими в концепции повести Лескова и оперы Щедрина. «Доброта спасет мир» (парафраз Достоевского «красота спасет мир») – таков апофеоз исканий «очарованного странника». Несмотря на замкнутость концепции, окончание оперы как бы устремлено в бесконечность, в нем сокрыта некая тайна. Этой тайной завершается и повесть Лескова, главный герой которой исповедовал историю своей жизни «со всею откровенностью своей простой души, а провещания его остаются до времени в руке сокрывающего судьбы свои от умных и разумных и только иногда открывающего их младенцам» [81, 234].

## Пример 1

The musical score for Example 1 consists of six vocal parts: Mezzo-soprano, Basso, Soprani, Contralti, Tenori, and Bassi. The music is written in 3/4 time and features a variety of dynamics and performance techniques. The Mezzo-soprano part begins with a *fff* dynamic and a *gliss.* (glissando) marking, with a long note that spans across the first two measures. The Basso part also starts with *fff* and features a series of notes with a *gliss.* marking. The Soprani part includes a *gliss.* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic, with a *3* (triple) marking. The Contralti part features a *fff* dynamic and a *gliss.* marking, with a *pp* dynamic and a *5* (quintuplet) marking. The Tenori part starts with *fff* and a *gliss.* marking, with a *pp* dynamic and a *3* (triple) marking. The Bassi part begins with *fff* and a *gliss.* marking, with a *pp* dynamic and a *3* (triple) marking. Each part includes a vocal line with notes and rests, and a corresponding line for lyrics or performance instructions, such as "A!" and "(M)".

morendo

M-S.

B.

S.

A.

T.

B.

## Пример 2

L'istesso tempo  
(ma pochiss, meno mosso)

*ppp* *molto ff ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp*

S. По - ко - я - ни - я от - вер - зи ми две - ри,

*ppp* *molto ff ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp*

C. По - ко - я - ни - я от - вер - зи ми две - ри,

*ppp* *molto ff ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp*

T. По - ко - я - ни - я от - вер - зи ми две - ри,

*ppp* *molto ff ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp*

B. По - ко - я - ни - я от - вер - зи ми две - ри,

### Пример 3

**Sostenuto assai** (♩ = 44-46)  
 Campana da chiesa chromatico (9 Cup bells)  
 suoni reali *l.v. sempre*

1 *ppp*

2 *ppp* *l.v. sempre*  
 3 Gonghi (soprani) by finger

3 *ppp* *l.v. sempre*

### Пример 4

*pp*

T. *pp*

Бог Гос- подь и я-ви-ся (а) нам

B. *pp*

Бог Гос- подь и я-ви-ся (а) нам

### Пример 5

**Allegretto moderato**  
 ♩ = 52 - 54

Fagotto *p dolce cantabile* *poco rit.*

### Пример 6

*pp dolciss.*

Tenore *pp dolciss.*

мно-го на-до те-бе тер-петь, а по-том до-стиг- не - ши, бу-дешь мно-го—раз по-ги-бать

## Пример 7

**Sostenuto**  
*pp dolce, sempre rubato*

Mezzo-soprano

Ах, да не ве - чер - ня(а) я(а) за - ря,  
мо-я ли ты за - ря, ты ль мо-я за - ря...

*poco (rit.) lunga*

## Пример 8

**Andante,**  
**sempre poco rubato**  
(♩=63-69)

Flauto dolce  
tenore

Basso

S.

Пре - свя - та - я мать Вла - ды - чи - ца,  
Мо - лю, да по - ми - лу - е -  
да ук - ре - пи - ши и бла - га - я тво - ри - ти.  
ши...

*pp poco vibr.*

*p cantabile*

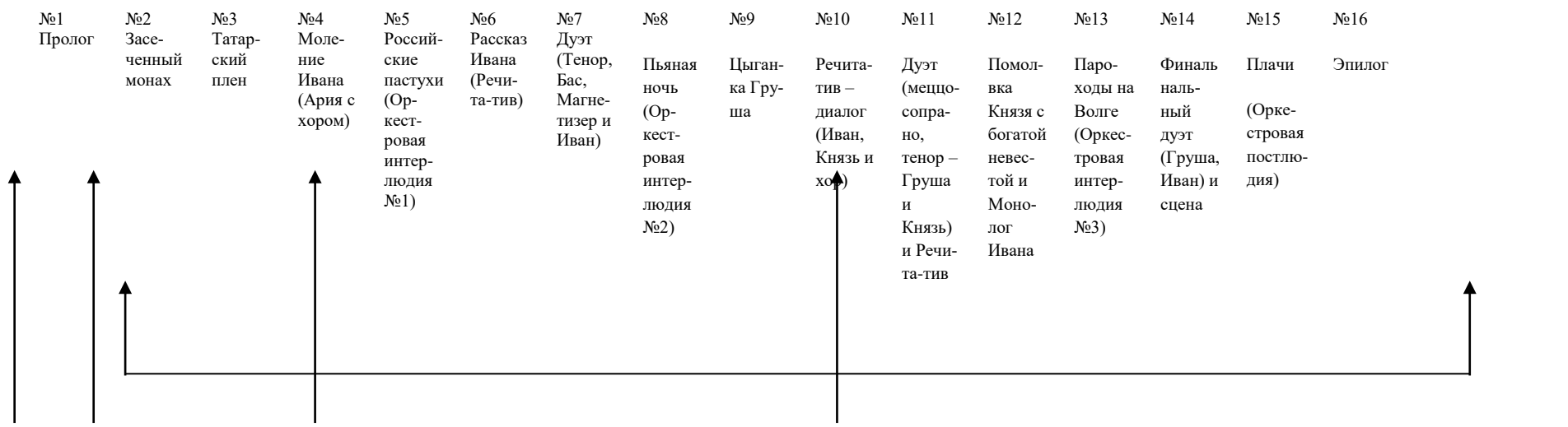
*pp cantabile*

# Схема 1.

## Композиция целого.

Часть 1

Часть 2





*Людмила Фрейверт (Тула)*

## **Оксюморон сюрреализма в скульптуре: параллели А.Н.Бурганова и Р.Гобера**

*Сколько бы ни называли видимое,  
оно никогда не умещается в названном.*

М.Фуко

Среди художников, ярко заявивших о себе в 1960-е гг., особое место принадлежит скульптору Александру Николаевичу Бурганову (1935). Занимаясь непосредственно творчеством, он, по его словам, «... никогда не вступал в афишированную оппозицию по отношению к официальной идеологической доктрине, но и никогда не был наемным персоналом для выполнения ее заказов» [1]. У него был «достаточно узкий коридор возможностей, которые я [А.Б.] мог себе позволить» [там же], а возможности, средства приемы, которые скульптору были необходимы для решения поставленных им задач, находились нередко вне пределов этого коридора.

Советская культура 1960-х гг. и позднее находилась в весьма специфической ситуации, что общеизвестно, и в ней накопились внутренние проблемы. Абсурд и абсурдизм, как их трактовал в своем труде М.Алленов, присутствовали в искусстве и жизни специфическим образом. При этом сюрреализм как одна из стадий «эстетики абсурда» был «пропущен» [2, с.47]. Если бы он был просто одним из факультативных элементов развития, без него можно было бы и обойтись. Но, как показывает опыт, сюрреализм, наряду с абстракционизмом, экспрессионизмом, – не временная стадия, а сквозная линия в развитии современного искусства. При этом он впитывает в себя влияния других направлений и подходов.

Подробное рассмотрение современного искусства, в научных, познавательных или педагогических целях необходимо предполагает присутствие разделов, посвященных сюрреализму. Анализ стратегий и отдельных приёмов, используемых художниками и скульпторами,

поможет научиться пониманию сущности пространства, свойств материальной основы произведения, предвидеть реакции восприятия – всё это может быть полезно в самых разных сферах деятельности, включая все виды искусства, дизайн, психологию, экономику, философию...

Теория и практика искусства, по крайней мере, со времен «линейности...» и «тектоничности...» Г.Вёльфлина, осознаёт: материал произведения иногда оказывает сопротивление тому или иному стилю, методу, приёму. И это сопротивление тем сильнее, чем больше зависимость данного искусства от физико-механических и других материальных условий. Из «чистых», «свободных» искусств мощнее других противодействие и зависимость в скульптуре. Один из ярких примеров такого сопротивления – так называемая «импрессионистская скульптура» О.Родена. Ограничения, вызванные материей, она компенсирует тем, что «живет» в одном пространстве с нами, диктуя способ поведения, траектории и скорость движения, мимику.

Стратегии авангардных направлений работают в скульптуре особым образом. Но постановки специальной проблемы – «специфика сюрреализма в скульптуре» – автором настоящего текста не обнаружено. А ведь сюрреализм в скульптуре – проблема вдвойне.

Сюрреализм как искусство «ожившей метафоры» может воплощать этот принцип в любых средах и материалах, в пределах физико-механических и оптико-визуальных возможностей. Однако два его программных взаимосвязанных пункта – воплощение снов, галлюцинаций и т.п. и автоматизм бессознательного – сразу ставят перед скульптурой и перед скульптором задачи, вплотную приближающиеся к неразрешимым.

Трёхмерная материальность, посюсторонность скульптуры сразу помещают ее в реальный видимый мир, где есть не только объём, но вес и масса. Не случайно, что миф о Пигмалионе и Галатее был создан еще в античности, в отличие от «портретов» Н.В.Гоголя и О.Уайльда. Кроме того, воспринимаемая зрением тяжесть скульптуры, могущая угрожать жизни находящегося рядом, является частью или подтекстом её образности: Командор в легенде о Дон-Жуане, «Венера Илльская» П.Мериме.

Работа скульптора требует, как известно, больших физических затрат и исключает возможность «всамделишного» психического автоматизма, бессознательности. «Сопротивление материала» здесь велико, и автоматические действия, если они даже и возможны в каких-

то пределах, могут порождать результаты, противоположные желаемым. Материал – Сфинкс задает скульптору свои вопросы и ждет ответа. Здесь Эдип-скульптор может быть проглочен Сфинксом или погубить свое творение. Задача скульптора – найти «третий путь».

Всё это говорит о том, что в скульптуре традиционное понимание и облик сюрреализма должен быть иным, чем в живописи и графике. Ведь скульптура – с одной стороны, физически реальна и трехмерна, а с другой – она не может быть принята за изображаемый ею предмет. (Явления типа «муляжей» Д.Хэнсона подчиняются другим закономерностям и здесь не рассматриваются.) Иначе говоря, и жизненность, и условность скульптуры достигают какого-то более высокого градуса. Само сочетание реальной тяжести и трехмерности с условностью облика несет в себе какой-то сюрреалистический подтекст. Вероятно, скульптура как бы ждала мастера, для которого будет органичен «метафорический подход к построению и реализации художественной формы» [1].

Когда же сюрреализм и его приемы встраиваются в систему, где акцентируется тектоника, сразу уходит расплывчатость сновидения, но обретается закономерность объективного мира. Ведь скульптура – обязательно средовой объект, в котором присутствует проектное начало. Это остро выявляется в скульптуре А.Н.Бурганова. Не случайно в его тексте подчеркивается сочетание метафоричности и построенности; без этого, вероятно, и невозможна «реализация (очень скульптурное слово! – Л.Ф.) формы» [1].

Искусствовед Н.К.Соловьев отмечал наличие у Бурганова острого архитектурного мышления [3, с.56], а это предполагает не только ясную организованность пространственной формы, но и позитивное отношение к жизни и ее **устройству, построению**, где различные образы и эмоции обитают и обретаются внутри четких, ясных, т.е. умопостигаемых структур. Именно поэтому даже самые «страшные» сюрреалистические образы Бурганова не создают впечатления, что автор навязывает нам или просто вытесняет вовне собственные иррациональные страхи и тревоги.

Акцентированная выстроенность, декоративная обобщенность формы сразу снимает налёт болезненности и придает целому характер некоего образного эксперимента. Это относится и к работе «Гуфля» (ил.1). В русском языке слова и «жизнь», и «смерть» – женского рода (в отличие немецкого *das Leben* и *das Tod*). Здесь перед нами «оживают» метафоры «убийственный каблук», «душа ушла в пятки».

Острый интерес к жизни и ее проявлениям включают в себя и размышление о смерти, которое носит здесь «карнавальный» характер. Такая прививка объективности лишает сюрреализм истеричности, иногда ему свойственной. Бурганов как бы рассматривает его со стороны и применяет к нему приемы комбинаторики его же элементов, получая «сюрреализм в квадрате» с оттенком иронии.

Один из характерных сюрреалистических приемов – это изображение отдельных частей человеческого тела, рук, ног и их комбинирование. В этом плане можно сравнить, например, «Ногу» Бурганова (2005) (ил.2) и «Без названия» Р.Гобера (1990) (ил.3), где из стены торчит натуралистическая мужская нога в штанине, носке и ботинке. Толчком к появлению подобных сюжетов у Гобера служит факт его биографии: его мама была хирургической медсестрой, и однажды он увидел, как она несла ампутированную ногу [см. 4, с.129].

«Нога» Бурганова носит совершенно иной характер. Самое важное то, что она – зрячая. У нее есть глаза, и она как-то по-своему видит мир. Связана ли такая метафора с биографией Бурганова? Может быть, это след детских впечатлений детства, проведенного в Баку, контакта ноги с песком, галькой, землей? Как видим, посыл совершенно другой. Нога, изучающая мир и одновременно напоминающая босые ноги античных статуй эпохи архаики и императорского Рима, адресована другой части нашего сознания: не той, где хранятся детские страхи и взрослые комплексы, а той, где живет эстетическое чувство и радость познания. «Фрагментированность» этой скульптуры – следствие не «ампутации», а «сокращенного кодирования», *pars pro toto*. Живой, наблюдающий, познающий мир человек представлен здесь «с головы до ног».

Комбинирование человеческого торса с конечностью на месте головы – прием, который объединяет «Письмо» Бурганова (ил. 4) и «Man-coming-off» Гобера (ил.5). Но этим приемом сходство между произведениями, пожалуй, ограничивается. За сходной сюжетной схемой скрываются различные смыслы. У Гобера мы видим символ человека, буквально «загнанного в угол», нога, выходящая из плеч, предельно, по-поп-артистски, натуралистична, а знаток моды на мужскую обувь может безошибочно датировать этот объект.

«Письмо» Бурганова по пропорциям, геометрии, даже по выбору материала подчеркнуто декоративно-антинатуралистично. Символика этой работы достаточно легко читается: дружеский привет, рукотворный текст как «лицо» пишущей. Отсутствие бытовой привязки

позволяет выйти на более обобщенную метафору: послание, весть, муза, душа? Бурганов пишет: «Я заявлял о себе как композитор неясных символических сюжетов» [1]. Думается, скульптор здесь немного иронизирует: образная, эмоциональная, семантическая программа его работ провоцирует работу мысли и порождает заложенную в них множественность трактовок, внутри вполне ясно очерченной «области допустимых значений».

Подводя итоги, хочется сказать следующее:

Работы А.Н.Бурганова подчеркнуто фигуративны, едва ли не классичны. Их художественной форме свойственны красота, изящество, утонченная интеллектуальность, иначе говоря – эстетизм. Они не скрывают того, что их создание – итог больших размышлений и большого труда. К ним никак нельзя отнести требования «Манифеста сюрреализма» А.Бретона: «Диктовка мысли вне всякого контроля, осуществляемого рассудком, вне всякой эстетической или нравственной заинтересованности» [цит. по: 5, с.126]. Используя основной приём сюрреализма – оживление метафоры – Бурганов создает совершенно новый тип сюрреализма (магического реализма). Скульптор всегда сохраняет оттенок иронии и самоиронии, уподобляясь актеру театра Б.Брехта; только здесь нахождение в образе персонажа и исполнение зонга из «внешней» позиции совмещены, единовременны. Бурганов всегда подчеркивает свойства материала и характерные для него способы формообразования. Искусство выступает у него не какместилище личных комплексов и фобий, а как реальность более высокого порядка. Обобщенность формы, отсутствие «бытовых» примет времени и места придает этим скульптурам, если можно так выразиться, притчевый характер. Действие происходит везде и всегда.

Основные оригинальные черты сюрреализма Бурганова – эстетизм, известная отстраненность, объективность тона (что и ассоциируется с Б.Брехтом, с притчей), осознанность художественного эксперимента, выраженное позитивное отношение к традиционным культурным ценностям и к самой жизни.





А.Бурганов. «Туфля»





А.Бурганов. «Нога»



А.Бурганов. «Нога»



Р.Гобер. «Antitled»



Р.Гобер. «Man-coming-off»





А. Бурганов. «Письмо»

### *Литература*

1. Бурганов А.Н. Тайная свобода. <https://burganov.ru/tajnaja-svoboda/> Время обращения: 17.01.2022.
2. Алленов М. Очевидности системного абсурдизма сквозь эмблематику Московского метро, или Абсурд как явление истины// Алленов М.Тексты о текстах. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 8-102.
3. Соловьев Н.К. Скульптура и архитектура в творчестве А.Н. Бурганова//Скульптура, город и музей. М., 2005.
4. Susie Hodge. Why your five year old could not have done that: Modern art explained. Lnd, 2013.
5. Рид Х. Краткая история современной живописи. Москва: Искусство-XXI век, 2006.

*Евгений Трембовельский (Воронеж)*

**Я такого другого не знаю.**

## **О разноликом Всеволоде Всеволодовиче Задерацком**

Среди заметных фигур отечественного музыкознания трудно найти кого-либо другого, в ком объединилось бы столько умений, навыков и практических осуществлений самых разных задач просветительства, науки, критики, организаторской, редакторской, лекторской, педагогической, руководящей деятельности, и кто бы во всех этих сферах постоянно генерировал новые идеи. Ипостаси разноликого Всеволода Всеволодовича Задерацкого (ВВЗ) не перечислить, тем более что они и теперь действительно продлеваются, разветвляются и множатся им самим и его многочисленными продолжателями. Будучи рассеяны по городам и странам, каждый из них хранит в себе ту искру, что была когда-то зажжена наставником и Учителем<sup>1</sup>.

Всеволод Всеволодович – личность грандиозная, уникальная и всеобъемлющая. Среди крупных ученых не так уж много тех, кто никогда не замыкается в сугубо кабинетных или учебных проблемах, но смело выходит, в том числе и с ними, к широкой аудитории. С другой стороны, средирезультативных популяризаторов музыки как все-таки недостает тех, кто свою деятельность способен осуществлять, как ВВЗ, – на мощном, крепком и целостно монолитном фундаменте ин-

---

<sup>1</sup>Могу судить об этом по мгновенной реакции теперь уже давней его аспирантки из Воронежа Нины Вадимовны Белянской: «Встреча с Всеволодом Всеволодовичем стала для меня подарком судьбы, надолго определив стратегию творческой жизни. Известный и неизвестный Гайдн – тема, предложенная научным руководителем, оказалась импульсной и для диссертационного исследования, и для всей последующей работы. Но дело даже не в том, *что* было в итоге достигнуто, а в том, *как* это происходило! Любая беседа всегда давала заряд невероятной внутренней энергии. Я действительно не знаю никого, кто способен был бы внушить такое чувство полета и окрыленности! Кажется, что вот теперь ты сможешь всё! И это ощущение сохраняется до сих пор...». Показательно и признание знаменитого ныне музыканта, народного артиста РФ, профессора Московской консерватории, кандидата искусствоведения Александра Зейликовича Бондуриянского: «Я очень рад, что нашей дружбе полстолетия. Мы познакомились очень давно. Всеволод Всеволодович Задерацкий принадлежит к тем людям, у которых можно учиться, не уставая» [Канал «Культура: Новости культуры. Эфир от 09/06/2015 (10-00)].

дивидуально-неповторимых и всегда сугубо авторских научных достижений. При этом выступления Всеволода Всеволодовича не бывают похожи на сугубо академические и сухие лекции.

Здесь нелишним будет сказать и о его яркой харизме, внешнем обаянии и притягательности. А также о присущем ему редкостном даре оратора-импровизатора, речь которого изобилует как бы внезапно, но всегда к месту привлеченными уподоблениями, сравнениями, метафорами, метонимиями, аллюзиями, ассоциациями и подменами, имеющими самостоятельную ценность, хотя и не заслоняющими неизгладимо глубокой сути доводимых до слушателей идей, мыслей и фактов.

Не во всех ли этих достижениях и личностных качествах перво-причина колоссального успеха, в частности, того вдохновенного его идеями и практическими действиями проекта, что инициировал в масштабах страны (отчасти и за ее пределами) мощное культурное движение, длящееся теперь уже четверть века и известное как Академия музыки «Новое передвижничество». Когда-то мне довелось в своем выступлении на VIII съезде Союза композиторов России позволить назвать Академию «севаславной» и «задерацкой», закрепив тем самым непреложный факт – эта акция разработана и внедрена в жизнь Всеволодом (Севой) Задерацким – профессором Московской консерватории и секретарем Союза композиторов России. За нее он заслуженно был удостоен Государственной премии Российской Федерации.

Академия, как известно, реализуется в мощнейших форумах, объединяющих месячные фестивали и образовательные программы звездных артистических коллективов и солистов, а также ученых-музыковедов с мировыми именами. Будучи направлены как на взрослую, так и на детскую аудитории, эти форумы проходили не только в крупных центрах – от Петербурга и Ростова-на-Дону до Казани и Красноярска (в общей сложности порядка 50-и), а и в небольших городах – например, в молодом Нижневартовске, жители которого с большим искусством впрямую не встречались и потому восприняли Академию, по свидетельству самого Задерацкого, с изумлением, как метеорит, упавший с неба.

Столь величественная и продуманная в деталях акция у кого-нибудь другого могла бы стать делом целой жизни. Но у Задерацкого это очень существенная, но все же только часть его творческой и общественно-организаторской деятельности. За годы работы во Львов-

ской, Новосибирской, Киевской и, с 1980 года, в Московской консерватории ему доводилось, помимо профессорских обязанностей, руководства аспирантами ведения порядка шести дисциплин, быть проректором по научной работе, деканом теоретико-композиторского факультета, а по линии всесоюзного и всероссийского Союза композиторов – его вице-председателем и руководителем Комиссии музыкознания. Будучи, кроме того, одним из директоров проекта ЮНЕСКО «Музыка в жизни человечества – Всемирная история» и главным художественным экспертом по организации европейских и российских фестивалей творчества Шостаковича, Прокофьева, многих российских и западных композиторов, он и сам регулярно выступал на конгрессах и симпозиумах в десятках городов России, Европы и Японии, публикуя, кроме того, в этих и других регионах свои труды. А порядка десяти лет тому назад совместно с М.Брокановой он основал снискавший в музыкантской среде славную репутацию журнал «PianoForum», в котором он, как главный редактор, регулярно помещает разнообразные по тематике эссе.

Мы подошли, кажется, к главному и первоосновному – к достижениям В.Задерацкого в научном творчестве. Они впечатляют, опять же, разнообразием при сконцентрированности вокруг некогда избранных рулевых установок и направлений.

Выявив линейно-полифоническую природу как основание и общий стержень современного композиторского мышления, он посвятил его доскональному изучению и осмыслению свои кандидатскую и докторскую диссертации, а также первые монографии, построенные на музыке едва ли не самых крупных его воплощений – Шостаковича и Стравинского. Вслед за этим были созданы исследования о Прокофьеве, Хиндемите, Мессиане, Щедрине, Сильвестрове, Скорике, вновь и вновь подтверждавшие действенность избранного подхода, а также многие научные и просветительские статьи о других российских, украинских и зарубежных композиторах, способствующие их признанию и популяризации.

Во все расширяющееся русло данного направления исследовательских поисков включаются и труды общетеоретической направленности. Вспоминается, к примеру, исключительно весомая и масштабная статья о мелодико-полифонических структурах и предпосылках современного тематизма из знакового сборника «Проблемы традиций и новаторства в современном творчестве» [1982], в которой техника сущностно мелодийного и симфонического по типу мышления

развертывания материала представлена в самых разных проявлениях – широкого либо короткого дыхания, ассиметричных или ритмически выровненных (но тактометрически неравномерных) линий, многотонически опорной и монотональной ладовости, интенсивного (семантически многосоставного) и экстенсивного (семантически односложного) типов тематически концентрированного раскрытия.

В такого рода трудах всегда проявляется редкостная эрудиция и ассоциативность мышления, способность сопоставлять, казалось бы, несопоставимое и видеть те корни явлений, которые без комментариев оригинально мыслящего гида скорее всего остались бы незамеченными. Взять хотя бы его представление читателю сонорики. Мало кому придет в голову, что это сугубо музыкальное явление современного творчества можно связать с В.Кандинским, К.Малевичем или с давно захороненной и буквально выкопанной из небытия работе художника второй половины XIX века А.Альфонса «Девушки под снегом», представлявшей собой прикрепленный к планшету чистый лист белой бумаги. А также с произведением «4'33"» Д.Кейджа, белые нотные листы которого ассоциированы с густо заполненными и потому как бы черными сверхмногоголосными сонорными партитурами.

Приведя некоторые малоизвестные высказывания В.Кандинского, *слышавшего* краски, и сопоставив его светозвуковые ощущения с метафорическими характеристиками О.Мессиана, *видевшего* в роскошествах своих гармоний фиолетовые краски, языки пламени, потоки сине-оранжевой лавы, планеты из бирюзы, гранаты космических древесных разветвлений<sup>1</sup>, В.Задерацкий приходит к выводу о «слиянности» результатов творчества из разных его сфер. И об особой миссии «художника звучащих красок», по-своему предвещавшего музыке выход в сонорное, то есть, по сути, цветозвуковое пространство. Об этой его миссии, как нельзя лучше, сказал сам исследователь: «Василий Кандинский – основание радуги, изгиб которой покрывает дистанцию в целое столетие. Он был первым, обозначившим средокрестие искусств и соответственно неразъемность целостной системы художественных мироощущений»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Эти метафорические определения композитор применил в Предисловии к «Квартету на конец Времени» и затем повторил с некоторыми изменениями в своем теоретическом труде: Мессиа О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина. С. 78.

<sup>2</sup>Задерацкий В. Сонорика – средокрестие искусств // В.В.Задерацкий. Музыкальные идеи и образы минувшего века. М.: изд. «Композитор», 2014. С. 494.

В совокупности труды В.Задерацкого запечатлевают, фактически, портрет эпохи, но не отстраненно объективный, а просматриваемый сквозь призму его индивидуальных взглядов, характеристик и оценок. В данном случае это несомненно позитивное обстоятельство, поскольку «портретист» – не рядовой представитель или пассивный регистратор эпохи, а созидатель – специалист, способствующий своими действенными практическими акциями и публикациями ее формированию и, если угодно, переустройству и совершенствованию.

Не случайно поэтому и в его научном портфеле есть труды, скажем, о музыкальных процессах в тоталитарных и пост-тоталитарных цивилизациях. Оттолкнувшись от ученых-провидцев О.Шпенглера и Н.Бердяева, писавших об альтернативных расхождениях культуры и цивилизации, он констатирует наблюдаемый сегодня распад культурной сферы в области музыки на два пласта – высокого искусства и той субкультуры, будь то «техно», «масс», «рок» или «шлягер», которая в точном смысле, по хрестоматийной советско-коммунистической формулировке, «принадлежит народу».

Причины отторжения слушателей, в первую очередь подавляющей части молодежи, от истинной музыкальной культуры В.Задерацкий оправданно видит, с одной стороны, в гигантской активности шоу-бизнеса, заполонившего все поле культуры сорняками, а, с другой, – в интеллектуальной расслабленности и «подслеповатости» власти, оттеснившей на далекую периферию вопросы музыкального воспитания и просвещения<sup>1</sup>.

Талант живописания В.Задерацкого проявился и более локально – в его портретных зарисовках и эскизах: своих ли именитых учителей – Арсения Котляревского, Адама Солтыса, Станислава Людкевича и Владимира Протопопова, краснодарского композитора Владимира Магдалица, пианиста Михаила Плетнева, львовского музыковеда Стефании Павлишин и многих других. А поскольку все эти работы подсвечены, опять же, индивидуальным видением «натуры», можно сказать, что и в них как бы запечатлено «лицо» автора – присущий ему острый, панорамный, благожелательный и всегда неповторимый взгляд на любой запечатлеваемый объект.

---

<sup>1</sup>«Повинны» в этом, возможно, и сами представители высокого искусства, когда, например, следуя новой моде, избегают традиционных для инструментов «нормальных звуков» и штрихов, либо искажают их до неузнаваемости. Да и вообще, когда изобретения и всякого рода придумки становятся самоцелью и уводят от коренных и исконных предназначений и свойств музыки.

Всеволод Всеволодович шел в науке, говоря музыковедческим языком, по линии тематически концентрированного развертывания. Его путь можно уподобить восхождению на Джомолунгму творчества, вершиной которой стал двухтомный учебник «Музыкальная форма». От первой и до последней темы он является новаторским, современным и одновременно (по материалу) как бы всеисторическим и вневременным, исключительно музыкальным и продолжающим лучшие традиции отечественного музыкознания в этой области. Жизненность теории – его определяющее качество, проявляемое в отсутствии абстрактно-отвлеченных умопостроений и распространенного сегодня наукообразия, достигаемого за счет чужих (нередко чуждых) слов, обильно используемых под прикрытием не всегда оправданной связи со смежными и несмежными науками.

Когда это необходимо, к ним иногда апеллирует и В.Задерацкий. Но в основном он не склонен сокрушать сложившийся в отечественном музыкознании свод дефиниций и не называет, к примеру, «песенными» простые (малые) формы, хотя указывает на немецкие источники с такой терминологией и признает, что структура периода изначально кристаллизовалась в песенном фольклоре.

Но применяя даже самые старые и хрестоматийные термины, исследователь сущностно обновляет их свежими, многозначными, концентрированными и потому краткими определениями, в которых каждое слово – золото. Ну, скажем: «Музыка – это организованное в систему звукодвижение, творящее образный смысл», «Мелодия – развернутое движение логически связанных тонов, рождающее линейное напряжение и смысловую значимость», «Музыкальная форма – не способ передачи замысла, а способ его существования». Сквозь эти простые и естественные формулировки просматривается мощная философская подоснова, коренящаяся в трудах Лосева, Лотмана, Бердяева, Тынянова, А.Михайлова, Б.Асафьева и ряда других, в том числе сегодняшних ученых. На прочном фундаменте зиждутся и «свои», теперь уже закрепившиеся в теории понятия – интервальная и ритмическая плотность, комплементарно-сонорная полифония, однолинейная (не то же, что монодическая) фактура, континуальный тип изложения (сверх экспозиционного, срединного и заключительного) и многие другие, сопряженные вместе со всеми остальными в стройную терминологическую систему.

Через такого рода понятия и источники, через фиксацию современного взгляда на идею и адекватную ей структуру, потеснившего



пресловутую дихотомию содержания и формы, мысль автора учебника устремляется к характеристике микро- и макроинтонаций, содержащих в себе знаковые – грамматические, семантические и интрастилевые – сообщения, к жанрам и типам драматургии, времени и пространству, повторности и контрасту, стабильными мобильным компонентам... и далее, к нетрадиционным анализам-трактовкам категорий мелодии, фактуры и, наконец, конкретных типов композиции – от периода до континуальных опытов формообразования и электронных практик рубежа XX–XXI столетий.

Все это удивительным и неповторимым образом просматривается с космической высоты теоретико-эстетических обобщений, предполагающих и позволяющих единовременно видеть, сопоставлять и сравнивать далекие континенты, времена и имена – старинные, недавние и теперешние. Уже в преамбульной части учебника соотносятся высказывания и достижения Моцарта и Веберна, Шуберта и Шёнберга, Шопена и Сильвестрова, Чайковского и Циммермана, Обрехта с Жоскином и Мессиана с Тищенко..., а также, к примеру, баховское мелодическое развертывание (в интерпретации Курта) и идея Шёнберга о произведении как живом организме и о его выращивании из «яблоневого цветка». Установление связей (или, напротив, их отсутствие) между объектами осуществляется постоянно. Даже описывая такую, казалось бы, элементарно типовую в основе форму как вариации, В. Задерацкий замечательным образом соотносит Берга и Брамса, Веберна и Стравинского, Бориса Блахера и Витольда Лютославского, Владимира Кобекина и Родиона Щедрина...

Данный учебник, как и другие работы, разомкнут и направлен в будущее – к новым исследованиям всего музыковедческого сообщества и самого автора. Ведь представление о нем неотрывно от чувства ожидания очередных задумок, проектов, их писательских, устных и практических воплощений. Своей жизнью и своими достижениями В. Задерацкий как бы закрепил справедливость глубокой сентенции Поля Ланжевена: «Проблемы важнее решений, потому как решения могут устаревать, а проблемы остаются».

Судьба В. задерацкого богата событиями, достижениями, открытиями, поездками, нескончаемо активным и динамичным стилем жизни. В молодые годы Сева поражал всех динамикой своих перемещений: ходил только бегом, а отпускное время как тогда, так и позднее заполнял байдарочными походами с друзьями. И сегодня, по прошествии десятилетий, он не знает своих лет, как не знают их те,

кто имеет радость встреч и общения с ним. Он продолжает жить в своем привычном стиле. Не поменяли Всеволода Всеволодовича и возникавшие с возрастом проблемы здоровья, даже случившийся с ним инфаркт. Не могу забыть, как непосредственно в послеинфарктный период, когда мы с ним договорились о встрече около Дома композиторов на Огарева (ныне Брюсов переулок), он, немного опаздывая, буквально бежал по Неждановой из консерватории, где его задержали после лекции студенты. Как же я тогда встревожился... и кинулся, было, ему навстречу, чтобы приостановить его бег. Но не успел, он уже через мгновение был рядом, одарив меня присущей только ему приветливой улыбкой и крепким рукопожатием.

К нему очень подходит определение «мэтр». И в тоже время не подходит, настолько он сверхкоммуникабелен, легок, улыбчив и прост. Хотя аристократические гены никакой простотой не прикроешь. В них, видимо, и заложены его утонченность, элегантность, изысканность в манерах и одежде, безукоризненный вкус, великодушные, возвышенность и то, что определяется как рыцарство и породистость. Может быть, именно поэтому его не отягощают ни почетные и ученые звания, ни многочисленные правительственные и ведомственные награды, ни разного статуса премии, включая государственную, ни просто знаки признания друзей, коллег, студентов и массовой аудитории.

На счастье результаты деятельности В.Задерацко действительно по достоинству оценены на всех уровнях. Но это его не старит. По сути, он, как уже замечено, остается молодым. У него, пожалуй, вообще нет возраста, с годами он не меняется, восхищая, помимо всего, своей неослабевающей способностью воплощать свежие идеи и определять очередные задачи, одновременно разрабатывая, решая и устраняя прежние.

Вот и в последние десятилетия Всеволод Всеволодович выдвинул в качестве своей приоритетной цели возвращение к жизни творчества отца – тоже Всеволода, теперь уже известного в мире крупного композитора Всеволода Петровича Задерацкого. Отец, к слову, будучи учителем сына, первым заметил его незаурядное дарование, который, как теперь очевидно, оправдал и превзошел его надежды. Но самому учителю, умершему в 1953 году, когда Севе не исполнилось еще и восемнадцати лет, не довелось быть свидетелем его достижений.

Человек высокого таланта, славный наследник танеевской школы, Всеволод Петрович Задерацкий, по свидетельству сына, был, кроме всего, участником Первой мировой войны (в качестве офицера) и Гражданской войны (в армии Деникина). В 20-е годы стал жертвой ряда репрессий, а в 1937-ом в четвертый раз арестован «за распространение фашистской музыки» и этапирован на Колыму. В жесточайших условиях лагерной жизни на добываемых с трудом обрывках бумаги он сочинял теперь уже многократно исследованный и представленный в концертах всетональный фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги».

Только после 90-го года уже в новой России стало возможным возрождение его творчества, что и осуществляется этап за этапом усилиями Всеволода Всеволодовича. Он не только извлек из небытия и реанимировал практически все сохранившиеся произведения отца, но и своими исследованиями, книгой «Pegaspera», многочисленными статьями, а также организацией публичных концертных показов, в том числе в собственной исполнительской интерпретации, способствовал признанию Виктора Петровича Задерацкого как одного из самых мощных и художественно оригинальных творцов первой половины XX века. Сам Всеволод Всеволодович считает именно это своей миссией в XXI веке, смыслом и оправданием жизни. Сегодня осуществлено издание многих опусов, попавших уже в руки больших зарубежных и некоторых российских исполнителей, в ряде стран прошло большое число знаковых премьер, а например в Германии издан еще и пятидисковый альбом лучших сочинений композитора.

Поэтому завершая статью о славном и многоликом юбиляре – Всеволоде Всеволодовиче Задерацком, позволим себе выразить надежду и уверенность, что и эта его безусловно уникальная, имеющая философское наполнение миссия, в осуществление которой он вкладывает все свое незаурядное научное, просветительское и организаторское дарование, найдет в совместных усилиях артистов, ученых, издательств, концертных организаций и заинтересованных ведомств отечественной культуры свое окончательное разрешение, адекватное значению возрождаемого художественного явления.

*Ольга Комарницкая,  
Елена Ферапонтова (Москва)*

**Валентина Николаевна Холопова.  
Ученый, профессор, общественный деятель**

Имя Валентины Николаевны Холоповой (род. 14 декабря 1935 г. в Рязани) – заслуженного деятеля искусств России (1995), лауреата Премии Правительства РФ (2011), академика РАЕ (2011), выдающегося ученого, теоретика музыки, доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории, заведующей ею же созданной кафедрой Междисциплинарных специализаций музыковедов (1991), основателя большой научной школы, общественного деятеля – широко известно не только в России, но и во многих странах мира.

«Крещендирующая» логика творческой эволюции В.Н.Холоповой, помноженная на изначально присущие ей потрясающее трудолюбие, фанатичную преданность своему делу, феноменальную трудоспособность, приняла форму книг и статей, исчисляемых соответственно десятками и сотнями. Тридцать книг В.Н.Холоповой и свыше пятисот статей уже в настоящее время вошли в классический фонд отечественного музыкознания. На сегодняшний день общий объем опубликованных ею работ составляет более чем 1000 печатных листов.

Путь В.Н.Холоповой в музыку, в музыкальную науку, был, казалось бы, предопределен, но вместе с тем его совсем нельзя назвать легким и простым. Валентина Николаевна вспоминает свои первые детские впечатления от хорового пения, которое очень любили родители, хотя они не были профессиональными музыкантами. Кроме того, от родителей В.Н.Холопова и Ю.Н.Холопов унаследовали абсолютный слух. Уникальные музыкальные способности и благодатная семейная творческая атмосфера позволили легко освоить программы школы, училища и держать экзамены в Московскую консерваторию. Первая статья В.Н.Холоповой – «Вечер мексиканского балета» – появилась в 1957 году («Советская музыка», 1957, № 10), а первая книга

– «Фортепианные сонаты С.С.Прокофьева» (совместно с Ю.Н.Холоповым) – в 1961 году. «Я своим слухом доходила до музыки, которую не все слышали, – рассказывает В.Н.Холопова. – А первая трудная книга была – о фортепианных сонатах Прокофьева. (...) Это уже был теоретический, необходимый интерес к новизне, который был и у меня, и у Юрия Николаевича: никто не понимает, а мы поймём! Когда же мы выпустили книгу о Веберне, она имела сенсационный успех. Все ринулись в магазин, потому что случилось нечто неслыханное: не было ни исполнений, ни изучений, ничего, и вдруг выходит книга на русском языке (...). Это была действительно сенсация, причём она прокатилась по всему СССР. Какие-то экземпляры привезли на Дальний Восток»<sup>1</sup>. Вторая книга, посвященная творчеству Антона Веберна, была издана в России лишь спустя 30 лет после ее создания! Две книги о Веберне являются фундаментальным трудом, который практически не имеет аналогов ни в отечественном, ни в западном музыкознании. Авторы исследуют проблемы эстетики, философии, музыкального языка и композиции классика австрийской музыки XX в.

Интерес и даже ощущение собственной миссии в изучении современной музыки возник у Валентины Николаевы еще в годы учебы. «Когда мы были студентами консерватории, то знали, что есть зарубежная музыка, которая от нас отрезана полностью, – вспоминает В.Н.Холопова. – Тогда Дебюсси и Равель были совершенно новыми композиторами. А ещё был Стравинский. (...). Поэтому заниматься новой музыкой было абсолютно необходимо. А тут еще Веберн обозначился – вещь в себе, которую никто не слышал и абсолютно не понимал. То есть оказалось, что наша страна настолько отставала, что заниматься современной музыкой нужно было просто для того, чтобы привести страну в нормальное состояние»<sup>2</sup>. Судьбоносное участие в жизни Валентины Николаевны сыграл Д.Д.Шостакович, настояв на рекомендации в аспирантуру «первым номером!»: «Он всё наше поколение на руках вынес. Он так же спасал Шнитке, Щедрина, Губайдулину. Если бы не Шостакович, Губайдулину загубили бы (...). Когда мы начали заниматься современной музыкой, страна отставала от мирового уровня музыкального развития лет на 50. Поэтому это было

---

<sup>1</sup> Валентина Холопова. «Нет книги – нет композитора». Интервью: Н. Насибулина, 2021. [https://Stravinsky.online/Starshee\\_pocolenie\\_valentina\\_kholopova](https://Stravinsky.online/Starshee_pocolenie_valentina_kholopova).

<sup>2</sup> Там же.

совершенно необходимо», – подчеркивает В.Н.Холопова<sup>1</sup>. Для кандидатской диссертации Валентина Николаевна сама выбрала новую, неизведанную тему «Музыкальный ритм», которая стала основой ее значимых научных трудов «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века» (1971, премия им. Б.Бартока, Венгрия – 1981) и «Русская музыкальная ритмика» (1983, премия Министерства Высшего образования СССР – 1980).

Валентина Николаевна Холопова является «летописцем» классиков русской музыки XX–XXI вв.: А.Шнитке, С.Губайдулиной, Р.Щедрина. Блестящие монографические исследования: «Альфред Шнитке» (совместно и Е.И.Чигаревой, 1990), «Композитор Альфред Шнитке» (в 4-х изданиях, 2003, 2008, 2010, 2020), «София Губайдулина. С интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина (в 5-ти изданиях, 1991, 1996, 2008, 2011, 2020), «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин» (2000, готовится издание 2022) являются уникальными научными исследованиями, не имеющими аналогов в мире.

Свои знания и впечатления об этом периоде в отечественной музыке В.Н.Холопова обобщила в книге «Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили)», в значительной мере опубликованной совместно с белорусскими коллегами (Т.Г.Мдивани и др., Минск, 2014), полностью представленной на персональном сайте автора ([www.kholopova.ru](http://www.kholopova.ru)). Среди проблем труда – контраст мироощущений российских композиторов до образования новой России и после, радикальная модификация оперы, симфонии как ведущих жанров академической музыки.

Как человек, всегда находившийся в гуще событий своего времени, В.Н.Холопова и сегодня включает в спектр своих научных интересов самые актуальные направления. Так, во многом благодаря Валентине Николаевне, был «открыт» молодой талантливый композитор Николай Попов, работающий в направлении «мультимедиа». Творчеству молодого автора В.Н.Холопова посвятила небольшую книгу «Композитор Николай Попов» (Москва, 2019).

Фундаментальные теоретические труды В.Н.Холоповой во многом составляют основу отечественной музыкальной науки. Еще в годы студенчества Валентина Николаевна особенно заинтересовалась предметом «Анализ музыкальных произведений». В консерватории главными ее педагогами стали Виктор Абрамович Цуккерман и Лев

---

<sup>1</sup> Там же.

Абрамович Мазель. «Курс Цуккермана по анализу музыкальных произведений (...) – это был совершенно блестящий курс: высокопрофессиональная игра, теория, мысли (ученик Яворского). Я была настолько поражена! Цуккерман и Мазель – это были мои боги. (...) Вокруг же Цуккермана был ореол – пропустить его лекции было чем-то недопустимым. Его обожествляли, и было за что – потому что он был настоящий музыкальный теоретик», – отмечает В.Н.Холопова<sup>1</sup>. Вышедший в 1999 году труд «*Формы музыкальных произведений*», стал результатом 30-летнего опыта преподавания В.Н.Холоповой дисциплины – «Анализ музыкальных произведений»<sup>2</sup>. Учебник, охватывающий в одном томе музыкальные формы от эпохи Средневековья (григорианский хорал, знаменный распев) до конца XX века (Губайдулина, Штокхаузен, минималисты), стал настольной книгой для многих поколений музыковедов. Каждая глава отличается новаторской личной разработкой автора: будь то светские формы-жанры Возрождения, русско-украинский хоровой концерт барокко, классическая сонатная форма, балетные, оперные формы, формотворчество композиторов XX века. Этот всеобъемлющий труд можно заслуженно считать энциклопедией музыкальных форм.

Валентина Николаевна является автором уникального, не имеющего аналогов ни в отечественном, ни в мировом музыкознании научного направления – *Теория музыкального содержания*. Его идеи и структура, оттачиваемые на протяжении многих лет, воплотились в учебном пособии «Музыка как вид искусства», которое выдержало уже 5 изданий (1990–91, 1994, 2000, 2002, 2014).

Читаемый с 1989 года для студентов-музыковедов Московской консерватории, оригинальный курс Валентины Николаевны существенно расширяет возможности аналитического проникновения в мир музыки – благодаря развитию идей в области музыкальной психологии и семиотики, музыкальных эмоций, исполнительской интерпретации, жанра и стиля. Приковывает внимание не ослабевающая с годами, а, напротив, нарастающая активность ученого, позволившая приступить к осмыслению глубинно-сущностных вопросов музыкального искусства. Не ограничиваясь разработкой чисто научного аспекта данной концепции, Валентина Николаевна в характерном для

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Этот труд является учебным пособием для вузов искусств и культуры (31 п.л., рекомендовано Министерством культуры РФ в качестве базового учебного пособия по курсам «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма»).

нее стиле «по горячим следам» реализует ее в самых разнообразных учебных курсах, различных аудиториях. В этом видится пафос деятельности Валентины Николаевны как музыканта-ученого. Она всеми силами стремится «развернуть» теорию музыки лицом к жизненным, профессиональным потребностям практических музыкантов. Наверное, именно поэтому ее выступления в самых различных городах России и за границей, организуемые под ее руководством циклы занятий вызывают всеобщий интерес.

За последние годы этот курс вырос в ценнейшее новое научно-педагогическое направление – теорию музыкального содержания. Благодаря инициативе В.Н.Холоповой, сформировался целый блок новых предметов музыкально-содержательного порядка для всех уровней музыкального образования – музыкальная школа, музыкальное училище, музыкальный вуз, включая аспирантуру, факультеты повышения квалификации. Названия предметов — «Музыкальное содержание», «Теория музыкального содержания», «Музыка как вид искусства», «Смысловая специфика музыки». Начинание В.Н.Холоповой получило широкую поддержку среди руководителей и специалистов в области музыкального образования разных звеньев, благодаря чему Министерство культуры Российской Федерации и выпустило Рекомендательное письмо (от 17 мая 1999 г.) о введении данного цикла предметов на всех ступенях музыкального образования России, от школы до аспирантуры, и распространило документ по всей территории страны. Куратором этой инновационной программы была назначена профессор В.Н.Холопова. В стремительно краткий срок под ее руководством прошли подготовку по новым предметам десятки педагогов-музыкантов из разных уголков России – от преподавателей Московской консерватории до учителей музыкальных школ Сибири, Дальнего Востока, Карелии, Коми. Система музыкально-содержательных предметов существенно обогащает российское музыкальное образование и имеет большую перспективу на будущее.

Впоследствии А.Ю.Кудряшовым, учеником В.Н.Холоповой, был создан фундаментальный труд, который во многом продолжил и развил научные идеи В.Н.Холоповой: *«Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие»* (СПб. Издательство «Лань», 2006. 432 с.). Книга содержит ценнейшие наблюдения о музыке и новаторскую трактовку произведений, насыщена яркими философско-эстетическими, худо-



жественными идеями, ее по праву можно считать вдохновенным образцом высокого научного стиля.

Одним из важнейших аспектов Теории музыкального содержания являются музыкальные эмоции, которым В.Н.Холопова посвятила отдельный труд, вышедший в 2010 году. Можно с уверенностью сказать, что после известных трактатов Р.Декарта, И.Маттезона, А.Кирхера это единственное фундаментальное исследование, посвященное музыкальным эмоциям от древних мировых музыкальных культур до сегодняшнего дня. В книге «Музыкальные эмоции» излагаются основы музыкальных эмоций, рассмотрены главные научные категории, выдержан исторический ракурс в связи с обзором важнейших тенденций музыкального искусства различных эпох: Возрождения, барокко, венских классиков, романтизма, искусства XX века.

Еще одно уникальное по масштабу исследование В.Н.Холоповой – «Феномен музыки» (2014) – явилось продолжением направленности книги «Музыка как вид искусства» и не имеет аналогов в современном музыкознании. В «Феномене музыки» обстоятельно изложено само понятие музыки в его историческом, эстетическом, философском, религиозном аспектах, уделено внимание музыкальным эмоциям, музыкальной интонации, обоснованы разработанные автором теоретические понятия – специальное и неспециальное музыкальное содержание, обсуждается проблема эстетики и психологии музыкальной композиции. Данный капитальный труд, воплотивший в себе предшествующий опыт музыканта-мыслителя, явился своего рода обобщением сделанного: это взгляд с горней вершины, благодаря которому сущностные тенденции музыкального искусства различных эпох и художественных направлений, корреспондирующие с другими видами художественного творчества и смежными науками, выстраиваются в некую целостность. В книге представлено многовековое историческое развитие академической музыки, ее философско-эстетические, психологические и содержательные свойства. Автор демонстрирует эвристические методы музыкального анализа. Феномен музыкального произведения предстает в неожиданном ракурсе: открывается глубинный содержательный пласт, являющийся по сути основополагающим в том или ином музыкальном произведении-шедевре.

Признанный теоретик музыки, В.Н.Холопова решила попробовать свои силы и в постижении творчества исполнителей. Основным

объектом стал знаменитый скрипач и дирижер Владимир Спиваков, некогда учившийся у нее по анализу формы в Московской консерватории. Начав рецензировать выступления В.Т.Спивакова в тот сложный для него период, когда он заново собрал своих некогда прославленных «Виртуозов Москвы», формировал новый симфонический оркестр – НФОР, В.Н.Холопова в итоге создала книгу «Но и мелодия – любовь. Владимир Спиваков» (Москва, 2010. 113 с.), затем большую монографию «Путь артиста. Владимир Спиваков» (М., 2013, 328 с.). В ней, помимо интереснейшей биографии знаменитого артиста, был раскрыт весь своеобразный мир его интерпретаций, в качестве единственного обобщения такого рода среди тысяч публикаций о мастере. Привлек внимание музыкального теоретика и исполнитель-антипод – пианист и клавесинист Алексей Любимов, о котором также была выпущена книга «Алексей Любимов» (М., 2009), острая, порой полемичная, отражающая во многом творческие поиски этого выдающегося музыканта.

Многие из работ В.Н.Холоповой переведены на иностранные языки (немецкий, английский, итальянский, французский, шведский, китайский, венгерский, польский, чешский) и изданы в других странах. Это, например, «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века (Будапешт, 1975), фрагмент этой книги опубликован также на китайском языке (журнал Нанкинского института искусств, 1991); «Антон Веберн», книга первая (Берлин, 1989; Милан, 1990); «Губайдулина» (открывающаяся интервью Губайдулиной с итальянским музыковедом Э.Рестаньо, Турин, 1991); фрагменты из книги «Альфред Шнитке» (журнал «Kunst und Literatur», тетрадь 2, Берлин, 1988). Книга «Музыкальный тематизм» вышла в двух журналах Тяньцзиньской консерватории (Китай, 1987 № 3, 1988 № 2); «Мелодика» – в трех журналах Сианьской консерватории (Китай, 1991 № 2, 3, 4); «Фактура» – в журнале «Shepherds Flute» (г. Синин провинции Цинхай, Китай, 1992 №2); «Русская музыкальная ритмика», пятая глава – в двух журналах Сианьской консерватории (Китай, 1992 № 3, 4). Фрагмент книги «Русская музыкальная ритмика» опубликован в журнале «Китайская музыка» (Пекин, 1992 №2). В Китае же напечатаны отдельные главы из книги «Музыка как вид искусства»: «Музыкальные эмоции» – в журнале Сианьской консерватории (1993 №3), «Функции музыки» – в журнале Сианьской консерватории (1994 № 1), «Зрительный ряд и опространствование времени в музыке» – в журнале Сианьской консерватории (1994 № 2), «Жанровое и стиле-

вое содержание музыкального произведения» – в журнале Сианьской консерватории (1995 № 1), «Исполнительская интерпретация музыкального произведения» – в журнале «Academic Information of Music» (Пекин, 1997 №2, 3).

Переведена на немецкий язык и издана в Германии книга «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин» (Der Weg im Zentrum. Annäherungen an den Komponisten Rodion Shchedrin. Mainz u.a.: Schott, 2002. 204 S.). Она выставлялась на Международной книжной выставке во Франкфурте-на-Майне в 2002 году.

Многочисленны статьи, опубликованные в зарубежных изданиях. Остановимся лишь на некоторых. Это: «"Эмоциональная форма" у Чайковского. Опыт постановки проблемы» (журнал «Музыка», Польша, 1994 № 1), «Авангард в российском музыкальном образовании» (журнал «Marsyas», Париж, 1994 № 1), «Симфонический космос Софии Губайдулиной», «Сочинения Родиона Щедрина 80-х годов», «Родион Щедрин в беседе с Валентиной Холоповой» («Советская музыка в свете перестройки», сборник статей, Laaber, Германия, 1990). Также – «Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма», «Секреты московской школы в "чистой музыке" Владислава Шутя», «Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского», «Лабиринты творчества Романа Леденёва» («Underground Music from the Former USSR», Амстердам, 1997), «Четвертитоновая система против герметизма двенадцатитоновости». Виктор Суслин и София Губайдулина» («Positionen 37. Beiträge zur neuen Musik», Берлин, 1998), «Высшие силы Альфреда Шнитке» («Musiktexte. Zeitschrift für neue Musik», Кёльн, 1999), «24 прелюдии и фуги Шостаковича» (2000–2001, издано в Италии), «Шестая симфония Прокофьева: против линии социалистического реализма» (Берлин, 2005) и многие другие.

Важно, что за несколько последних лет на иностранные языки были переведены концептуальные работы В.Н.Холоповой по музыкальному содержанию, входящие в структуру ее учения об этом предмете. На китайском и английском языках предстали «Специальное и неспециальное музыкальное содержание» (соотв. 2011 и 2014 гг.), «Три стороны музыкального содержания» (содержательная характеристика исторических эпох, стилей, отдельных произведений). Издания именно на этих языках позволяет теориям российского ученого двигаться на далеких мировых орбитах.

Вспоминается яркий случай, происшедший с одним из авторов данной статьи (О.В.Комарницкой). После одной из открытых лекций в «Школе музыки Университета Луисвилля» (School of Music, University of Louisville), штат Кентукки (США) 2 апреля 1997 года присутствующие американские музыковеды и исполнители поинтересовались именем педагога – научного руководителя выступавшей перед ними Guest Speaker. Узнав о том, что О.В.Комарницкая является ученицей профессора В.Н.Холоповой, они тут же радостно объявили, что хорошо знают творчество этого русского ученого и пристально следят за новыми публикациями. Одна из профессор, Джин Христиансен, вернулась в свой офис и распечатала на компьютере большой список трудов В.Н.Холоповой на английском языке. Воистину, творчество живет своей собственной жизнью, иногда уже независимо от его автора.

Педагогическая деятельность Валентины Николаевны Холоповой продолжается уже свыше 60 лет. Результатом стало создание своей научной школы, куда входят несколько поколений музыковедов самых разных специальностей. Здесь теоретики и историки музыки, музыкальные критики и редакторы, музыкальные менеджеры. Щедрый дар Холоповой-педагога – в умении обнаружить и развить талант своих воспитанников, внушить ученику веру в его способности и возможности, привить живой интерес к музыкальной культуре, безошибочно разгадать индивидуальность и счастливо предугадать органичный путь развития каждого.

Под научным руководством В.Н.Холоповой на сегодняшний день защищены 43 дипломные работы, 27 кандидатских диссертаций, 5 докторских диссертаций (В.Н.Холопова – научный консультант).

Творческий диапазон диссертационных исследований широк. К ним относятся: музыкальная риторика (О.Захарова), музыкальное барокко (М.Лобанова), симфонизм Г.Канчели (Е.Михалченкова-Спирина), азербайджанский мугам (Э.Бабаев, Ф.Халык-заде), полифония в русской советской музыке 1960–70-х годов (Т.Франтова), самобытные черты знаменного распева (И.Лозовая), ритмика вокальных частей шашмакома (Р.Султанова), теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета (Л.Ладыгин), жанр камерного ансамбля в творчестве московских композиторов 1970–80-х годов XX в. (О.Левко), исполнительская интерпретация и теория музыкального стиля (А.Кудряшов), феномен парадоксальной двойственности в музыке и других видах искусства (В.Стачинский), духо-

вая музыка венских классиков (В.Кадачигов), пересечения с музыкальной традицией в творчестве западногерманских композиторов 1970–1980-х годов (Н.Власова), полижанровость в фортепианных произведениях Шопена (Т.Самвелян), Е.К.Голубев: композитор, педагог, музыкальный деятель (А.Санько), история и теория траурного марша (А.Наумов), семантические аспекты анализа творчества А.Шнитке (Е.Акишина), джаз в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов (Ф.Софронов), общие принципы формообразования в невербальных искусствах (Л.Фрейверт), вокальная музыка Яниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества (Е.Ферапонтова), взаимопроникновение двух культур в XX – нач. XXI вв.: Япония – Россия (Мория Риса, Япония), Сергей Протопопов: композиторское творчество и теоретические работы (А.Ровнер), эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма (Н.Баркалая), сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента (И.Шевцова).

В.Н.Холопова – научный консультант докторских диссертаций: Д.Кирнарской («Музыкальное восприятие — проблема адекватности». М., 1997), Е.Дуловой («Балетный жанр как музыкальный феномен». М., 2000), Т.Франтовой («Полифония А.Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века». М., 2005), Б.Гнилова («Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен», 2008), О.Комарницкой («Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции», 2012).

Некоторые из учеников В.Н.Холоповой являются стипендиатами престижных международных научно-образовательных программ. М.Лобанова – победитель конкурса имени А.Гумбольдта (Alexander von Humboldt), Германия. О.Комарницкая – победитель конкурса «Фулбрайт» (Fulbright), США (1996–97 гг.), тема исследования «Американская опера XX века. Проблемы жанра, стиля, композиции». О.Левко – победитель конкурса «Фулбрайт» (Fulbright), США (1998–99 гг.), тема исследования «Система финансирования искусства в США».

Важной вехой в творческих устремлениях В.Н.Холоповой стало создание в 1991 году по ее инициативе принципиально нового подразделения в структуре Московской консерватории – кафедры Междисциплинарных специализаций музыковедов. В 2010 году от РАЕ

она получила титул «Золотая кафедра». Впервые в истории консерватории были введены такие актуальные учебные курсы, как балетоведение, иностранная музыкальная терминология, музыкальная информатика, менеджмент музыкального искусства, теория и практика музыкальной импровизации и др.

Уже в момент рождения кафедры В.Н.Холопова определила ее высокую научную планку, пригласив знаменитого филолога и культуролога А.В.Михайлова, философа и музыковеда Т.В.Чередниченко. Первопроходцем в преподавании нового предмета «Теория музыкального содержания» стал музыковед и пианист А.Ю.Кудряшов. Вскоре появились и другие новые предметы: английская музыкальная терминология (С.И.Завражнова, кандидат искусствоведения А.А.Ровнер), музыкальная информатика (Ю.Н.Рагс). На кафедре начал преподавать известный ученый, доктор биологических наук, автор сотен исследований В.П.Морозов. Современные и востребованные предметы «Менеджмент музыкального искусства» и «Музыкальную психологию» ведут кандидат искусствоведения, руководитель Артистического центра компании «Ямаха Мюзик. Россия» О.А.Левко и доктор педагогических наук, автор капитальных исследований М.С.Старчеус. Уникальные авторские курсы «Оперный театр» и «Теория и практика музыкальной импровизации» читают доктора искусствоведения О.В.Комарницкая и Б.Г.Гнилов. На кафедре преподают пианистка, кандидат искусствоведения, кавалер Ордена искусств и литературы Франции Н.О.Баркалая, известный пианист, композитор и музыковед И.Г.Соколов, кандидат искусствоведения, автор первой в России монографии о творчестве Я. Ксенакиса Е.В.Ферапонтова. Курс «Философия и композиция новейшей музыки» читает специалист по современной музыке, в частности по творчеству К.Штокхаузена, М.Т.Просняков. Редкий курс «Латинская музыкальная терминология» преподает кандидат искусствоведения С.Н.Лебедев.

Основополагающими учебными курсами Кафедры остаются «Музыка как вид искусства» и «Теория музыкального содержания», бессменным лектором которых является профессор В.Н.Холопова. Лекции Валентины Николаевны пользуются неизменно высоким интересом у студентов.

В 2021 году Кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов отметила 30-летие. Поздравления Кафедре пришли из раз-

ных городов России, СНГ и многих стран мира: Франции, Великобритании, Канады, Китая, Японии, США и др.

Валентина Николаевна – постоянный участник международных и российских научных конференций. Выделим лишь некоторые из них: российско-голландская ассамблея (Москва, 1994) – доклад «София Губайдулина и восточный авангард: моменты корреляции»; конференция «Музыка и слово», организованная профессором А.Михайловым (Москва, 1994), – «Язык музыкальный и язык словесный: системное сопоставление»; российско-германский симпозиум (Москва, 1995) — «"Параметр экспрессии" в музыке Губайдулиной»; конференция «Музыкальное образование в контексте культуры» (РАМ имени Гнесиных, 1996) – «О психологизации теоретических учений о музыке»; симпозиум в рамках международного фестиваля (Дорнах, 1998) – «Символика в музыке Губайдулиной»; конференция «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (Москва, 2000) – «Три стороны музыкального содержания»; симпозиум «Альфред Шнитке сегодня» (Лондон, 2001) – «О содержании произведений Шнитке»; симпозиум «Музыкальное образование сегодня и завтра» (Шанхай, 2004) – «Российская теория музыкального содержания – наука XXI века», Всемирная 43-я конференция «Международного совета по традиционной музыке» (ICTM, Астана, 2015) – «Русские исследования по теории музыкального содержания». В 2021 году В.Н.Холопова выступила с докладом на X Европейском конгрессе по музыкальному анализу (EUROMAC 10) – «Академическое мультимедиа в России первых десятилетий XXI века», а на конференции к 90-летию С.А.Губайдулиной (в том же году) – с докладом «Губайдулина и Бетховен».

Поражает продуктивность, широта и разнообразие творческой и научно-организационной деятельности В.Н.Холоповой, являющейся ученым мирового значения. Ее творчество постоянно находится в центре внимания многих российских и зарубежных музыкантов. Валентина Николаевна – мастер точных и емких определений различных музыковедческих понятий. И сама она не устает повторять, что быть *понятным* в изложении научного текста является ее первоочередной задачей. Анализ музыки, насыщенный свежими идеями, оригинальными и убедительными теоретическими положениями и обобщениями, часто раскрывает рациональные стороны мышления того или иного композитора, но в своем путешествии по сложнейшим технологическим лабиринтам не бывает сухим или умозрительным.

Он, напротив, отличается высокими художественными достоинствами. Валентина Николаевна Холопова достигла той вершины, того мастерства и глубины в науке, к которым должны стремиться, на наш взгляд, многие ученые. Ее исследования олицетворяют максимально точное вхождение в стиль композитора, ее слова – звучащая музыка, которую мы можем услышать, или даже увидеть, не смотря в партитуру. Слово ученого всегда адекватно соответствует художественному стилю композитора, а его произведения осознаются через призму религиозных, этических, эстетических, философских, культурологических идей своего времени. Читатель погружается в безграничный художественный мир композитора, творчество которого представлено ученым как высшая духовная субстанция.

Валентина Николаевна Холопова – просветитель, активно развивающий и приумножающий великие традиции русской музыкальной культуры. Холопова-исследователь всегда идет вперед, прокладывая неизведанные пути в музыкальной науке. Однажды, на одной из конференций по современной музыке, проходившей в Московской консерватории несколько лет тому назад, С.А.Губайдулина высказала интересную мысль. На вопрос о том, как она оценивает творчество отечественных и западных композиторов второй половины XX столетия, она ответила следующее: «На мой взгляд, есть две категории композиторов – так называемые "сеятели" и "собиратели"». В.Н.Холопова в музыковедении относится, безусловно, к первой категории. Она всегда является генератором новых идей, всегда находится на передовых рубежах современной науки и охотно поддерживает все новое, разрабатывает те области, которые впоследствии становятся традиционными и устоявшимися. Точнее, В.Н.Холопова сама создает и делает науку.

*На вопрос «Что для Вас является самым главным в музыке?», Валентина Николаевна отвечает: «Великая музыка возвышает, очищает от мелочности, а эмоции через переживание помогают войти человеку в этот высокий мир».*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Валентина Холопова. «Нет книги – нет композитора». Интервью: Н.Насибулина, 2021. [https://Stravinsky.online/Starshee\\_pocolenie\\_valentina\\_kholopova](https://Stravinsky.online/Starshee_pocolenie_valentina_kholopova).



*Галина Демченко (Саратов)*

## **Елена Борисовна Долинская**



Крупнейший специалист по истории отечественной музыки XX века, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, почётный профессор Государственного музыкально-педагогического института имени М.М.Ипполитова-Иванова, Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей, Магнитогорской

государственной консерватории имени М.И.Глинки, Казахстанского национального университета искусств. Заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов России, лауреат премии города Москвы в области литературы и искусства, лауреат премии Правительства Российской Федерации в области культуры. Награждена медалями «Ветеран труда», «В память 850-летия Москвы», орденами «Дружба народов», «Святой Анастасии» Императорского русского дома, Серебряной медалью в связи со 150-летием Московской консерватории.

Елена Борисовна родилась в Москве. В 1954 г. окончила Центральную музыкальную школу при Московской консерватории по классу фортепиано (класс Т.А.Бобович). В 1959 г. с отличием окончила Московскую консерваторию (теоретико-композиторский факультет – класс Н.В.Туманиной, фортепианный факультет – класс Н.П.Емельяновой). Продолжила учебу в аспирантуре при Московской консерватории (1961–1965, научный руководитель – Б.М.Ярустовский). В 1968 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Фортепианное творчество Метнера» (Московская консерватория).

Первый в истории отечественного музыкознания монографический очерк Е. Долинской о Метнере, изданный в 1966 г. на основе кандидатской диссертации, явился важнейшим импульсом к научному осмыслению творчества и шире – личности Метнера-художника.

Другим центром притяжения научных интересов Е.Долинской стало инструментальное творчество Н.Я.Мяскового, которому посвящены монография и докторская диссертация. С 1960 г. Е.Долинская преподает в Московской консерватории.

Елена Борисовна приняла непосредственное участие в открытии известных ныне вузов, среди них: Магнитогорская консерватория имени М.И.Глинки, Оренбургский Государственный институт искусств имени Л. и М.Ростроповичей. Как профессор Московского государственного института имени А.Шнитке она стала одним из инициаторов создания «Шнитке-центра» – научного подразделения, получившего ныне широкую известность в мировых научных кругах. Изданные «Шнитке-центром» книги – «Альфреду Шнитке посвящается» (редакторы-составители Е.Долинская и А.Богданова, вып. 1-5, М., 1999, 2001, 2002, 2004, 2006) – в значительной степени формируют в России литературу об этом композиторе. При непосредственном участии Долинской в МГИМ был создан единственный

в мире Музей А.Г.Шнитке. Ранее (совм. с О.С.Семеновым) она была инициатором по воссозданию Музея Н.Г.Рубинштейна в Московской консерватории.

Выступает с докладами на всероссийских конференциях, на международных симпозиумах в Великобритании, Болгарии, Венгрии, на Кубе и в других странах. Принимает самое активное участие в важнейших мероприятиях Союза композиторов Москвы и России, в том числе фестивалях современной музыки «Московская осень».

Деятельность Долинской как журналиста, широко публикующегося в прессе Москвы, разных регионов России и за рубежом, не раз отмечалась музыкальной общественностью. Около четверти века она возглавляла Университет музыкальной культуры на офицерских курсах «Выстрел» (награждена многими грамотами Министерства Обороны СССР).

Являясь членом Союза композиторов России, Елена Борисовна вложила много творческих сил в развитие музыкальной культуры бывших республик СССР (Армения, Азербайджан, Грузия, Туркмения). Входит в бюро музыковедческой комиссии Союза композиторов Москвы, а также является членом приёмной комиссии Союза композиторов России, входит в состав диссертационных советов Государственного института искусствознания и Казахского национального университета искусств).

С 1965 г. Елена Борисовна ведёт в Московской консерватории авторский курс истории русской музыки XX века, с 1987 г. – профессор. Научно-педагогическая деятельность Долинской тесно связана с рядом музыкальных центров: Москвы, Петербурга, Саратова, Оренбурга, Екатеринбургa, Магнитогорска, Уфы, Кемерово и других городов России. Под руководством Е.Б.Долинской защищено огромное множество докторских и кандидатских диссертаций, а также дипломных работ (в числе её соискателей были молодые учёные из Болгарии, Германии, Нидерландов, Бельгии, Китая). Назовём только некоторых её соискателей, успешно защитивших диссертации:

- докторские – Ф.Абукова, Б.Бородин, А.Демченко, Д.Жумабекова, Т.Зайцева, И.Ромащук, Е.Скурко, Р.Слонимская, Б.Хавторин;

- кандидатские – А.Баранов, О.Босовская-Томас, И.Брежнева, А.Вечева, Е.Власова, Г.Головатая, О.Демченко, А.Казурова, Л.Крачева, Т.Майтесян, Н.Милешина, Е.Наумова, Е.Ногайбаева-

Брайтмен, Н.Самойлова, Л.Сизова, Н.Супотницкая, О.Схондервуд, В.Терещенко, К.Флямм, Е.Цветкова, С.Черноморская.

На протяжении нескольких десятилетий она оказывает творческую и методическую помощь вузам, колледжам, училищам, а в бытность СССР – учебным заведениям Азербайджана, Армении, Таджикистана и Киргизии – консультирует кандидатские и докторские диссертации, является председателем Государственной экзаменационной комиссии в консерваториях и институтах: Российская академия музыки имени Гнесиных, Саратовская, Магнитогорская, Екатеринбургская консерватории.

Председатель и член оргкомитета Международных и Всероссийских конференций: Педагогические ассамблеи (Магнитогорская консерватория), Всероссийские педагогические чтения (Оренбургский институт искусств) и т.д. По инициативе и при личном участии Е.Б.Долинской состоялись Международный конкурс молодых композиторов имени А. Шнитке (2002), пять Международных конференций «Альфреду Шнитке посвящается» (1997-2003), фестивали к 65-летию и 70-летию А. Шнитке «Голоса молодых» (1999 и 2004 гг.), фестивали, посвященные юбилеям Н. Мясковского и Д. Шостаковича (Московская консерватория, 2001, 2006)

Помимо множества научных статей, Е.Б.Долинской принадлежат следующие монографии:

- Николай Метнер. М., 1966
- Карэн Хачатурян. М., 1975
- Фортепианное творчество Н.Я.Мясковского. М., 1980
- Стиль инструментальных сочинений Н.Я.Мясковского и современность. М., 1985
- Евгений Птичкин. М., 1990
- О русской музыке последней трети XX столетия. Магнитогорск, 2000; М., 2001, 2002, 2004
- О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы). М., 2003
- Фортепианный концерт в русской музыке XX века. М., 2006
- Театр Прокофьева. М., 2012
- Музыкальная галактика Сергея Слонимского. Санкт-Петербург, 2018

Кроме того, она является редактором-составителем целого ряда научных сборников, в том числе –

- Яков Флиер. Статьи, воспоминания, интервью (Совм. с М.Яковлевым). М., 1983
- Из прошлого и настоящего отечественной музыки. Вып. 1-4. М., 1984–1991
- Эдуард Хагагортян. Статьи. Воспоминания. М., 1987
- Ярустовский Б.М. Избранное. М., 1989
- Шостаковичу посвящается: 1906 – 1996. М., 1997
- Из прошлого и настоящего музыкальной культуры Вып. 1-2. Магнитогорск, 1997, 2004
- Альфреду Шнитке посвящается (совместно с А.В.Богдановой). М., 1999, 2001, 2003, 2004, 2006
- История современной отечественной музыки (1960–1990) – Вып. 3, 2001,
- Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XXI века. М., 2006
- Д. Д. Шостаковичу посвящается. М., 2007
- Сергей Слонимский – собеседник. Санкт-Петербург, 2015
- Николай Метнер. Незабытые мотивы. М., 2021

Из многочисленных отзывов о деятельности Е.Б.Долинской приведём два и одну телеграмму.

*«Выдающийся музыковед и талантливый педагог, человек невероятной творческой активности, которая питается огромной любовью к музыке, она всю свою деятельность направляет на развитие отечественной науки. Человек щедрой души, доброго сердца, она, не жалея сил, созидает настоящее и будущее нашей музыкальной культуры»* (Российская музыкальная газета. №№ 4-5, 2006)

*«Доктор искусствоведения, профессор Елена Борисовна Долинская – один из наиболее известных российских музыковедов, чья деятельность отличается удивительной широтой и продуктивностью. Порой случается удивляться, как ей удаётся так много успевать и в столь разных областях. Нельзя не заметить, что к ней тянется молодежь, зная и чувствуя, что всегда найдёт у неё помощь, поддержку, чуткое и внимательное отношение к рождающимся научным замыслам и профессиональным интересам. Елена Борисовна, безусловно, обладает талантом педагога, наставника, и одновременно – даром человеческого общения, благодаря чему многие ученики навсегда становятся её друзьями»* (Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств, заведующий отде-

лом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ М.Г.Арановский).

*«Уважаемая Елена Борисовна! Примите мои поздравления с юбилеем. Вы принадлежите к славной когорте Российских искусствоведов, настоящих подвижников, чей вклад в изучение музыкальной культуры трудно переоценить. Вся Ваша творческая жизнь связана с Московской государственной консерваторией имени П.И.Чайковского. Здесь на протяжении многих лет вы ведете активную исследовательскую общественную и педагогическую деятельность. Щедро делитесь богатейшими знаниями и опытом с новыми поколениями молодых и талантливых исполнителей. Крепкого Вам здоровья, благополучия и всего самого доброго»* (В.В.Путин).

Дополним сказанное тем интервью, которое в юбилейном, 2021 году Елена Борисовна Долинская дала студентке Московской консерватории Алисе Насибулиной.

**– Елена Борисовна, я не могу не спросить, как вы познакомились и подружились с Сергеем Михайловичем Слонимским?**

– Вероятно, это было нам предначертано в судьбе. Более полувека тому назад мы были вместе на пленуме в Союзе композиторов. Если память мне не изменяет, исполняли квартет Миши Марутаева. Потом мы обменивались мнениями: сначала выступил Сергей Михайлович, затем я. И наши точки зрения на это сочинение совпали. После пленума Сергей Михайлович подошёл ко мне и сказал: «Я знаю многих московских музыковедов, дружу с Мариной Дмитриевной Сабининой, с Михаилом Евгеньевичем Таракановым. Давайте общаться». Это было сказано с приглашающей интонацией, и я приняла это приглашение. Я поняла, что в моей жизни появился крупнейший музыкант, который многое даст мне как музыканту и как человеку.

Сергей Михайлович не любил гостиницы. В Москве он любил останавливаться в квартирах своих друзей: там он чувствовал себя вольготнее. Он часто гостил у меня на проспекте Вернадского. Всегда был в высшей степени деликатен. Несколько раз спрашивал: «Ничего, что я через два месяца приеду буквально на два дня?» Однажды моя мама обратила внимание на поведение Сергея Михайловича за сто-

лом. После каждого блюда он аккуратно собирал всё до крошечки ломтиком хлеба. Когда он ушёл в свою комнату, мама сказала: «Это петербуржец, который знает, что такое война и блокада».

Сколько бесед подарил мне Сергей Михайлович! Утренние беседы были особенно невероятные. Я ему говорила: «Дом коммунальный, постройки железобетонные, поэтому все звуки транслируются соседям. Не играйте раньше девяти часов, ладно?» Он слушался. Но уже в десять-одиннадцать часов его волшебные пальцы касались клавиатуры. Однажды он сказал: «Сейчас я буду играть все девятнадцать ноктюрнов Шопена». Эти ноктюрны были его особой пианистической и композиторской привязанностью. Я ринулась к шкафу, чтобы достать ему сборник. Он посмотрел на меня волком, прервал исполнение и сказал: «А за-чем э-то мне?» Невозможно передать меру холодности, какой я была ошпарена. С тех пор я больше никогда не подавала ему никаких нот.

Теперь я осиротела. Мне очень не хватает его ежедневных телефонных звонков. Они всегда начинались одним и тем же позывным горном: «Ура-ура! Поймал-поймал». «Ура-ура!» было на два forte, а «поймал-поймал» — на два piano. Общаясь с разными людьми, Сергей Михайлович голосом инструментовал эти обращения.

– **Вы были знакомы с Николаем Слонимским?**

– Мне очень повезло. Однажды я приехала в Ленинград на какое-то общее мероприятие с Ленинградской консерваторией. Мы с Сергеем Михайловичем тогда дружили уже лет десять. Он сказал мне: «Обязательно вечером загляните ко мне, потому что у меня вечером будет мой дядюшка». Он всю жизнь с раннего детства жил в квартире своего отца, в пристройке к Дому литераторов на Канале Грибоедова, д. 9. Это типичная петербургская пристройка: огромные ступени, стёсанные множеством подъёмов на очень высокий четвёртый этаж. Много народу ходило по этим ступеням, готовясь к встрече с Сергеем Михайловичем. Когда я поднялась по лестнице, я сразу услышала необыкновенно весёлую компанию. Я подумала: ну, уже опоздала к началу, кульминация прошла. Но я глубоко ошибалась. Когда я вошла, я была тут же представлена Николаю Леонидовичу Слонимскому. Я была очарована удивительным фамильным сходством Сергея Михайловича с его знаменитым «заокеанским», как он говорил, дядюшкой. Подойдя ко мне, словно мы с ним были знакомы всю мою тогда ещё не очень долгую жизнь, он произнёс: «Серёжа сказал мне, что вы кончали консерваторию по двум специальностям.

А вы умеете играть на рояле, повернувшись спиной к клавиатуре?» Я сказала: «Конечно, нет – я не пробовала». Он сказал: «Ну тогда смотрите. Это очень легко». Он повернулся спиной к клавиатуре, перекрестил сзади руки и заиграл ми-мажорный этюд Шопена. Правда, медленно, но всё равно: попробуйте-ка так сыграть. Я была потрясена. По-моему, это было совершенно невозможно.

**– С кем ещё из выдающихся советских композиторов вы были знакомы?**

– Я очень дружила с Арамом Ильичом Хачатуряном и Ниной Владимировной Макаровой. Однажды мне позвонил Арам Ильич и пригласил меня на премьеру новой редакции «Спартака» в Большом театре. Мы с Ниной Владимировной приехали на премьеру, и дальше произошла ситуация из «Золушки»: выяснилось, что Нина Владимировна забыла дома одну из своих театральных туфель. У нас с ней был примерно один размер. Я говорю: «Ничего страшного, я вам дам». Она говорит: «Нет, Арам заметит: ты же не на каблуках, а я на каблуках!» Это удалось как-то уладить, и вот мы все втроём сидим на премьере. Я была совершенно потрясена этим спектаклем. Это был фейерверк: чего стоит один актёрский состав с Владимиром Васильевым и его женой Екатериной Максимовой. А каким был Красс в исполнении Мариса Лиепы!

Мы с Арамом Ильичом дружили до самой его кончины. Я до сих пор храню его фотографии с трогательными надписями. Однажды мы с Яковом Владимировичем Флиером шли из консерватории и вдруг встречаем Арама Ильича. Яков Владимирович говорит: «Поздравь Лену, у неё сегодня день рождения». Арам Ильич говорит: «Ой, я тебя поздравляю, это замечательно. Сейчас побегу на телеграф и дам тебе телеграмму». Я говорю: «Арам Ильич, спасибо, дорогой, зачем, вы же меня уже поздравили?» Он ответил: «Телеграммами гениев не бросайся. Пригодится».

Союз композиторов, куда я вступила в начале 70-х годов, давал нам путёвки в Рузу. Это была музыкальная Мекка, маленькая страна, которая построила большой музыкальный коммунизм. Условия по тем временам были царские. Каждому давалась отдельная дача с инструментом и записывающим устройством. Внизу был пансионат, в котором тоже можно было жить. В столовой был большой стол, за которым проживающие в доме творчества общались на дружеской волне.



Единственной двухэтажной дачей была тридцать пятая. На первом этаже располагался медпункт, а на втором – небольшой камерный зал, помещение, принадлежавшее медпункту, но не используемое в медицинских целях. Там была и библиотека. Эту дачу всегда сохранял для себя Эдисон Денисов. До последних дней, до этой кошмарной аварии, Эдисон всегда жил в этой тридцать пятой даче, которая была ему нужна для разросшейся его семьи. В Рузе принято было показывать только что написанные сочинения, и я помню, как он показывал свою Камерную симфонию. Второй этаж он использовал для творчества. Проходя рядом с домом, вечером можно было видеть зажжённый огонь, а утром открытое солнцу окно: он уже сочинял. Кстати, Эдисон был прекрасным лыжником.

Мой будущий муж, выдающийся физик Эрик Долинский дружил с Эдисоном Денисовым и часто работал под его музыку. Однажды я спросила: «Боже мой, неужели тебе это не мешает?» Он сказал: «Музыка Эдисона Денисова очень информативна».



Елена Долинская и Сергей Слонимский

– **Расскажите, пожалуйста, о своём общении с Софией Губайдулиной.**

– Судьба подарила мне удивительное общение с Сонечкой. Союз композиторов давал музыковедам и композиторам возможность посещать симпозиумы в разных странах. Мы с Сонечкой вместе ездили в Италию. В Риме нас поселили в огромную старинную гостиницу «Лев». Лестницу, ведущую в вестибюль этой гостиницы, действительно украшал лев. Напротив этой гостиницы находилось кафе «Professionisti». Менеджер объяснил нам, что мы должны три раза в день питаться в этом кафе. И вот мы сидим в кафе, и появляется официант. Соня говорит: «Раз нам с тобой дали меню, значит, нам придётся платить самим». Денег у нас не было ни копейки: может быть, по тысяче лир у каждой, это примерно 3–4 рубля. Мы стали искать самое дешёвое блюдо. Официант терпеливо ждал нашего заказа, перекинув через левую руку полотенце. Какая-то «мачедония» стоила всего 400 лир. Я говорю официанту: «мачедония». А Сонечка говорит: «Аква минерале». Мы почти по-итальянски разговариваем. Официант замотал головой, никуда не уходит, опять даёт нам меню и смотрит на нас с вопросом. Мы с Соней переглядываемся. Строгими голосами в чистую терцию говорим ему: «Мачедония и аква минерале!» Он уходит разочарованный.

Соня говорит: «Интересно, а что нам принесут?» И вот на одной тарелке нам приносят несколько листиков салата-латука, который мы узнали в лицо: в Италии он такой же, как в России. Замечательные зелёные листья, которые продаются в горшочках, только нам дали не объём всего горшочка, а четыре листика. И одну бутылочку аква минерале.

Вечером ситуация повторилась один в один. На этот раз к нам вышел хозяин траттории. Он что-то говорил нам по-итальянски, но мы понимали только отдельные слова, «дольче аморе», а дальше ничего. Соня говорит: «Значит так, теперь ты называешь аква минерале, а я говорю мачедонию». Мы заказываем. Ничего не изменилось: нам принесли то же самое. Когда официант опять пришёл к нам раскладывать своё меню, мы просто убежали.

На другое утро появляется менеджер, который хорошо говорит по-русски: он был из Одессы. Он говорит: «Мы поняли, что вас не устраивает итальянская кухня в “Professionisti”. Несмотря на то, что мы заплатили им за всё ваше пребывание, мы сейчас повезём вас в другой, настоящий ресторан». «Нет!» – закричали мы. «Не надо нас

никуда возить! Нас всё очень устраивает!» – «Но вы же там ничего не ели?» – «Нам было стыдно признаться, что мы абсолютные банкроты». Как только ушёл менеджер, Сонечка говорит: «Слушай, пойдём попросим у них прощения. Давай принесём им наши русские сувениры и извинимся перед ними». Накануне поездки мы с Соней купили недорогие сувениры из Советского Союза а-ля рус: Соня купила бутылку водки, а я – вышитые салфеточки. Мы пришли к ним с этими сувенирами и стали лепетать, что мы очень виноваты, у нас просто был постный день! Они ничего не поняли, и мы тоже ничего не поняли. Лучше всяких слов было объятие с этими людьми. Мы спели им «Ариведерчи, Рома, гудбай, оревуар». Они тут же закрыли кафе и пригласили всех своих родственников. У нас был пир горой, и они так хорошо принимали нас все последующие дни! Потом эти «профессионалисты» прислали нам в Москву подарки в виде рюмочек, которые я храню до сих пор. Это было не просто красиво, а тепло. А мы с Соней всё вспоминали, какими мы были оловянными, когда боялись потратить какие-то копейки. У нас действительно ничего не было.

Но я хочу рассказать о Сонечке ещё одну потрясающую вещь. Когда я уезжала в Италию, Флиер мне сказал: «Ты была в Сиене?» Я говорю: «Нет. Я была только в Риме и Неаполе». Он сказал: «Там недалеко от центральной площади находится удивительная мозаика. Ты не сможешь её пропустить. Это буквально второй-третий дом от площади. Эта мозаика изображает Иисуса Христа. Куда бы ты ни перемещалась, Он будет следить за тобой глазами. Обязательно найди эту мозаику. Ориентиром тебе послужит маленький фонтанчик перед домом. Там стоит скульптура Божьей Матери, у которой один из пальцев немного повреждён». Я с удовольствием исполнила бы это задание, только не знала, как. Но когда мы с Соней кончили обедать в Сиене, она вдруг говорит: «Знаешь что, давай прогуляемся, и я покажу тебе одно место». И начинает рассказывать мне о Христе. Я говорю: «Сонечка, ты была в Сиене?» Она говорит: «Нет, я никогда здесь не была». – «Ты что-то читала о ней?» – «Нет. Ты знаешь, я, наверное, была в ней в другой жизни. Да, я помню. Пойдём. Я покажу тебе». Она взяла меня за руки и властно повела к этому фонтану. Мы оказались во внутреннем дворике и поднялись на второй этаж здания. Как это мы вошли в чужое помещение – не знаю, никто нас не остановил. И мы увидели эту изумительную мозаику. Она была не окончена, но лик Христа был выполнен полностью. Я начала двигаться, и

я видела, как Христос следит за мной глазами. Я считаю, что в тот день я получила благословение от Бога.

– **Вы ведь много общались с Флиером?**

– Да. Благодаря расписанию Московской консерватории я читала лекции в 46-ом классе, а 45-й был класс Якова Владимировича Флиера и других крупных пианистов. В его классе учились многие композиторы, в частности, Родион Константинович Щедрина. Я помню, как Яков Владимирович по-доброму заглядывал ко мне в класс со стуком, который я не всегда слышала из-за музыки. Громовым шёпотом он говорил: «Бросай всё, иди скорее, сейчас он будет играть свой новый концерт». Речь шла о Первом фортепианном концерте Щедрина, который он написал ещё на четвёртом курсе, после чего сразу был принят в Союз композиторов. Для Щедрина Яков Владимирович оказался особой фигурой. Щедрина доверял ему как музыканту, обладающему не только исполнительским, но и композиторским слухом. Родион Константинович показывал все свои новые сочинения прежде всего в классе у Якова Владимировича.

Флиер величал себя достаточно гордо. Он говорил: «Я пианист-режиссёр». Кстати, Яков Владимирович был удивительным знатоком мировой оперы, которую он боготворил. У него была огромная коллекция пластинок современной оперы. Однажды я пришла домой к Якову Владимировичу, а он в этот момент слушал «Богему» Пуччини. Он сделал мне знак, чтобы я не прерывала прослушивание. Мы слушали эту дивную итальянскую запись втроём: он, я и его пёс Атос. Ты зря смеёшься: Атос был удивительно музыкальный пёс. Яков Владимирович выучил его редкостному трюку. Пёс всё слушал с удовольствием, иногда подпевал. Особенно хорошо у него получалось подпевать началу Второго и Третьего фортепианного концерта Рахманинова. Но если Яков Владимирович играл ариозо Мизгиря из «Снегурочки», Атос тут же падал в обморок. Он якобы не выносил это гениальное сочинение гениального композитора.

У Арно Бабаджаняна, большого друга Якова Владимировича, была собака по имени Арамис. Кстати, Яков Владимирович, человек высочайшего юмора, придумал прозвище Араму Ильичу Хачатуряну: в домашних условиях он называл его Арамисом.

– **Каков ваш собственный метод преподавания?**

– Каждый год на своих лекциях я немного меняю главных действующих лиц и жанры, чтобы мне самой было интересно. Это, наверно, эгоистичный педагогический шаг. Но он мне необходим, по-

тому что я не могу повторять. Я считаю, что лекторская практика, которую я сейчас веду, должна носить характер творческой мастерской. Надо обязательно водить студентов на источники или, как бы живописцы сказали, на пленэр. Чтобы видеть всё как есть в природе: я имею в виду выдающихся лекторов. Мои студенты всех выпусков были в театрах, концертных залах. Я всегда приходила туда и говорила: «Вы знаете, я от Союза композиторов. Я буду писать рецензию на этот спектакль. А это студенты, они все со мной». И я проходила с ними, а администратор стояла в изумлении и говорила: «Как это, все с вами?!» Я говорила: «Да, им не нужны места, у них у всех есть газеты, они сядут на ступенечки».

Педагогика – это взаимное обучение. Для меня важна параллельная работа, которую я веду как музыковед-исследователь и как педагог. Все крупные работы, которые я задумываю, сначала попадают в экспериментальную зону – студенческую аудиторию теоретиков и композиторов. Когда я работала над книгой «Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия», я показывала студентам множество фортепианных концертов сверх программы. Я помню, как мы горячо обменивались мнениями после прослушивания фортепианных концертов Антона Рубинштейна. Может быть, я и не принимала чужую точку зрения, но в доказательстве от противного рождалось что-то новое, показывающее открытость жанра будущему. Если у студентов закипают глаза и возникает лавина собственных наблюдений, значит, моя гипотеза не беспочвенна. А если я вижу, что не попала – ну что ж, проигрыш – это не провал, это только трамплин для следующих поисков.

**– Многие из современных маститых композиторов были вашими учениками и слушали у вас курс истории музыки XX века. Вы помните, какими они были студентами?**

– Ещё как! Они мало изменились сегодня. Юрий Сергеевич Каспаров, мой любимец, в своей автобиографии «...И я – композитор!» несколько строчек уделяет и мне. Он пишет, что я педагог из XIX века. В смысле Хроноса у меня свободный полёт.

У меня учились замечательные композиторы: Саша Чайковский, Саша Кобляков, Володя Тарнопольский и, конечно же, масса ныне именитых музыковедов, включая Сашу Соколова и Мишу Сапонова. Со многими композиторами я сейчас работаю в приёмной комиссии Союза композиторов России: Миша Броннер, Ефрем Подгайц, Юрочка Воронцов. Их там человек восемь, а от музыковедов я одна сижу.

Я всё время говорю: «Ребята, наверно, это неправильно. Пора бы уже сменить меня». Но они говорят, что они мне доверяют, потому что я строгая. Ты веришь в то, что я строгая?

– Нет.

– Не веришь. А я верю в то, что я строгая, потому что музыковедов, вступающих в Союз композиторов, я всегда прошу прислать мне диссертации. А если музыковед не защищался, то ему ещё рано в Союз. Я прошу оригинал диссертации, потому что быстро вижу уши профессора и авторский «взнос» самого абитуриента.

Из композиторов я тепло вспоминаю недавно ушедшего Романа Семёновича Леденёва. Мы вместе были в поездках, участвовали в каких-то мероприятиях. Однажды он споткнулся, у него болела нога, и он сидел в номере. Понимая, что он не может сам дойти до столовой, я быстро побежала туда и принесла ему еды. Почему-то это так его удивило! Через несколько дней он сказал мне: «Вот с вами в атаку я бы пошёл». Конечно, это мелочи. Но это важные страницы моей жизни. Жизни очень счастливого человека.

*От редактора-составителя: в дополнение сказанному приводим одно из стихотворений, посвящённых коллегами героине этих страниц в дни её юбилея.*

**Татьяна Красникова – Елене Борисовне... вослед дню рождения**

*Прокофьев, Метнер и Флиер,  
Мясковский, Птичкин, Шостакович,  
В науке шумных нет премьер,  
Лишь реки книг в морском просторе!*

*Ваш труд как подвиг, как пример  
Святого музыке служенья,  
В науке нет больших премьер,  
Но есть любовь и вдохновенье...*

*Саранск, Саратов, Оренбург,  
И Астана Вам рукоплещут  
Брюссель и Лондон, Петербург  
Прогнозам внемлют Вашим вещим.*

*Китай сквозь пандемийный дым  
С надеждой устремляет взоры,  
Для Вас звучит китайский гимн,  
Сорвав с себя чумы оковы.*

*И цифры эти восемь, шесть  
Помножены на бесконечность,  
Собрались нынче в синий вечер,  
Создать единый мощный глас:  
Наш тост за Вас, во славу Вас!*

*Марина Валитова (Москва)*

**О 1960-х и не только.**  
***Беседа с Еленой Борисовной Долинской***

*Елена Борисовна Долинская – профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, крупнейший отечественный музыковед-исследователь, замечательный педагог и мудрейший наставник, верный друг и человек редкой духовной чистоты и благородства. Елена Борисовна является представителем блистательной плеяды шестидесятников, выдающихся деятелей отечественной культуры, оказавших влияние на становление и развитие искусства второй половины XX столетия. Очевидец и видный участник музыкальной жизни Москвы тех лет, Елена Борисовна рассказала о своих педагогах, об учебе в Центральной музыкальной школе и Московской консерватории, о «шестидесятых» и их особой атмосфере.*

**Марина Валитова:** Елена Борисовна, расскажите, пожалуйста, какими для Вас были шестидесятые?

**Елена Долинская:** Скажу сразу, что о всех перипетиях и сложностях, которые пережили шестидесятники, подробно рассказывается в переписке Сергея Михайловича и Эдисона Васильевича<sup>1</sup>. Несвобода проявлялась не только в творчестве, но и в выборе темы, в постановке произведений и во многих других формах музыкальной жизни.

Однако с течением времени многое в истории фиксируется не точно. Например, говорят, что Шнитке был запрещен, что услышать что-либо из его произведений тогда было нельзя. Но в конце 1960-х

---

<sup>1</sup> Эдисон Денисов и Сергей Слонимский. Переписка (1962 – 1986) / публ. Е. Купровской и Р. Слонимской. СПб.: «Композитор», 2018. 180 с.



состоялось знаменитое исполнение «Диалогов» Шнитке на «Варшавской осени» (1967), позже прошла премьера его Первой симфонии в Горьком (1974). Тогда можно было услышать Шнитке и на Фридовских<sup>1</sup> вечерах, там запрета на его музыку и её обсуждение не было.

Нельзя сказать, что все были абсолютно *несвободны*. Несвободное было время, да. Всем приходилось усиленно думать о заработках. Например, Альфред написал много чудесной музыки для кинематографа. Сначала его музыка звучала в кинотеатрах, потом же он многое использовал в других сочинениях. Так же поступал и Сергей Михайлович. У композиторов ничего не пропадает. Шнитке говорил, что киномузыка, которую он писал в тот период, была для него «университетом», возможность поработать с ведущими режиссёрами страны после консерватории и аспирантуры – это, конечно, было очень здорово.

И многие стремились попасть в эту сферу.

Например, Сергея Михайловича буквально принудительно отстранили от киномузыки. Был период, несколько лет, он начал успешно писать для кино, например, «Республику»<sup>2</sup>. А потом всё закончилось, его сместили. Всё потому, что кино давало материальные возможности хорошо «выживать». Также, например, в своё время работа в Елизаветинском или в Мариинском училище для девушек в начале XX века давала возможность А.Б.Гольденвейзеру, А.Ф.Гедике, С.В.Рахманинову не служить в армии. Некоторые вещи композиторам приходится делать, так как в определённый момент они дают важную бытовую «поблажку» или преимущество.

Многое зависело от уровня «свободы – несвободы».

Например, мне за одну ночь велели изъять из книги «Карен Хачатурян»<sup>3</sup> фамилию Ростроповича и всех, кто эмигрировал... Такие были времена.

Однако, в ретроспекции времени всё видится по-другому. И сейчас я абсолютно убеждена, что, несмотря на все запреты, тогда были *изумительные годы*. Наступил золотой век профессуры Мос-

---

<sup>1</sup> Григорий Самуилович Фрид – основатель Московского молодежного музыкального клуба Дома композиторов (1965). Встречи проходили по четвергам, поэтому их называли «фридовскими четвергами».

<sup>2</sup> Кинофильм «Республика ШКИД» («Ленфильм», 1966). Режиссер Г.И.Полока, в главных ролях С.Ю.Юрский, Л.Я.Вайнштейн, А.Н.Подшивалов, А.Г.Товстоногов, А.А.Кавалеров и другие.

<sup>3</sup> Долинская Е.Б. Карен Хачатурян. М.: «Советский композитор», 1975. 144 с.

ковской консерватории по всем специальностям: чудные духовики, вокалисты, струнники, совершенно выдающиеся пианисты игумновской школы, Гольденвейзер и его последователи. Кстати, считаю Александра Борисовича недооцененной фигурой. Говорили, будто он суховат, навязывает ученикам свою волю. Однако по его дневникам понятно, что это была забота!

Шестидесятые в Московской консерватории – подлинный расцвет. После серебряного века фортепианной музыки рубежа двух веков, после трудностей военных лет, не сразу, а с конца 1950-х годов наступило замечательное время.

**М. В.:** Елена Борисовна, расскажите о предшествовавшей 1960-м эпохе, Вашей учёбе в Центральной музыкальной школе, в консерватории.

**Е. Д.:** Изучая биографию Слонимского, я выдвинула идею, что у Сергея Михайловича было два детства, как и у всех тогда. У нас у всех было два детства, мирное и военное. 22 июня 1941 года наступила война и разделила детство тех, кто родился в начале 1930-х на две части.

И в Центральную музыкальную школу я поступила во время войны, когда ЦМШ вернулась из эвакуации из Пензы. Моя мама, Наталья Германовна Баратова, должна была ехать в эвакуацию с коллективом и учениками школы, но из-за болезни папы мы остались в Москве.

Сначала я ходила в «нулёвку»: «а», «б» и «в», три года. Первой учительницей стала мама. Нулёвку же мне открыл А.Б.Гольденвейзер, так как её ещё не было, а учёба давала хоть небольшую, но стипендию. Затем я влилась в первый класс, с которым училась до окончания. Из этого класса самым ярким был Лёня Блок<sup>1</sup>, ученик А.Б.Гольденвейзера, он умер не так давно. После ЦШМ он окончил консерваторию и аспирантуру, затем долгие годы преподавал в Гнесинке. Хороший пианист, замечательный концертмейстер, преподавал концертмейстерский класс. Помню Валечку Василенко, Аллу Евдокимову, она работала в оркестре театра Оперетты. С нами также учился дирижёр Рубик Вартамян<sup>2</sup>, в последствие он уехал за границу.

---

<sup>1</sup> Леонид Кононович Блок (1936–2016) – пианист, Заслуженный артист России, профессор.

<sup>2</sup> Рубен Завенович Вартамян (1938–2008) – дирижер, ученик Н.Аносова, К.Птицы и за рубежом Г.Караяна.

Помню нашу первую учительницу по общеобразовательным предметам. Елену Владимировну Коңорову, одну из основателей эвритмии. Как и моя мама она окончила Институт ритма, который возглавляла жена композитора А.А.Александрова, Нина Георгиевна Александрова. Елена Владимировна вела ритмику, мы с удовольствием ходили на её уроки.

В школе преподавал потрясающий учитель по литературе Дмитрий Иванович Сухопрутский, запомнились его седые вьющиеся волосы. Он живо и ярко знакомил нас с русской литературой, умел заинтересовать учеников. Например, читать все четыре тома романа «Война и мир», когда мы должны были по 5-6 часов сидеть за роялем — мы не могли. Поэтому Дмитрий Иванович устраивал спектакли, где мы играли литературных героев. Однажды мне досталась роль Наташи Ростовоы в сцене в Мытищах.

Был еще учитель по физике, в которого все были влюблены, он был грек. Георгий Дмитриевич Палеолог. Он рисовал такие красивые двоечки, а вот пятёрки у него не получались. Помню учительницу по химии, Марию Петровну Калнину, которая под натиском наших безумств нередко приходила в отчаяние. Она было очень добрая. Математику вел знаменитый Самуил Ефремович Каленкович.

Должна сказать, что это был золотой век ЦМШ, как в педагогическом отношении, так и относительно учащихся. Классом ниже, например, учился Володя Ашкенази, еще двумя классами ниже — Федя Дружинин. С 7-го класса с нами учился знаменитый радиоведущий Анатолий Агамиров. Многие, кстати, ушли от своих специальностей, но были и те, кто остались.

После же войны установилось ощущение, что пришло новое время. Тогда мы ещё не ездили на фестивали, например, «Варшавскую осень», творческий прародитель «Московской осени». На фестивали ездили композиторы и, например, старшие коллеги, М.Д.Сабинина или Б.М.Ярустовский,

Но везде наблюдалось оживление. Ожили театры! Мы носились смотреть разные постановки, ожили гастроли зарубежных коллективов. Помню в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского мы слушали «Порги и Бесс»! Боже мой! Рискуя жизнью, мы пробирались в зал, через забор и водосточные трубы. Ожил и Большой зал консерватории.

**М. В.:** Елена Борисовна, расскажите, пожалуйста, о консерватории в те годы.

*Е. Д.:* Я пришла в Московскую консерваторию в 1954 году сразу на два факультета, теоретико-композиторский и фортепианный, по приказу А.В.Свешникова «до первой четверки на любом предмете». Правила были такие строгие, потому что я получала Сталинскую стипендию. В то время это было почти единственное средство к существованию всей семьи. Я всё отдавала родителям, оставляла себе рубль. Один рубль – была очень большая сумма. С Мариной Маршак, внучкой С. Я. Маршака, с ней мы учились в одном классе в ЦМШ, ходили в Столешников переулок в знаменитейшую кондитерскую, чтобы там купить «пятифуры», крохотные эклерчики, наполеончики, от французского «*petit four*» – маленькая печь. Они были в коробочке. И мы, конечно, совсем ещё глупые девчонки, съедали всё там, в кондитерской, усевшись на пол в укромном месте возле кассы. Дети! Оторваться было невозможно, ведь особенно после войны – нам так хотелось сладостей.

Мне очень повезло, что я-таки не получила ни одной четверки. Прежде всего, помогли занятия спортом.

Когда я поступила в консерваторию, я сразу смогла реализовать свои спортивные устремления. Так, например, на Петровке, дом 26, располагался маленький стадион «Динамо», а мы жили в доме № 20. Я ходила долгие годы на корт, профессионально занималась теннисом. В консерваторский период мы с Серёжей Доренским, например, выиграли первенство Москвы среди студентов. Есть газета! Целая полоса посвящена нам, с фотографиями и заголовком «Музыка и спорт совместимы». Сонечка Губайдулина выиграла первую премию по художественной гимнастике среди студентов.

Нам, кстати, безумно повезло, что в группе училась Соня Губайдулина, которая приехала к нам из Казани. Она окончила Казанскую консерваторию, как и её сестра Ида, пианистка. Соня приехала заниматься композицией. Это был солнечный человек. Все её очень любили, её нельзя было не любить.

У студентов были обязанности ездить на стадион недалеко от Консерватории, рядом с Домом Правительства<sup>1</sup>, мы бегали, сдавали нормативы. Там я играла в теннис Михаилом Казаковым. В тот же период я пришла на корт Дома литераторов.

---

<sup>1</sup> И ныне в этом месте располагается стадион, между улицами Дружинниковская и Конюшковская.

Занятия спортом, спортивная дисциплина – это привычка от мамы. Она сама занималась лыжами и мне привила физическую культуру, любовь к плаванию. Мама была крайне дисциплинированным человеком, по приходу которого в консерваторию, например, можно было проверять часы. Мама не пользовалась транспортом, всегда приходила за 10 минут до урока, шла в класс № 33 и ждала своих учеников.

По фортепиано я училась у Нины Петровны Емельяновой, она была деканом фортепианного факультета, ученица С.Е.Фейнберга. Мама хотела меня отдать Самуилу Евгеньевичу, но он умер, и я попала к его замечательной ученице.

Я с радостью вспоминаю эти счастливые годы, конец 1950-х. В конце четвёртого курса, мы уже повзрослели, выбирали темы дипломных работ.

Скажу, что вторая половина 1950-х годов – 1960-е – время особенное. Мы знали про то, что начинается вторая волна эмиграции, но вместе с тем было очень много доброго и хорошего. Наша страна постепенно поднималась после войны. Позже прошла и Олимпиада. Наверное, всё это окрашивалось молодостью, нашим возрастом. К тому же стали появляться семьи, дети.

Когда мы были молоды — мрачности будто не было! Потому что кончилась война. Потому что страхи уползали! Мы, например, в бомбоубежище не сидели, потому что папа не мог. И мама сказала: «Не будем ходить. Либо все умрем, либо все сохранимся». Окончание войны и 1960-е – это ощущение весны, без войны, это было чудо! Настоящее чудо.

**М. В.:** А как дело обстояло с общественной работой и партийными сотрудниками?

**Е. Д.:** Мне повезло, что общественная работа всегда была связана с музыкой и очень мне помогала. Двадцать лет я ездила в Солнечногорск, на курсы «Выстрел» в военную часть под Москвой. Раз в месяц по субботам я приезжала и привозила А.И.Хачатуряна, Ф.С.Дружинина, Р.К.Щедрина, Р.С.Леденева, певцов студентов, устраивала лекции и творческие встречи с такими выдающимися музыкантами. А как слушали солдаты!

Я очень счастливый человек! Потому что всю жизнь занимаюсь любимой профессией. Мама как-то правильно сказала: «В консерваторию мы ходим не на службу, а на служение».

**М. В.:** Расскажите о встречах с выдающимися представителями эпохи, о ваших педагогах.

**Е. Д.:** Через мою жизнь прошло столько интереснейших, достойнейших людей своей эпохи! Мама и папа работали со многими из них. Так, с раннего возраста я знала «дядю Вася», а это был Василий Васильевич Небольсин, главный дирижер Большого театра. Или я говорила «дядя Миша» Михаилу Эрденко. Или к нам приходил «Михал Михалыч», Михаил Багриновский, крупнейший дирижер.

Огромное счастье, что папа работал с А.Я.Таировым. Папа был главным инженером Московского камерного театра (сейчас – Театра имени А. С. Пушкина). Я была очень мала, тогда я совершенно ничего не понимала, но всё запомнила. Не понимала, например, что рядом со мной Алиса Георгиевна Коонен, которая даёт мне конфетку, а мы у них в доме, великое счастье быть среди таких людей!

Я попала в эпоху, когда в консерватории преподавали великие пианисты. Так, например, чистая многолетняя дружба связывала маму с Яковом Владимировичем Флиером. Он всегда смеялся: «Ты уже всех перевезла на «Выстел»! Ты уже третий раз меня гонишь». И ехал, и играл.

Вместе с тем, мамины друзья становились моими. Например, Яков Владимирович, Вадим Васильевич Борисовский. Также мама была в очень хороших отношениях с арфистами, Ксенией Александровной Эрдели и с Верочкой Дуловой.

И они все во мне остаются, а я чту их память!

А в те годы идёшь по консерватории – классы не были закрыты. Так было принято: из класса Нины Петровны Емельяновой ты можешь зайти к Самуилу Евгеньевичу, ко Льву Николаевичу Оборинову, к кому угодно! Потому что все они, наши великие педагоги, составившие золотой век Московской консерватории, все давали публичные мастер-классы. Так, с утра в класс педагога приходили все, кто будут заниматься, и все диваны и стулья всегда заняты. И никто не спрашивал: «Кто ты? Зачем пришёл?».

Я попыталась эту традицию продлить у музыковедов – чтобы на лекции приходили и из Гнесинки, и из Ипполитовки, из Академии на Студенческой. Я считаю, что закрывать двери нельзя. Например, у Александра Борисовича Гольденвейзера класс был всегда битком, знаменитый пианистический класс №42.

Какие у меня были педагоги!

У Марка Владимировича Мильмана я занималась в камерном классе, иллюстратором в его классе была Татьяна Алексеевна Гайдамович. Потом Марк Владимирович был оппонентом моей диссертации о Н.К.Метнере. Этого все боялись, так как Метнер был эмигрантом, а Марк Владимирович не боялся.

Я очень счастлива, что Надежда Васильевна Туманина, руководитель моей дипломной работы, направила меня на встречу со вдовой Николая Карловича. Когда Анна Михайловна приехала в Москву, я отправилась к ней узнать, какие она привезла ноты, материалы, всё, что могло бы пригодиться для биографии Метнера. Так мы познакомились и подружились с Анной Михайловной. Я пришла к ней, совершенно ещё не разбираясь в текстологии, тогда ещё такого слова и не использовали. А она говорила: «Смотри, здесь у меня наброски, эскизы, первичные черновики или черновые записи, затем – оригинал и, конечно, вымарывание из оригинала после того, как Николай Карлович выслушивал текст в оркестре».

Этим рубрикам он всю жизнь следовал в композиции, а я вслед за ним в научных трудах. Моя скромная работа позже была издана как книжка<sup>1</sup>. А потом я поехала в British Library и работала над второй книгой о Метнере<sup>2</sup>.

Не было бы второго Метнера, если бы не Марк Александрович Зильберквит, главный редактор издательства «Музыка». Однажды он позвонил мне и сказал, что нельзя, чтобы о Николае Карловиче не было новой книги: «Будем переиздавать Вашего Метнера. Я вам даю полгода»...

Так получилось, что сами темы вели меня по жизни. Например, третью книгу о Метнере<sup>3</sup> я увидела во сне. «Третий Метнер будет сборником». Многие идеи, кстати, у меня появляются именно во сне.

Моим первым руководителем в аспирантуре был Юрий Всеволодович Келдыш, затем Борис Михайлович Ярустовский.

Борис Михайлович ярко и мощно прошёл по моей жизни. Он всегда относился ко мне тепло и по-доброму, давал, например, выбирать какие темы вести мне, а какие — ему. Я многому у него научи-

---

<sup>1</sup> Долинская Е.Б. Николай Метнер. Монографический очерк. М.: «Музыка», 1966. 192 с.

<sup>2</sup> Долинская Е.Б. Николай Метнер. М.: «Музыкальное издательство П.Юргенсона», 2013. 382 с.

<sup>3</sup> Николай Метнер. Незабытые мотивы. К 140-летию композитора // Ред.-сост. Е.Б.Долинская, М.Г. Валитова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. 344 с.

лась: *что надо делать и что делать не надо*. Например, надо строго готовиться к лекциям. Я эгоист – мне иначе скучно. И каждый раз должно быть по-новому. Второе, я не умею читать по запискам, выступаю ли оппонентом или на лекции. Своё слово аудитории надо доносить «глаза в глаза», а не закрываться.

**М. В.:** Елена Борисовна, может быть, Вы расскажете и о Ваших учениках.

**Е. Д.:** Мне очень везло на хорошие группы! И на учеников. Вместе с тем, скажу, я человек без комплексов, таких глупых, как: «Я – великий профессор. И я, например, не пойду мыть пол». Я первая приходила мыть пол в консерватории со своими студентами. Причём нам говорили, что по норме нужно собрать определённое количество студентов. Я понимала, что все придут. Хотя сверху повторяли: «Да они не ходят! Вы же знаете студентов!». Когда окончили ремонт Большого зала, восстановили панно, лестница была очень заляпана. Всю лестницу нужно было хорошенько промыть. По классам ходил кто-то из партийных деятелей: «Помните, что вы должны представить столько-то человек. Возьмите с них подписку, скажите, что не будет зачёта». А я, уходя с лекции, однажды сказала, что: «Между прочим, ребята, послезавтра я буду мыть лестницу в Большом зале консерватории, и к этому отношусь трепетно. Потому что это Большой зал и это большое дело. А вы – как хотите». Все пришли.

Я сама у вас учусь, у всех, люблю новые темы, как и любой педагог считаю, что педагогика – это взаимное обучение. Каждый талантлив, каждый своеобразен, каждый ни на кого не похож. И каждый – самобытный мыслитель и музыкант.

И я очень горжусь своими учениками! Инночка Ромащук<sup>1</sup>, Танечка Красникова<sup>2</sup>, Женечка Скурко<sup>3</sup>, Саша Демченко<sup>4</sup> и многие другие! Я ими очень горжусь, это замечательные педагоги и музыковеды!

Это всё – об очень счастливом человеке, которому во всём везло!

---

<sup>1</sup> Инна Михайловна Ромащук – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе ГМПИ имени М.М.Ипполитова-Иванова.

<sup>2</sup> Татьяна Николаевна Красникова – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки РАМ имени Гнесиных.

<sup>3</sup> Евгения Романовна Скурко – доктор искусствоведения, профессор УГИИ имени Загира Исмаилова.

<sup>4</sup> Александр Иванович Демченко – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки СГК имени Л. В. Собинова.



## **Ударные инструменты в творчестве В.Бибергана**

Вадим Давидович Биберган (р. 1937) – композитор «школы Шостаковича», представитель «неофольклорной волны», возникшей в 1960-х годах, и хотя большая часть его сочинений принадлежит более позднему времени, он сформировался как художник и личность именно в период «оттепели». Как это отразилось на творчестве Бибергана в целом и на его отношении к ударным инструментам в частности – этому и будет посвящен доклад.

Обширное творчество народного артиста России, профессора В.Д.Бибергана включает в себя симфонические и камерные сочинения крупной формы, произведения для музыкального театра, камерную вокальную и инструментальную музыку. Биберган создает разносторонний репертуар для оркестра русских народных инструментов. Известен он и как автор киномузыки – ему принадлежит музыка почти к 90 фильмам и сериалам. Последователь есиповской фортепианной школы (воспитанник Н.Н.Позняковской), Биберган концертирует как пианист, около 40 лет выступает в фортепианном дуэте с Вадимом Пальмовым. В 1968—1978 годах преподавал композицию в Уральской государственной консерватории им. М.П.Мусоргского (в настоящий момент почетный профессор), с 1978 года ведёт класс инструментовки и композиции в Санкт-Петербургском государственном институте культуры. Кроме того, Биберган – автор масштабных и содержательных статей в монографической книге [4], периодике и научных сборниках, и тематика этих работ как раз и привлекла особое внимание к ударным инструментам в его творчестве.

Оригинальные идеи высказаны им в статье «К вопросу о классификации ударных» [1], также в статье с анализом роли ударных инструментов в Пятнадцатой симфонии Д.Д.Шостаковича [2], в которых автор демонстрирует свой взгляд на тембры ударных и их специфическую семантику. Разумеется, высказанные Биберганом идеи нашли отражение в его собственной музыке. И это очень харак-

терно для творцов XX века в принципе, очень многие композиторы сами анализируют и объясняют свои сочинения – достаточно вспомнить композиторов-нововенцев, О.Мессиаана, К.Штокхаузена, Э.В.Денисова и др. Отчасти это связано с новизной их музыкального языка, необычностью композиционных техник, отчасти – с преподавательской деятельностью, со стремлением разъяснить и систематизировать.

Музыкальный язык Бибергана не требует специальных пояснений, он в высшей степени коммуникативен и направлен на своего слушателя. Скорее, «слово о музыке» связано у него с исследовательским интересом к «чужой» музыке, с попыткой её осмысления и сопряжения с собственным художественным миром. Понятно, что здесь ему, прежде всего, интересна музыка ДД.Шостаковича, у которого он учился в аспирантуре и в котором видел того Учителя, который влияет на главные ценности картины мира.

Роль ударных инструментов, проблема их классификации, вопросы их выразительности и сочетания с другими инструментами оркестровой партитуры – это все довольно частные аспекты, однако в них, как в призме, отражается проблематика более общего порядка. Поясним это следующими примерами.

В статье «К вопросу о классификации ударных» Биберган, классифицируя ударные инструменты на четыре группы – 1) мембранные, 2) металлические, 3) деревянные, 4) стеклянные и каменные<sup>1</sup>, – лишь на первый взгляд следует традиционной системе разделения инструментов Хорнбостеля-Закса<sup>2</sup>, на самом деле главным ориентиром для него становится не производящий звук материал, а тембровый слух, четко разделяющий глухо звучащие мембранные инструменты, звонкие металлические и находящиеся посередине между ними все остальные. Рассматривая другие системы классификации, Биберган обращает внимание на преобладание черт разграничения ударных в учебниках по инструментовке. В противоположность такому подходу он предлагает в основу классификации положить объединяющие принципы, тембровое родство, воспринимаемое непосредственно слухом. Можно согласиться, что слушатель ощуща-

---

<sup>1</sup> К ним он добавляет еще специфическую группу свистящих и гудящих инструментов, которые используют ударную силу воздушной волны.

<sup>2</sup> Э.М. фон Хорнбостель и К.Закс создали классификацию музыкальных инструментов в работе: Hornbostel E.M. von, Sachs K. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie XLVI (1914), S. 553 ff.

ет звенящие тембры, например, треугольника и металлофона как родственные, хотя они входят в разные группы инструментов без определенной высоты звучания и с определенной. Глухо звучащие литавры, хотя и обладают определенным тоном настройки, вряд ли связываются слухом с тем же металлофоном.

Биберган полагает, что термины «с определенной высотой звука» и «без определенной высоты звука» устарели, и возможности интонирования инструментов из разных групп во многом сблизились. Это хорошо заметно по музыке, где одновременно используются много ударных инструментов. И даже если, например, барабаны не имеют определенной высоты, то в соотношении друг с другом их можно воспринимать как «низкие барабаны» и «высокие барабаны», то есть можно говорить об относительной высотности. Чтобы разрешить эту проблему, Биберган предлагает термины «инструменты абсолютного интонирования» и «инструменты относительного интонирования» [1]. Это очень оправдано, ведь даже если треугольник не обладает точной высотностью, он воспринимается как высокий инструмент.

Можно сказать, что в таком подходе к классификации ударных проявляется композиторский подход, очень практичный и направленный прежде всего на слуховое восприятие. Если для классификаторов подобных В.Ш.Маийона<sup>1</sup>, чья систематика лежит в основе общепринятой системы Хорнбостеля-Закса, было важно «разложить инструменты по полочкам», поскольку он заведовал музейной коллекцией инструментов, то для таких композиторов, как, к примеру, В.Д.Биберган или Э.В.Денисов<sup>2</sup>, инструменты – прежде всего часть звучащей партитуры, и качества производимого ими звука для них оказываются на первом месте.

Анализируя Пятнадцатую симфонию Шостаковича, Биберган проявляет точно такое же тембровое слышание. В музыке Шостаковича он слышит, прежде всего, обобщенный образ Времени, которое становится не просто отстраненным репрезентантом Судьбы, Рока, но главной движущей силой в разворачивании концепции всего сочинения. Для выражения этого центрального образа Шостакович избирает ударные инструменты, и, по мнению Бибергана, это связано именно с

---

<sup>1</sup> Виктор Шарль Маийон (1841–1924), автор «Описательно-аналитического каталога инструментального музея Королевской консерватории в Брюсселе» (1880).

<sup>2</sup> Денисов Э.В. [5] рассматривает ударные инструменты прежде всего как оркестровую группу, которая обладает исключительно широкими возможностями в сфере ритма.

тембровыми характеристиками: «Причина подобного использования ударных в том, что этот образ, со свойственными ему чертами отстраненности и абстрактности, менее всего может быть выражен теплым, выразительным тембром струнных или жанрово определенным, мало подвижным звучанием духовых. Интонационно многозначный, не всегда ясный звук, связанный с относительной высотой звучания большинства ударных, поразительная подвижность этих инструментов в передаче мельчайших ритмических нюансов, физически ощущаемая “живая энергия” и вместе с тем удивительная глубина звучания, отсутствие малейшей сентиментальности делают эту группу оркестра незаменимым средством выражения образа Времени» [2, с. 111].

Пятнадцатая симфония Шостаковича, как известно, начинается с соло колокольчика, и этот тембр, важный в драматургии симфонии сам по себе, связывается с тембром солирующей же флейты: оба инструмента высокие, звонкие, но если флейтовый звук согрет человеческим дыханием, то колокольчик – выражение чего-то объективного и надчеловеческого. Впрочем, эта «бесстрастность», судя по дальнейшему ходу мысли Бибергана, довольно относительна, ведь колокольчик наделяется функциями некоего морального ориентира: «Соло флейты не только вытекает из звенящего тембра колокольчика, освещающего как “добрый лучик” все музыкальные события симфонии, но и является контрапунктом к нему» [2, с. 112].

В наши задачи не входит подробный анализ музыки Шостаковича, однако уже по приведенным цитатам из статьи Бибергана понятно, что для автора важны следующие положения, касающиеся ударных инструментов:

1) Слуховые ориентиры являются первичными при восприятии музыки, и тембр – одно из главных выразительных средств, очень значительно влияющих на художественный образ;

2) Родство тембров определяется по параметрам «звонкости» и «глухости» тембров, при этом оно может проявляться между инструментами разных оркестровых групп;

3) Звук ударных инструментов обладает рядом уникальных качеств, которых нет у инструментов других групп: «интонационная многозначность», «неясность звука, связанная с относительной высотой большинства ударных», способность очень точно и гибко передавать ритм, «живая энергия» звука ударных, «удивительная глубина звучания» и «отсутствие сентиментальности» [2, с. 111].

Каким образом все вышеперечисленное проявилось в собственной музыке Вадима Бибергана? Обратимся к одному из самых известных сочинений – «Русским потешкам», концертной сюите для солистов, женского вокального трио и ансамбля народных инструментов ор. 23. Сочинение возникло из музыки к одноименному мультипликационному фильму, снятому режиссером Анатолием Аляшевым в 1969 году. В мультфильме представлены различные музыкальные инструменты, и здесь можно проследить параллели с сюитой «Петя и волк» С.С.Прокофьева или «Путеводителем по симфоническому оркестру» Б.Бриттена.

Идея мультфильма развернулась в шестичастный сюитный цикл, главной отличительной особенностью которого является нарядная инструментовка, в которой очень остроумно представлены ударные. Композитор очень изобретателен в тембровых решениях, он использует вокал как подражание балалаечному перебору (на слово «Дунда-ри»), баяну поручает темброво-цветовые «пятна» (в № 2 «Переборы») и т.д. Особенность этой сюиты заключается прежде всего в ориентированности на тембр исконных народных инструментов и колористичность.

Характеризуя особое отношение композитора к оркестровке в «Русских потешках», В.Л.Круглик отмечает: «С конца 1960-х гг. очень популярен был так называемый “псевдорусский эпический” стиль в музыке для народных инструментов. В этом стиле тембр уходил на второй план, уступая место расхожим мелодическим интонациям. Вадим Давидович предлагает совершенно другое. Он исходит из того, что оркестр или ансамбль народных инструментов – состав колористический. Отсюда стремление к поиску тембровых красок, обогащению состава инструментами, которые не использовались или использовались очень редко. Этими «новыми» инструментами стали брелка, ложки, пила, рубель, окарина» [7, с. 126].

Биберган использует в «Русских потешках» как инструменты, традиционные русского народного ансамбля (балалайку приму, домру приму, балалайку-контрабас, баян, гусли звончатые, жалейку), так и более редкие – брелку, бересту. Особенно расширенной оказывается группа ударных инструментов, в неё входят помимо довольно распространенных в такого рода ансамблях ложек, трещотки, бубна, треугольника, колоколов также стиральная доска (рубель), пила, береста, как ударный инструмент использованы хлопки и речитация вокального трио на слово «чеботуха», изображающая притоптывания.

Особого внимания заслуживают не только отдельные тембры, но и тембровые сочетания, образующие пласты звучания в партитуре. Композитор придает большое значение тембровому родству, и благодаря похожим тембрам создает как бы «расщепления» мелодических линий по типу гетерофонии: брелка+жалейка, домра+балалайка, домра+гусли. Ударные инструменты тоже используются в стабильных сочетаниях с другими инструментами: трещотка+баян в нескольких номерах (в «Кадрили» они особенно ярко сопоставлены с дуэтом брелки и балалайки), бубен+брелка и жалейка.

Особенно интересно Биберган решил начало № 5 «Наигрыш», весь первый раздел отдан исключительно ударным инструментам. Начинает его оригинальный инструмент без точной высотности, называемый «береста» – по сути, это две берестяные пластинки, звук возникает благодаря их вибрации от продувания воздуха исполнителем (В.Д.Биберган относит ее к группе свистящих ударных инструментов). В нотной записи высота записана крестиками, поскольку точное интонирование затруднено.

#### Нотный пример 1.



Далее выписаны хлопки всех исполнителей, после чего присоединяются ложки (небольшое соло, затем выступают в ансамбле) и трещотка. Вплоть до цифры 5 ансамбль ударных играет без инструментов с определенной высотностью, создавая очень изысканную и удивительно хорошо звучащую музыку.

Идеи о самостоятельности ударной группы в 1960-х годах не новы, уже давно создан Антракт к 1 действию в опере «Нос» Шостаковича (1928), уже всемирно известным сочинением стала «Ионизация» Э.Вареза (1931). Однако использование только ударных все еще остается особым приемом, который у каждого из композиторов приобретает особую окраску. Для Бибергана остроумная, пронизанная юмором и озорством оркестровка «Русских потешек» выдвигает на первое место своеобразную игру с тембрами, даже игру «с перево-

площениями», когда вокальный ансамбль изображает балалайку или притоптывания в плясовой, береста с её очень ограниченными возможностями получает серьезное соло как «настоящий» инструмент, а балалайка, напротив, чаще «задвигается» за другие голоса партитуры.

Эта свобода музыкальной игры, где, помимо всего прочего, в самом начале звучит пародийный текст, изображающий народный, с как бы «перепутанными» словами «он на сивой на телеге, на скрипучей лошаде», была бы невозможной даже десятилетием раньше, в 1950-х. Народная культура, которая была своего рода «священной коровой» в предыдущие десятилетия, стала восприниматься более живо, с ней стало возможно работать в том числе и в юмористическом ключе, который избрал Вадим Биберган. И лишь в этих условиях свободы стало возможно появление «новой фольклорной волны», когда музыка народной традиции, можно сказать, вступила в диалог с музыкой академической.

### *Литература*

1. Биберган В.Д. К вопросу о классификации ударных // Вопросы оркестровки: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / Ред. Г.П.Дмитриев. М.: ГПМИ, 1980. – Вып. 47. – С. 23-40.
2. Биберган В.Д. Ударные инструменты в Пятнадцатой симфонии Д.Шостаковича // Оркестровые стили в русской музыке. Л.: Музыка, 1987. – С.106-116.
3. Белов Г.Г. Школа Шостаковича сегодня // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862-2012. Сборник статей по материалам международного симпозиума, посвященного 150-летию консерватории. – СПб.: Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, 2013. – С. 196-208.
4. Вадим Биберган. Воспоминания. Статьи. Ред.-сост. Н.В.Медведева. – СПб.: СПбГИК, 2021. – 384 с.
5. Денисов Э.В. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Советский композитор, 1982. – 256 с.
6. Овсянкина Г.П. Приношение к В.Д.Бибергану // Царскосельские чтения. 2014. № XVIII. – с. 223-228.
7. Круглик В.Л. Народно-инструментальные основы музыкального стиля В.Д.Бибергана // Вестник СПбГИК. – 2017. № 2 (31). – С. 126–129.

*Светлана Дементьева (Саратов)*

## **Римская любовь**

Она много больше, чем женщина и гораздо значительнее, чем актриса. Римма Ивановна Белякова – явление

Народная артистка России, лауреат премии «Золотая маска», профессор Театрального института Саратовской консерватории, мастер курса...

Женщина вне возраста, потому что остроте такого ума, лёгкости нрава и светлости эмоций могут позавидовать многие молодые люди.

За годы своей нет, не работы, а службы в искусстве она сыграла десятки ярких и разноплановых ролей, выпустила много интереснейших курсов.

Её настолько обожают бывшие студенты, что многие из них не просто поздравляют её с днями рождений, а до сих пор, сами, уже, убелённые сединами и отмеченные годами и профессиональными регалиями, захаживают в дом к своей Римме. Чтобы снова признаться в любви. Подарить цветы, устроить чаепитие и почувствовать себя в обществе неувыдаемой Этуаль, молодыми и дерзкими себя.

Мне неведомо, где истоки такого её характера, такой чуткой и отзывчивой души.

Наверное, в её юности. В голодном послевоенном времени. Она принадлежит к поколению людей, умеющему делиться последним.

А может, дело вовсе не во времени, а в доброте матери, в чувстве красоты, которую она научилась лвить ещё в детстве...

Девушка с невероятными русалчьими зелёными глазами стала выпускницей школы студии МХА в те годы, когда там ещё работали мхатовские старики.

Она из поколения, соприкасавшегося с легендами.

Всегда умела учиться. Жаждала стать актрисой. Была и остаётся страстной и одновременно пытливой натурой, стремящейся разгадать многие тайны бытия.



Будучи по степени своего таланта актрисой-актрисой абсолютно и безговорочной, она- по уровню своей непослушности, своей природной честности умудрялась... отказываться от ролей.

Однажды решительно отвергла возможность своего сценического перевоплощения в Ларису из «Бесприданницы», потому что абсолютно не ощущала себя таковой. Режиссёр был шокирован отказом молодой красавицы сыграть роль, о которой тысячи актрис только мечтают.

Почему отказалась от столь звёздной роли?! Да потому что не ощущала себя таким персонажем, а режиссёр не смог убедить её в том что она сможет перевоплотиться в этот образ.

Она ни в коей мере не ощущала себя и Настасьей Филипповной, но могла вжиться в эту кровь и плоть, потому что режиссёр смог вытащить из неё её страсть и её оскорблённое чувство женского достоинства.

Ну а красота..красота у неё была и остаётся всегда. Свою умную и духовную красоту она -силой своего дара- превратила, преобразила на сцене в магическое очарование.

Помню, когда мы говорили с ней об этой роле, Римма Ивановна призналась, что она настолько страшилась играть эту роль, что каждый раз, выходя на сцену, стремилась отправить в зал некий энергетический удар для зрителя.

Ей надо было убедить зрителя, что она победительно, прельстительно, запредельно хороша... И зритель ей поверил!

Белякова-актриса, в своё время державшая на своих плечах добрую половину репертуара Саратовской драмы.

Она много играла. Блестяще и с явным удовольствием. Играла на своей любимой сцене академической драмы и работала иногда в альтернативных проектах. Так, на сцене старого ТЮЗа очень прозвучала в своё время, лет восемнадцать назад её «осенняя соната» – пьеса, в которой она исполнила роль гениальной пианистки шарлоты, утратившей любовь свой дочери из за любви матери к музыке и мировой славе.

«Осенняя сонат» был спектаклем на двоих, дочь проникновенно играла совсем юная тогда, а ныне молодая и талантливая Таня Родионова.

Масштаб Беляковой ощущался и в том, что она не тащила сценическое одеяло на себя, никоим образом не стремилась блистать, затеняя свою молодую коллегу. Напротив – Римма Ивановна делала

всё, чтобы юный цветок, душа молодой актрисы раскрылась и засияла, заблагоухала в полную силу.

«Осенняя соната» стал спектаклем-катарсисом и для неё. Потому что в нём поднимется важнейшая тема -ответственности за творчество перед собой и платой за него временем, которое могло быть потрачено на семью и ребёнка.

Римма Ивановна никогда не скрывала своих сожалений по поводу того, что театр увёл её от большой семьи, театр во многом похитил часы общения с маленьким сыном и с сыном отроком.

Но театр и одари её – зрительской любовью, реализацией себя в сценической деятельности и в педагогике.

Театр беспощаден и невероятно щедр одновременно. двойственная природа этого «священного чудовища» ловит людские души и когда уродует, когда отшлифовывает их. В случае с Беляковой это оказалось судьбой и призванием.

Школа студия МХАТ сотворила из юной красавицы-алмазика, упрятанного в землю обычного быта, многокаратный бриллиант чистой воды...

Уже много лет изготовлением драгоценных душ терпеливо и страстно занимается она сама.

Римма Ивановна любит молодых и красивых. В ней нет ревности к молодости. Пренебрежения и зависти к тем, кто идёт ей вослед. Она весело и чуточку иронично подтрунивает над собой, что в её любви к молодости студентов и таится секрет её обаяния.

«Да вампирию я потихоньку, шутит (а может, и не шутит?) она. – Мы все вампирим-студенты обирают меня с моим опытом, а я их с их непосредственностью и открытостью».

У Риммы Ивановны есть свои чудесные ритуалы – страстно дышать весной... в любое время года, воспринимать жизнь, как весну, кормить безродных кошек, читать и сочинять стихи.

Стихи спасают её, когда душа начинает зябнуть от забот и хлопот.

Она читает классиков или достаёт заветную тетрадочку и записывает туда собственные поэтические опыты.

А что качается кошек, то она обожает это своенравное и гордое, гуляющее само по себе животное.

Она не прочь назвать кошкой и саму себя. Потому что празднично сидеть на чьих то коленях это решительно не её стиль. Она устроена

так, что всю жизнь сама выбирает маршруты для своих творческих прогулок.

Римма Ивановна считает, что актёрская профессия базируется на ремесле, традициях и магии. Без личной и ильной энергетики, без энергетики позволяющей преображаться и преображать мир вокруг, неординарного, интересного актёра просто не может получиться! И во время приёмных экзаменов она ищет в юных девочках и молодых людях именно это чудо...

Надо сказать, у неё хорошо это получается, потому что посмотрев совсем недавно спектакль, поставленный вторым педагогом её курса Олегом Загумённым «Хроники московского захолустья», приятно поразились ансамблевости всего курса, тому, как все до единого исполнителя находятся работают, живут на своём месте.

На сцене третьекурсники вывели не персонажей, а живых людей. Живых и потому не только красивых и трогательных, но часто и странных, и не самых приятных, грубых и неотёсанных, лживых, завистливых, алчных, бесцеремонных, рабских.

Трагикомедия от Островского поражает зрителей в самое сердце. Перед зрителями разворачивались страсти и сплетни, зябкость и темнота бытия, красиво и уместно расцвеченные юмором, пластическими решениями, великолепным вокалом...

Смотря этот спектакль, порадовалась за силу и традиции саратовской театральной школы. Кстати, режиссёр этого спектакля и второй педагог на курсе Беяковой Олег Загумёнов, по дошедшим до автора этих слов театральным слухам, считает этот курс одним из самых лучших из тех, с кем ему доводилось работать

Так что Саратов театральный можно будет скоро поздравить со свежей и молодой, талантливой театральной кровью...

Со своими третьекурсниками Римма Ивановна поставила купринскую «Яму», страшный и драматичный спектакль про убийство души и нравственности, про юных девочек, превращающихся волей общества и собственной нравственной незрелостью в падших женщин.

Беякова – одна из самых неординарных людей искусства в Саратове. И дело тут не только в её театральных преображениях, не только в педагогике. Изумляет и её многолетний брак с Георгием Петровичем Банниковым, довольно редкое явление для театральных супругов.

Восхищает её верность мужу – а ерпеливо и самоотверженно ухаживала за ним, перенёсшим инфаркт, страдающим от массы болезней, лишившимся обеих ног.

Никто и никогда не видел её расстроенной, небрежно одетой, срывающей на других свои «не те эмоции».

На протяжении многих лет Римма Белякова занималась заботами Саратовского представительства СТД. Театральная Россия знает и чтит эту женщину.

В этом, 2022-м году на вручении Арлекинов было как всегда много её выпускников и её студентов.

Её благодарили со сцены, ей аплодировали из зала. Дорого стоит такое призвание, такая судьба.

*Александр Демченко (Саратов)*

## **Анатолий Учаев всего в нескольких штрихах**

В самом конце XIX и в первые десятилетия XX века в живопись России существенный вклад внесли такие уроженцы Саратовской земли, как Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов и Кузьма Петров-Водкин. Творчество этой триады выдающихся мастеров открывало горизонты дальнейшего развития саратовской художественной школы.

В последующем она была представлена такими именами, как Е.Егоров (1901–1942), М.Поляков (1903–1978), А.Бубнов (1908–1964), Б.Бобров (1913–1964), И.Новосельцев (1914–1989), А.Бородин (1915–2004), В.Бадаквa (1918–1946), А.Мыльников (1919–2012), В.Фомичёв (1924–1992), В.Кабанов (1924–2007), Р.Лавриненко (1928–2015), В.Чудин (1936–2016), Ф.Инфáнтэ (род.1943), К.Худяков (род. 1945), П.Маскаев (род.1951), А.Мураховский (1957–1998), В.Апин (род.1957), М.Лежень (род.1958), А.Карнаухов (род.1967) и др.

Из этого обширного перечня остановимся вкратце на творчестве *Анатолия Васильевича Учаева* (род.1939).



После окончания Саратовского художественного училища он совершенствовался в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина. С 1981 по 1990 год возглавлял Саратовскую организацию Союза художников РСФСР, был секретарем Правления Союза художников России, членом комиссии при Президенте РФ по Государственным премиям России в области литературы и искусства. С 2001 по 2011 год являлся председателем Поволжского отделения Российской академии художеств. Многочисленны регалии, отмечающие его выдающийся вклад в отечественное искусство: заслуженный художник РСФСР (1981), лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина (1984), народный художник РСФСР (1988), Почётный гражданин Саратова (2000), Почётный гражданин Саратовской области (2001), Золотая медаль Российской академии художеств (2003), действительный член Российской академии художеств (2007), медаль ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени (2018). Его произведения хранятся в музейных собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Саратовского государственного художественного музея имени А.Н.Радищева, художественных музеев Смоленска, Красноярска, Комсомольска-на-Амуре, а также в частных и корпоративных коллекциях Швеции, Франции, Италии, Германии, Японии.

Большим достижением Учаева является то, что он выработал свою, сугубо индивидуальную, легко узнаваемую манеру письма. Центральной темой его творчества стало то, что заявлено в названии серии картин «Земля и люди». Именно те, на ком, как говорится, земля стоит – пахари, хлеборобы, люди труда являются главными героями его картин. Внутренне присущая им исконная святость подчеркнута тем, что в их облике незримо витают иконные лики.





Остродраматический характер его живопись приобрела на рубеже XXI века, в условиях потери для нашей страны традиционных устоев и крушения великой державы.





Красные ворота

Учаеву в высшей степени присуща свобода художественной фантазии, позволяющая создавать исключительно красочные мозаики чудес окружающего нас мира.





День художника

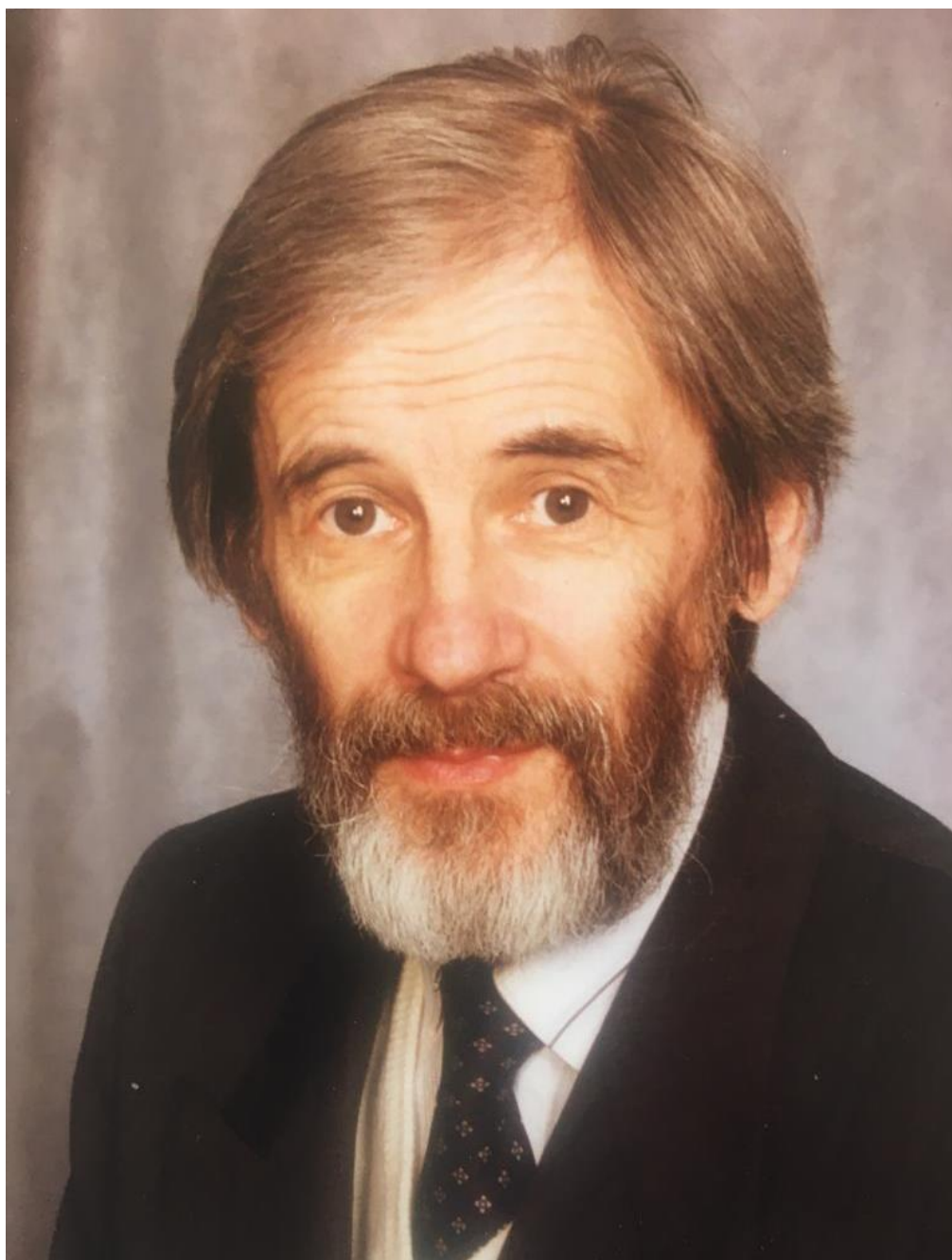
Пока что не получила должной оценки пейзажная живопись Анатолия Учаева, в которой он открывает совершенно неведомые нам грани своего дарования, причём, как правило, особым вдохновением его одаряют волжские просторы.



Волга

*Галима Лукина (Москва)*

**Учение В.В.Медушевского: от экстернализма 60-х  
к фундаментальной педагогике человечества**





60-е годы были новаторскими в самых разных сферах культуры и искусства. Многие ученые были охвачены идеей обновления науки, поиском широких междисциплинарных связей. По меткой характеристике В.В.Медушевского, в то время *«нафос экстернализма противостоял духу интернализма – стремления копать колодец познания в узких пределах "своей" науки»* [20].

К шестидесятникам относились Е.В.Назайкинский, И.И.Земцовский, В.Н.Холопова, Е.И.Чигарева, Ю.Н.Рагс и многие другие. Ярчайшим представителем нового поколения в музыковедении стал В.В.Медушевский, ученик С.С.Скребкова, с 1965 года – преподаватель теоретико-композиторского факультета Московской консерватории.

Уже в своей кандидатской диссертации «Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя» (1970) Медушевский осуществил выход восприятия музыкального произведения в широкий научный контекст и, прежде всего, проблем психологии. И далее – в 70-е годы его работы<sup>1</sup> свидетельствуют о верности взятому курсу на обновление методологической базы музыковедения через комплексные исследования – синтез с семиотикой, лингвистикой, психологией, теорией систем.

Для Медушевского было очевидно: *«Без широты видения можно начать копать там, где ничего нет»* [20].

---

<sup>1</sup> О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Монография. М., Музыка. 1976; О направленности музыки на восприятие. Тезисы доклада на конференции «Проблемы музыкального мышления и восприятия» (Ташкент, 1972), ротапринт. Издание Ташкентской государственной консерватории; Metodologija analize muzickih djela (Методология анализа музыкальных произведений). Доклад на международной встрече музыкальных академий. In: III Medjunarodni susret muzicrih akademija. Rovinj 73 Bulletin Radio-Televizija Zagreb, 1973; К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций в музыке) // Советская музыка. 1973. № 8; О художественной мотивированности пропорций // Методологические вопросы теоретического музыковедения / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXII. — М., 1975; К теории коммуникативной функции // Советская музыка. 1975. № 1; О музыкальной семиотике. Выступление на заседании Комиссии музыкальной критики СК СССР // Советская музыка. 1976. № 11, Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. 1978. № 3. и др.



Члены Акустической лаборатории акустики и звукозаписи  
Московской консерватории. 1964 год.

Сидят: Е.А.Рудаков, Л.С.Термен, тех.работники

Стоят: Е.В.Назайкинский, В.В.Медушевский, инженер,  
Д.Д.Юрченко (зав.лабораторией), Г.К.Богино (настройщик),  
тех.работники

Фото из семейного архива Медушевских

Мощным стимулом формирования такой установки послужили «Акустические среды», регулярно проходившие с 1963 года в Акустической лаборатории Московской консерватории<sup>1</sup>. Именно тогда 24-летний Медушевский вошел в состав этой лаборатории, семинары которой собирали воедино музыковедов и высококлассных специалистов в области психологии, инженерной физики, радиотехники, кибернетики, лингвистики. Яркие докладчики, разнообразие тем, жаркие дискуссии – всё побуждало к познанию: *«Возвышенная тяга к великому смыслу бытия поднимала эпоху»* [1, с.104].

### **1. Установка на единство методологии науки о музыке**

Вячеслав Вячеславович, вспоминая о том времени, поведал мне, что вместе с Назайкинским<sup>2</sup> каждую неделю посещали библиотеки,

---

<sup>1</sup> Об акустической лаборатории см.: Беседы В.Н.Грачева с В.В.Медушевским [1].

<sup>2</sup> В это время Е.В.Назайкинский работал над докторской диссертацией «О психологии музы-

разыскивая и изучая новинки, появлявшиеся в разных областях науки. По его признанию, он *«тогда был очень разбросанный. Но стержень был: вера в то, что мне нужно и это и это, и тогда сложится полностью концепция музыкознания. Было ясно, что пришло время объединять всё более тесно»*. Действительно, в 70-е *«установка экстернализма в общей методологии науки приве[ла] к концепции финализации науки (в работах Штарнбергской группы ученых). В ходе финализации внешние для данной науки цели открывают в ней самой новые связи, расширяют ее предмет и таким образом становятся мощным двигателем ее внутреннего развития»* [20]. В согласии с этой логикой осуществлялось развитие музыкальной науки в трудах Назайкинского и Медушевского, для которых музыкальная форма – традиционный предмет музыкознания – открылась изнутри с большей ясностью. Евгению Владимировичу удалось обосновать существование и описать взаимодействие нескольких уровней структуры музыкальной формы – фонического, синтаксического, композиционного, каждому из которых соответствуют свои особые специфические психологические механизмы: *«Если раньше музыковеды брали изолированно проблемы взаимодействия музыки и слова, то Е.В. Назайкинский опрокинул системный опыт всей лингвистики на музыку и, конечно, многое оттого прояснилось»* [20].

Лингвистика оказала решающее влияние и на Медушевского, вызревание его интонационной теории. Он помнит во всех подробностях момент потрясения, который пережил в один из дней в начале 70х годов, когда, читая в Ленинке исследования лингвистов (в том числе Н.В.Черемисиной) о строении фраз, в голове пронеслось: *«Даже когда всё это познаем, мы не напишем ни одной фразы. Ведь не все филологи-лингвисты хорошо и складно говорят. Это тупик»*. Этот момент Медушевский сравнивает с тем, что произошло с Руссо, когда тот прочитал тему конкурсного сочинения, предложенную Дижонской Академией<sup>1</sup>: *«Мои чувства с непостижимой быстротой настроились в тон моим мыслям»* [26, с.305]. По словам Вячеслава

---

кального восприятия» (1972), идеи которой получили развитие в книге «Логика музыкальной композиции» (М.: Музыка, 1982).

<sup>1</sup> Речь о теме «Способствовало ли развитие наук и искусств порче нравов, или же оно содействовало улучшению их?». Дидро пишет: *«Как только я прочел это, передо мной открылся новый мир и я стал другим человеком. Я живо помню полученное мной впечатление, но подробности у меня улетучились, лишь только я изложил их в одном из четырех своих писем к г-ну де Мальзербу»* [31, с.305].

Вячеславовича, он в тот момент понял: *«Все идет не туда. Все решается интонацией. Тогда родилась идея, что нужно идти другим путем – по другому полушарию. Нельзя левым полушарием забраться во все тонкости. Нужно сначала почувствовать, потом описать. А лингвисты: измеряют со всех сторон предложения, ищут, на каком месте глагол, где точка золотого сечения, измеряют длину фраз, соотношение левой и правой части. Но, на самом деле, фраза рождается на кончике жеста и стиль рождается на кончике жеста. В свое время М.К.Куприна-Иорданская вспоминала, как Куприн писал персонаж: он не вымучивал его, а делался этим персонажем».*

Практически все собеседники всегда поражаются памяти и скорости реакции Вячеслава Вячеславовича в разговоре, его способности молниеносно находить необходимые высказывания, исторические факты, события, уместные параллели, подкрепляющие и объясняющие его мысли, идеи. Каждая беседа с ним возбуждает интерес и желание прочитать об упомянутой истории или книге. Так, в связи Куприным, мне захотелось прочитать воспоминания Марии Карловны Куприной-Иорданской. Кстати, оказалось, что они были опубликованы впервые именно в 60-е, точнее – 1966 году [6]. В 13-й главе «Лето 1902 года в Мисхоре» книги «Годы молодости» отдельные страницы названы «Как работал Куприн»: *«Он то вставал и вновь бессильно опускался на стул, то, воздевая руки, трагически потрясал ими, то горестно качал головой <...>. – Посмотри, Маша, достаточно ли у меня угодливый вид. Обрати внимание, как он, хотя и сидит против Файбиша, но, слушая его, почтительно привстает и время от времени беспокойно двигает ногами под столом».* Какой точный пример! Теперь предельно стало понятно высказывание Медушевского: *«На кончике жеста находится всё! Всё рождает правое полушарие. Значит, надо строить правополушарную семиотику»*, поскольку *«отключение недоминантного полушария (правого у правой) делает полностью невозможным восприятие музыки, а при отключении левого полушария (притормаживающего деятельность правого) даже элементарные музыкальные способности обостряются»* [9, с.184].



В.В.Медушевский. 1973 год.  
Фото из семейного архива Медушевских

Закономерно, что в 70-е годы Медушевский занимается исследованием проблем семиотики в музыке, пытаясь, по его выражению, «пробить» три источника семиотики языка – Ч.С.Пирса, Ч.У.Морриса и Ф.де Соссюра, а также семиотику текста Ю.М. Лотмана. Из них Соссюр – первый заговорил о различении языка и речи, дихотомии означающего и означаемого, слова и формы. Но этого формализма недостаточно для понимания музыки: *«ключевая проблема музыкальной семиотики, по определению Медушевского, – отношения между “звуком” и “смыслом”»*, которое разворачивается в динамике психических процессов [9, с.187].

Традиция Соссюра – чисто языковая, позиционирующая себя наукой о всех семиотических системах. Но говоря о музыкальной семиотике, важна музыка, музыкальная интонация. Любая художественная фраза – произведение, которое есть коммуникация, *«непосредственн[ый] предме[t] художественного общения»* [22, с. 35]. Интонация дышит всем человеком, *«опираясь на интонационный опыт и пластику движения; музыка способна отражать бесконеч-*



ный мир человеческих характеров, чувств, социальных отношений. Уже отсюда очевидны принципы конкретно-чувственного мышления, лежащие в основе “интонационной” формы» [9, с.183].

Примечательно, что к понятию интонации Медушевский пришел под влиянием отнюдь не теории Асафьева, но лингвистических экспериментов: «Я стал искать дыхание фраз, читал «Гобсека», анализировал его. Потом эти поиски перенеслись на музыку»<sup>1</sup>.

Во время этих поисков возник особый интерес к генеративной лингвистике, процветавшей в 60-е – 90-е годы XX века. В параллель введенному основателем генератизма Ноамом Хомским понятию «глубинная структура»<sup>2</sup> Медушевский предложил свое понятие «глубинной интонации», образующей «зародыш и росток музыкальной мысли», «исходный композиторский замысел», который «развернут в момент непосредственного контакта композитора, исполнителя, музыковеда и слушателя со звучащим или мысленно интонируемым произведением» [9, с. 189]. По словам В.В., «мы, на самом деле, не ищем синонимы, но видим персонаж, его движения и описываем их. Нужно только увидеть жест, тогда фразы подбираются сами собой». Данная практическая установка на овладение цельного видения, интонационного слышания и определила суть подхода Медушевского, как сходного, так и отличного от подхода Асафьева. Впервые на этой основе был сделан анализ всех аспектов интонации в музыке, включая семиотический, нейропсихологический, нейросемиотический, психосемиотический.

Следующий этап экстерналистского расширения науки неминуемо должен был быть связан с выходом в сферу онтологии, что собственно и произошло в 80-е.

## 2. Онтологический подъём

К концу 80-х Медушевский, участвуя в обсуждении на страницах журнала «Советская музыка» вопроса «Музыкальная наука: какой ей быть сегодня?», отвечает: «Музыковедение ощущает себя ныне не только наукой. В нём явственно зазвучали философские нотки ...» [16, с. 84].

---

<sup>1</sup> Идеи музыкальной семиотики Медушевского, помимо многих статей, были изложены в его так и неопубликованной монографии. По рассказу Вячеслава Вячеславовича, издание книги «Музыкальная семиотика» было остановлено в связи с предположением, что изучение западной семиотики связано с желанием автора покинуть СССР.

<sup>2</sup> См.: Н. Хомский. Аспекты теории синтаксиса, пер. с англ., М., 1972.

Однако философия философии рознь. В основе учения Медушевского лежит онтологическое понимание музыки как интонационного воплощения Логоса бытия. Еще до перестроечного времени В.В. с присущей ему смелостью и откровенностью противопоставил свое учение философии атеизма, материализма, марксистской эстетике. В его работах музыковедение – это наука о духовном смысле музыки, «источаемом красотой звуковой организации» [16, с. 64].

Звуко-смысловая субстанция музыкального языка – интонация. В своей книге «Интонационная форма музыки» (1993) В.В. целенаправленно предпринял развернутое и глубинное обоснование этой посылки. По его определению, интонация есть «нерасторжимое единство высотных, ритмических, артикуляционно-тембровых, громкостных и прочих сторон, устремленное к смыслу» [13, с. 260]. Глубина интонационного содержания открывается в музыкальной форме как в динамическом единстве интонационной организации музыкального произведения. Лишь в работах Медушевского теория интонации Асафьева получила развитие во всем объеме.

Примечательно, что слово «интонация» в указанном выше смысле не переводится ни на один иностранный язык. Непереводаемость связана с цивилизационными различиями, неизбежно отражающихся в тех лингвистических представлениях, на которые опираются музыковеды. На Западе интонация – производное от взаимодействия высотной линии и громкости. В русской лингвистике интонация – единство всего в звучании. Это цивилизационное различие усугублено в музыковедении. Западному музыкознанию для понимания русской теории пришлось бы углубить и онтологизировать свои основания.

Музыка «изначально именно воплощает, а не только символизирует смысловую энергию» [13, с. 204]. Этой силой рождено высокое искусство, выстраивающее несомый им «смысл не вдоль, а ввысь – по богочеловеческой вертикали» [12, с. 463]. Под таким углом зрения Медушевский предлагает выстроить музыковедение, так как «оно могло стать *gradus ad Parnassum* – ступенями к чуду музыкальной красоты» [21, с. 70]. Согласно его концепции, Красота как «явление славы Божией стало основным содержанием, целью и смыслом высокой музыки» [12, с. 98]. Живительная энергия красоты струится из всех мельчайших ее деталей.

Каков высший смысл, последняя цель жизни музыки, созданной гениями? Онтологическое возведение музыки к образу: любовь, вера,

истина, чистота, «образ Господней красоты в человеке» (Аввакум) как основа истинного бытия. Именно подобного рода энтелехия определила своеобразие трактовки великими композиторами оперы, хоровых, инструментальных жанров.

На своих занятиях с аспирантами В.В. постоянно напоминает: *«Нам предстоит видеть следы откровений в наимельчайших деталях музыки и ее гениальных исполнений. В конечном счете, все здание музыки предстанет пред нами не как вещь – это противно ее природе! Музыка, как и сама душа, как культура, как история человечества, есть живая, лишь опредмеченная в звуках, энергия. Энергия красоты, высшего восторга бытия, поднимающая человечество, есть синергия – сорботничество нашего желания пребывать в сиянии Божьей славы (вспомним определение Баха) и подхватывающих, восторгающих нас к себе энергий Божьих»*<sup>1</sup>. Так Медушевский преподносит суть музыки и на занятиях по анализу музыкальных произведений студентам-исполнителям.

В связи с этим уместно привести здесь суждение японского пианиста Садакацу Цчида, выпускника МГК, который считает, что Медушевский дал ему как пианисту не меньше, чем В.К.Мержанов. По его словам, В.В. показал «не то, что и как выражать, а как надо выявлять истинную красоту музыки. Именно благодаря Медушевскому я понял, что имел в виду С.В.Рахманинов, когда утверждал: “Студенту следует видеть, прежде всего, основные особенности музыкальных связей в сочинении. Он должен понять, что же придаёт этому произведению цельность, органичность, силу и грациозность. Он обязан знать, как выявить эти элементы”<sup>2</sup>. В этом ключе проходили все лекции профессора. Благодаря им я понял, как надо готовиться к выходу на сцену и не лукавить публике. Ведь слушателям нужна настоящая живая музыка, а не показуха. Понял, как это все невозможно вне Церкви, откуда льется Божественная благодать, которую получали и сами композиторы своей молитвой»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Из лекции для аспирантов третьего года обучения в РГСАИ по теме «Методология музыкальной деятельности» 14.04.2021.

<sup>2</sup> Рахманинов С.В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. Истинное понимание музыки.

<sup>3</sup> Совсем недавно вышла статья Медушевского «Небесная эмфаза в музыке и бытии» в переводе Садакцу Цчида на японский язык. См.: ヴァチエスラフ・メドウシェフスキー著 / 土

Для Медушевского вера – ключевая сила познания и жизни; *«скрепа всех сил души: ума, открытого для истины, сердца – для восторга божественной любви и красоты, воли – для подвига жизни. Вера – не психизм, а онтология»* [14, с. 85]. Современному человеку, особенно – далекому от Бога и Церкви, необходимо формирование адекватного восприятия сокровенного смысла музыки, ее небесной красоты, духовного истока искусства. Об этом свидетельствуют переполненные аудитории на лекциях Медушевского<sup>1</sup>, куда стремятся попасть как профессиональные музыканты, так и любители музыки. Огромный интерес к его идеям подтверждается небывалой скоростью, с которой разошелся тысячный тираж учебного пособия «Духовный анализ музыки» (2014), объемом в 632 страницы<sup>2</sup>.

Произведение – бесконечность, неисчерпаемое богатство сказанного, которое стоит за сказанным. Поэтому чем больше подходов, направленных на приближение к Красоте, тем более глубоким может стать проникновение в смысловую глубину произведения.

Медушевский вспоминает, как еще в молодости он интуитивно чувствовал, что создание целостной методики постижения музыки непременно состоится. И оно действительно состоялось в докторской диссертации об интонационной природе музыкальной формы.

При всей очевидной новизне идей Медушевского, их ориентированность на целостность (принцип конъюнкции в подходе к анализу музыкального произведения) свидетельствует о включенности опирающегося на них учения в традицию отечественного музыкознания.

### 3. Восприимчивость традиции

В основе теории Медушевского лежит характерное для отечественных музыковедов представление о процессуальности музыкальной формы. Ученый развивает идеи не только Асафьева, но и В.П.Бобровского, Е.В.Назайкинского, В.В.Протопопова, С.С.Скребкова, относящиеся к несхематичному пониманию музыкальной формы. В частности, имеются в виду работы о функциональной теории формы Бобровского, анализе общих законов временного

---

田定克訳「音楽と存在にみる天の闡明」、尚絅学院大学『紀要』第82号、2021年12月、67～81頁。[Бюллетень Университета Сёкэй-гакуина №82, декабрь 2021 г. Стр. 67–81].

<sup>1</sup> Некоторые из лекций и выступлений Медушевского выложены на сайте «Музыка в заметках». Проект Елены Копий. <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/>

<sup>2</sup> В 2016 году в том же издательстве «Композитор» вышло второе издание.

развертывания музыкальной композиции Назайкинского, аналитические труды Протопопова о многоплановости музыкальной структуры, о выдвигании Скребковым принципа «интонационных процессов, кристаллизирующихся в композиционных структурах, которые меняют свой облик вместе со стилистической эволюцией» [27, с. 3].

Обращает на себя внимание сходство интонационного анализа, предлагаемого Медушевским, с целостным анализом музыкальных произведений, основоположниками которого были Л.А.Мазель, И.Я.Рыжкин, В.А.Цуккерман и др. Общей в аналитических методах является направленность на раскрытие содержания музыки посредством максимально полного выявления комплекса выразительных средств в тексте произведения и их семантического истолкования, а также – сближение теоретического музыкознания с гуманитарным знанием.

Однако следует отметить и различия. Идеологи целостного анализа понимали искусство как «одну из форм общественного сознания»<sup>1</sup>, отражение «самы[х] разны[х] явлений действительности... При этом, в отличие от науки, – подчеркивал Л.А.Мазель, – искусство существенно преломляет явления действительности» в художественных образах [7, с. 10–11]. Эта закономерность искусства потребовала в целостном анализе сблизить теоретическое музыкознание, прежде всего, с эстетикой.

В работах Медушевского методологические связи музыкознания с гуманитарными науками значительно расширяются. Искусство понимается онтологически – как художественное видение невидимого. Интонационно-онтологический метод предполагает прочтение не только художественного образа музыкального произведения, но и его идеи, генерального смысла, чем определяется необходимость в интеграции музыковедения с философией. Анализ музыкального произведения при этом выступает как форма движения мысли от наблюдаемых частных фактов к смыслу, идее, вызвавшей их к жизни. История музыки свидетельствует о безграничности ее интонационного содержания, включающего и простейшие эмоции, и подлинную жизнь духа. Интонационный подход позволяет воспринять проявления как высших духовных устремлений (запечатленных в шедеврах богослужеб-

---

<sup>1</sup> Данному определению искусства посвящен первый параграф первой главы работы Мазеля, который так и называется – «Искусство как одна из форм общественного сознания» [см.: 7, с. 9].

ной и классической музыки), так и любых иных устремлений – например, к земным утехам (в поп-музыке).

«Философский поворот» в музыковедении присущ и некоторым работам Ю.Н.Холопова, для которого музыка относится к «сфер[е] объективизации духа» [28, с. 67], являясь «природным продолжением мирового Творения» [29, с. 17]. Основой учения Холопова, как справедливо отмечает Л.В.Кириллина, «несомненно, было пифагорейско-платонически-христианское представление о Боге как Творце – и прежде всего, как о Творце всякой красоты» [цит. по: 5, с. 16]. Медушевский, в отличие от Холопова, рассуждая о Боге, Духе, Логосе, Творце мира, имеет в виду христианского Бога; поэтому сущность музыки рассматривает в ключе богословского анализа, независимо от жанров, стилей, исполнительских средств музыки и пр.

Прекрасная музыка Европы и России, – пишет Медушевский, – «есть интонационно выраженное Евангелие» [см.: 12, с. 21]. Соответственно, главное «задание» музыкального произведения заключается в том, чтобы направить душу ввысь: «Подъему сердца в небеса служат все части композиции, но каждая осуществляет общую духовно-коммуникативную функцию композиции» [12, с. 509]. Однако музыка дает ощутить не только усилия восхождения к божественному «Ты», но пробуждает и «ответные энергии, благовествующие о вечной жизни. <...> через музыку общаемся мы с Тем, Кого не знает приземленная теория, но ведают сердца людей» [12, с. 572]. Тем самым Медушевский направляет современное музыковедение в русло осмысления искусства как «богообщения», диалога Человека и Бога.

Понимание музыки как рожденной в живой, действительной связи человека с Богом и Бога с человеком позволяет восстановить прерванную связь музыковедения с богословием. Без богословия мысль о соотношении музыки с обществом, народом и нравственностью теряет связь с традицией – той традицией, которая «может дать надежные ориентиры в духовной проблематике, потому что у нее религиозные корни (причем те же самые, что у европейской культуры в целом, включая философию и музыку)» [2, с. 48]. Богословие помогает музыковедению найти нужные слова, которые порой очень сложно подобрать для характеристики идейного и образного содержания музыки великих композиторов.

#### 4. Симфоничность мышления

До 90-х годов прошлого века отечественное музыкознание вынужденно находилось под давлением атеизма, «просвещенного безбожия»<sup>1</sup>. В своих работах постперестроечного времени В.В.Медушевский осуществляет прорыв гуманитарной науки к обновлению, точнее к «обновлению по-евангельски» [5, с. 297], то есть к уразумению всей глубины собственной веры, свободы и совести. Рождается гармоничный союз музыкознания и богословия, направленный на постижение в классической музыке всего многообразия музыкальных интонаций, форм, жанров, стилей – сути искусства в его высшем смысле. Онтологическая устремленность учения Медушевского о музыке к полноте и цельности указывает на такое его свойство, которое русский мыслитель Л.П. Карсавин назвал *симфоничностью*. Здесь данное понятие носит философский характер, поскольку не связано с развитием тематизма в инструментальной музыке. Его содержание неотрывно от цельности как характеристики бытия, обладающего согласием – симфонией Творца и творения.

Симфоничность мышления Медушевского проявляется во взглядах на, казалось бы, общеизвестные в музыкальном искусстве факты. Однако ученый по-новому освещает их, возвращая нас к высокой традиции европейской и русской христианской культуры. Так, в его объемное учебное пособие «Духовный анализ музыки» (2014) включены такие разделы, как: «Небесные основания музыкального языка», «Христианские откровения гармонии», «Духовный реализм Чайковского», «Вечность и время в звукоощущении», «Всеисторическая и за-историческая семантика: о небесном всеединстве музыкального мышления», «О светоносных началах исполнительской теории» и проч. В ходе анализа музыкальных шедевров Медушевский дает пояснения, используя знания, заимствованные из самых разных областей духовного постижения цельности мира и человека. А человек, по словам В.В. Зеньковского, «не есть простая сумма «тело + душа +

---

<sup>1</sup> По словам современного философа Д.В.Пивоварова: «До недавнего времени наши философы-сциентисты культивировали идеал «рациональной науки», желали видеть в философии лишь строгую науку и уничижали человекотворческие и культуросозидающие свойства религии. Настало время понять, что религия (в теистической или атеистической форме) пронизывает все отрасли культуры, в том числе философию и науку. Эмансипация философии и культуры от религии есть утопия; реальной же проблемой является выбор отечественной философией религиозной национальной идеи, в которую мы способны поверить» (URL: [https://elar.ufrfu.ru/bitstream/10995/3580/2/prof\\_uieup\\_1\\_pivovarov.pdf](https://elar.ufrfu.ru/bitstream/10995/3580/2/prof_uieup_1_pivovarov.pdf)).

дух» – если он есть живое единство всех его сил и живет единою жизнью, то это значит, что он всегда и во всем и телесен, и духовен» [3, с. 211].

Осмысление целостности музыкальной интонации и музыкальной формы как двойственно-единого целого, разработка метода, объединяющего интонационный анализ и православно-онтологическое прочтение, указывают на симфоничность, присущую учению Медушевского о музыке. В свободном единстве, утверждающем в процессе анализа тождество целостности и ценности музыки, богочеловеческий синергизм как последнюю ее цель, преломляется характерная для русской религиозной философии идея всеединства.

Таким образом, Медушевский в своих трудах не просто продолжает традицию отечественного музыкознания, но и укрепляет ее благодаря единению с русской религиозной философской и, шире, с христианской богословской мыслью.

Методология, предлагаемая Медушевским, опирается на принцип соответствия метода предмету (см., например, статьи «О содержании понятия «адекватное восприятие» [22], «Адекватен ли язык науки природе культуры? [8]) в контексте онтологии сущего (см. Курс «Методология анализа» для аспирантов Российской государственной специализированной академии искусств).

Не применить ли методологию автора к исследованию его собственно научного творчества, представив его в виде некоего цельного произведения? Думается, автор не стал бы возражать, ибо и сам часто руководствовался представлением о гомоморфности бытия, где всякая частность заключает в себя и целое. В книге «Максима Эпиктета» (2021) В.В. восхитила стремительность мысли Платона: «Почему так устроена музыка? Потому что так устроено все. Так устроена мировая душа».





В.В.Медушевский на даче. Фото 2021 г.

А как устроено творчество В.В.?

Мне оно представляется симфоничным. Термин, введенный в музыковедение Асафьевым, означает особенно интенсивное, всеохватное и убеждающее развитие. Развитие – одна из сквозных тем Медушевского. В своей самой первой статье [10] он использовал термин «экстраполяция», чтобы как-то схватить идею целенаправленности. Во второй статье «О динамическом контрасте» [19] – привлек аппарат вероятностной теории информации для объяснения «сильных связей» как причины интенсивного развития. Примерами контраста в рамках стремительного развития оказываются, например, контраст «сдерживания», «контраст активного разрешения».

Такова была экспозиция темы. Но взглянем на ее прораствания в новых работах музыковеда [8, 11, 14, 18, 24, 25]. Была вероятность – появилось вероятие.

Первая – «со стороны материи – управляемой стороны бытия», для статистики, научных расчетов. Второе, – «износится в бытие из духовных глубин души», при взгляде изнутри. «В вероятности нет жизни, а в вероятии мы живем, ибо в нем последняя тайна красоты

бытия, без которой тоскует душа»<sup>1</sup>. В музыке оно проявляется в отдельных точках, например, цезурах, и в виде красной линии вероятия, которым цезуры не помеха. И то, и другое требует конгениального исполнения.

А что происходит там, внутри цезур и пронизывающего их «глиссандо» вероятия? Там, как и во всем, основой красоты является синергия («сорботничество») наших, инициальных энергий и подхватывающих энергий благодати. Развитие, таким образом, имеет не просто энергийную, но синергийно-диалогическую природу. Само слово синергия идет от апостола Павла, назвавшего христиан синергами, то есть сорботниками у Бога. Итак, перед нами не просто «взаимодействие» – в нем нет цели и смысла. В синергии же есть цель – раскрытие в бытии того, что мы зовем красотой и полнотой бытия. Цель восхитительна. В чем заключался смысл Творения мира? На этот вопрос мог бы ответить лишь сам Творец. Его ответ и принес на Землю Христос: ради Царствия Божия, которое будет и которое зреет в сердцах людей, для чего и дарованы человечеству подхватывающие их энергии благодати. Так отрылась в новой эре истории перспектива неслыханной новизны и свободы. Она, по Медушевскому, развертывается в особом – не физикалистски-материальном времени-хроносе, лишь проявляясь в нем, — но в живом и духовном времени-кайросе (именно это слово, характеризующее время блаженного шанса, стоит в восклицании апостола Павла: «Се, время благоприятное!»).

В этом живом и творческом времени настоящее приходит не из прошлого в виде цепей причинно-следственного детерминизма или кармической обусловленности. Оно приходит из Царства свободы и радости, зрея в сердцах людей. Так настоящее время становится настоящим – подлинными, вдохновенным, творчески-синергийным, исполненным нездешней красоты. Содержание всякого мига (например, в «небесных» цезурах Горовица), содержание развития (например, в динамизме Гилельса), тайны метра, синтаксиса, композиции, содержание эпох истории и всей истории в целом оказывается соизмеримым пред лицом великой цели бытия. Так Медушевский подхо-

---

<sup>1</sup> Лекция «Искусство вероятия, или том, как сохранить цивилизацию на Земле») в рамках Международной конференции "Христианство, искусство, образование: диалог, культур, традиции и современность" в рамках XVIII Международных научно-образовательных Знаменских чтений "Духовные и светские основы в российском социокультурном пространстве". 22.03.2022. Курский государственный университет. URL: <https://kursksu.ru/stories/view/14836> Там же. лекция

дит к заветной для него теории всего – волнующей его теме фундаментальной педагогики человечества [14, 15], в которой светская и духовная стороны жизни неразрывно сопряжены. Без уяснения этой темы «ум остается во тьме и лишен будущности», потому что «без высшего света мир существовать не может» [14, с. 73]. Ныне тема фундаментальной педагогики приобретает острое звучание и глобальное значение. «Сегодняшняя действительность требует осознания ключевых моментов всеисторического смысла» [14, с. 107]. Наука составляет суть фундаментальной педагогики человечества, она, по определению Медушевского, – «искусство возжигания света в народе. <...> Не спастись миру без красоты, возжигающей души к бытию небывалому. Никуда без Духа красоты, сияния славы Божьей в мире. Без Духа будущего нет» [14, с. 109, 114].

Итак, сравним две крайние точки в осмыслении автором феномена развития. Вначале – едва ли не физикалистский и не математический подход. В новых работах Медушевского, при взгляде изнутри бытия, открывается его сияющее ядро – красота как лик Божественной любви. Это ли не симфонизм?

«Почему так устроена музыка? Потому что так устроено все». Мысль Платона с позиций христианского откровения развита в научном творчестве Медушевского, что открывает перспективы для музыкознания, искусствознания и иных наук.

### *Литература*

1. Беседы В.Н. Грачева с В.В. Медушевским об акустической лаборатории МГК // Арсис: Сборник статей и материалов в честь Вячеслава Вячеславовича Медушевского / ред.-сост. А.А. Амрахова. М., 2021.
2. Ефимова И.В. О «духовной музыке» и духовности в музыке // «Родная земля» образ и идея русской культуры: сб. научных статей по м-лам VIII Всерос. науч.-практич. конф. Курск, 2012. С. 39–53.
3. Зеньковский В.В. О содержании понятия «образ Божий» // Смысл православной культуры. М., 2007. С. 209–215.
4. Ильин И.А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. М., 1993.
5. Кириллина Л.В. Философские, эстетические и исторические аспекты учения Ю.Н. Холопова // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. М., 2008. С. 12–27.
6. Куприна-Иорданская М.К. Годы молодости. М., 1966.

7. Мазель Л.А. Строение музыкального произведения. М., 1979.
8. Медушевский В.В. Адекватен ли язык науки природе культуры? // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года // Ред.-сост. Г.У. Лукина. – М.: ГИИ, 2018. С. 453-475.
9. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. М., 1980. С. 178–194.
10. Медушевский В.В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1 / под ред. В. В. Протопопова. М., 1966. С. 151–180
11. Медушевский В.В. Доминанта как откровение и чудо // Рождественские беседы о духовной музыке. Вып. 2: сборник статей по материалам XXVIII Международных Рождественских образовательных чтений 2020 года / отв. ред. А. М. Ланцева. М., 2020. С. 115–124.
12. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. М., 2014.
13. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
14. Медушевский В.В. Максима Эпиктета и фундаментальная педагогика человечества. М.: Известия, 2021.
15. Медушевский В.В. Музыка, гениальность, фундаментальная педагогика человечества // Музыка в синтезе искусств и науки: история и современность: Материалы Международной научно-практической конференции и Первого Международного конкурса этнокультурных педагогических проектов «Наше наследие» (в рамках V Московского международного фестиваля искусств «Звуки дутара») / под науч. ред. Т. И. Баклановой. Воронеж, 2019. С. 26–30.
16. Медушевский В.В. Музыкальная наука: Какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1988. № 11. С. 83-91.
17. Медушевский В.В. Музыковедение // Спутник учителя музыки. М., 1993. С. 63–125.
18. Медушевский В.В. Недоработки шестидесятничества (на примере одного эксперимента)» // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 37: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года. Ред.-сост. А.И. Демченко, Н.А. Хренов. Саратов, 2022. С 35-67.

19. Медушевский В.В. О динамическом контрасте в музыке // Эстетические очерки. Вып. II / ред.-сост. С. Х. Раппопорт. М., 1967. С. 125–155.
20. Медушевский В.В. О проявлении онтологического опыта в музыке (в память Е.В.Назайкинского) // Слово о Е. В. Назайкинском // Двенадцать этюдов о музыке: К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского, 12 августа 2001 года / ред.-сост. Л. Н. Логинова. М., 2001. С. 4–6.
21. Медушевский В.В. Обратная перспектива в жизни, культуре, музыке // Художественное образование и наука. 2015. № 2 (1). С. 64–72.
22. Медушевский В.В. О содержании понятия "адекватное восприятие" // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С.141-155.
23. Медушевский В.В. «Помяните мою любовь». О старице схимонахине Антонии. 5-е изд., перераб. и доп., на рус. яз.: Минск, 2010.
24. Медушевский В.В. Стрела времени в явлении музыкальной красоты // Рождественские беседы о духовной музыке. Вып. 1: сборник статей по материалам XXVII Международных Рождественских образовательных чтений 2019 года / отв. ред. А.М. Ланцева. М., 2020. С. 59–71.
25. Медушевский В.В. Христианский взгляд на историю культуры и искусства // Трансформация музичної освіти і культури: традиція і сучасність: 30 квітня – 2 травня 2019, Одеса; Захід – Схід: культура і мистецтво: 25–26 вересня 2019, Одеса: Матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій / під ред. О. Л. Олійшик и др. Одеса, 2020. С. 6–25.
26. Руссо Жан-Жак. Исповедь. Перевод Д. А. Горбова и М.Н. Розанова. М., 2004.
27. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
28. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М., 2006.
29. Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). М., 2003.

## **Чему я научился в России**



Профессор В.В. Медушевский

По теории музыки я учился у проф. Медушевского (р. 1939). Это была судьбоносная встреча. Впервые, когда я его увидел, подумал, не Христа ли я встретил, настолько нежное и кроткое выражение лица у него было. Но в то же время это начитанный ученый, гигант знаний. Недавний разговор, когда мы с ним снова встретились в Москве, выражает характеры нас обоих: «Садакацу, Вы совсем не изменились!». – «И Вы тоже». Тогда Вячеслав Вячеславович, отворачивая лицо, махнул рукой: «Я-то фу!». – «И я тоже».

Вячеслав Вячеславович опекал меня со всей семьей. Часто приглашал к себе в гости и давал «всенощную лекцию». И на дачу приглашал отдыхать и ночевать. На даче был пруд, и мы с ними там купались и плавали. Их участок находился на территории преподавателей консерватории, где были дачи и других профессоров, например, известной проф. Каженовой.

Как меня, недостойного, любили! При проблематичном состоянии своей души того времени, я несколько раз сильно огорчал своих друзей, внезапно отказываясь идти к ним в гости, хотя там уже давно специально для меня был приготовлен щедрый стол. Но все же в 2014 году половину пребывания в Москве Медушевские позволили мне пожить у себя дома. Проф. Медушевский преподавал анализ музыки. Его уроки ясны и понятны. Только употребляемые слова были трудными, поэтому каждое незнакомое слово приходилось записывать и дома проверять по словарю. Иначе невозможно было усваивать высокое содержание, преподаваемое им.

В частности, Вячеслав Вячеславович приводил следующий пример: сравнение романса на стихи «Островок» Бальмонта в интерпертации Танеева (соч. 17-6) и Рахманинова (соч. 14-2). Этот анализ разом открывает, какую простую, но изящную мелодию и аккомпанемент написал Рахманинов в полном соответствии со смыслом стихотворения. Становится очевидным его гениальное композиторское чутье, проявившееся в том, с каким уважением к интонации русского языка Рахманинов сочинял произведение.

Правильное понимание музыки, присущее профессору, вдохновляет нас, исполнителей, ее возвышенным осмыслением. Оно настраивает нашу душу на нужный лад и не только дает радостный импульс к игре, но и верную опору нашей деятельности, в которой неизбежно встречаются разные реалистические трудности, так как музыка – действительно таинственная и неуловимая вещь. Она сама происходит не от мира сего, поэтому ей иногда трудно жить в этом мире. Не все понимают наши стремления. Иногда мир встречает музыканта таким жестким разочарованием! Кто лично испытал эту трудность, тот понимает, о чем идет речь. Поэтому молодым исполнителям недостаточно преподавать технику игры на инструментах. Нужно дать им правильное твердое понимание музыки с ее изначальной глубины. Музыковеды в этом играют огромную роль для воспитания будущих музыкантов. Это их миссия от Бога. Пустой, поверхностный анализ никому не помогает. Надо учить так, чтобы студенты, держа в памяти слова своего учителя, могли быть готовы к любым ситуациям, как часто в жизни помогало мне глубокое учение Вячеслава Вячеславовича.

То было в Великий пост. Мы с проф. Медушевским после уроков зашли в храм св. Татьяны помолиться. Профессор стоял передо мной. Вижу его согнутую спину, как он молится, крестится. Читали

молитву св. Ефрема Сирина. Идут земные поклоны. Поразительно! И профессор тоже клал земные поклоны! Вряд ли где-нибудь можно увидеть такую картину, кроме России. Вообще великое сокровище России – это глубоко воцерковленная интеллигенция. Она довела русскую культуру до несравнимой с иными странами мира высоты и глубины. Раньше, пока я не знал о Православии, для меня вполне естественно звучала фраза: «я человек верующий, но не религиозный». А Россия своим светом показала, что эта фраза таит в себе просто парадокс: в ней звучит гордость не до конца верующего в Бога человека. Издревле русский ум дышал и дышит в Церкви. Это подтверждали многие профессора в разных вузах Москвы, но особенно – проф. Медушевский.

Однажды произошел незабываемый случай. Это было в тот период, когда я впал в крайность, — распространенная ошибка новообращенных. Профессор дома, хорошо меня угостив, начал говорить да говорить, как обычно. Цитирует он авторитетных Святых отцов, великих философов и музыкантов. Все звучит правильно и убедительно, как некое музыкальное произведение. Ведь логика строит красоту. Затаив дыхание, я усердно слушал его, кивая головой. По-моему, часа на два так заслушался. И вдруг передо мной раскрывается ясная картина, объясняющая, как я глубоко ошибаюсь в жизни по логике своего любимого Православия. Логика и вывод профессора были неопровержимы. Шок и потрясение! Стыд и срам! Потом профессор объяснил мне: «Ведь сказано: когда видишь избыток рвения у новоначального, осадь его. Иначе он погибнет». Какая глубокая мудрость! Если бы не он, могли кто спасти меня от тогдашнего ужасного хаоса? Хотя мне сначала было очень стыдно, но после этого момента еще углубилось мое уважение к профессору, не только к его умственной деятельности, но и к его личности. Ведь чтобы сделать правильный упрек, надо не только быть мудрым, но и иметь истинную отеческую любовь.

Для меня стал бесценным подарком жизни опыт совместных концертов с моим участием и с лекциями Вячеслава Вячеславовича. Стилль был таков: профессор объясняет слушателям суть музыки, а я ее играю на рояле. Такие концерты бывали не только в Москве, но и в других городах России. Мы съездили в Пермь (декабрь 2001 с Кунгуром, май 2002, февраль 2003 с Березниками, январь 2004, апрель 2004), в Плесково (март 2004), в Зеленоград (февраль 2005) и в Калининград (декабрь 2014). В поездках и самолетах вели душеполезные разговоры, запомнившиеся мне на всю жизнь.



*Анна Украинская-Шалагина (Воронеж)*

## **В поисках не сакральных смыслов: три истории из одной жизни и другие её проявления**

Сегодня поводом для того, чтобы вспомнить о былом, не станет юбилей. Обычно к ряду этих круглых и полукруглых дат и сами юбилеяры, и окружающие их свидетели и очевидцы, относятся особенно трепетно и внимательно, с большой долей пиетета и желанием найти скрытые смыслы и параллели, подвести черту. Между тем, мне всякий раз не хочется задумываться о «черте», да и погружение в сакральное в поисках четких ответов на вопросы, которые ставит жизнь перед избранными ею героями, тоже порой противоречит самой жизни, где, на самом деле, многие вопросы остаются без ответов. Бывает, и сами герои, независимо от того, будь они в данный момент «привязаны» к датам или нет, оказавшись перед выбором таких ответов, как-то неожиданно для себя понимают, что многие вопросы так и остались для них вопросами – даже теперь, когда они получили карт-бланш для ретроспективного взгляда на собственную судьбу. А ведь такая судьба интересна и без всякого повода.

Без малейшего желания «подвести итоги», каковых, конечно, будет упомянуто немало, хотелось бы ненадолго изменить привычную картину нашего представления о мире героев и перевернуть пирамиду одной из таких судеб, при этом ракурсом нашего взгляда избрать не вершину достижений, а ее платформу, основу, начало.

«А я разве шестидесятник? Никогда особенно не задумывался об этом...» – так начался наш разговор с известным музыковедом, профессором Евгением Борисовичем Трембовельским, моим педагогом, с которым, как мне казалось, было проговорено столько тем, обсуждено за долгие годы совместной работы на кафедре теории музыки Воронежского института искусств так много проблем, – что белых пятен уже не осталось. Однако всплыли вдруг 60-е, и приоткрылось еще одно окно. Неожиданно появилась новая возможность заглянуть во время, столь удивительное, полное надежд, бунта, сомнений, ве-

сенного пробуждения. Почти десять лет оттепели, перекинувшейся на шестидесятые из прошлого десятилетия, породили целый ряд представлений и надежд на окончательный разрыв со сталинским прошлым. Но тут же на смену им, после известных событий в Венгрии, Польше, Чехословакии, приходят другие интерпретации времени: вторая половина шестидесятых – это и запретность, закрытость, начало застоя, а значит и диссидентство. Событий, устремлений, смыслов, открытий, имен, сомнений – всей этой смешанной и многоцветной гаммы фактов и ощущений оказалось так много, а скорость их включения и обновления так велика, что 60-е сегодня воспринимаются как целая и самодостаточная в своей неповторимости эпоха, у которой есть и свои представители, «шестидесятники». В их число, безусловно, входит и Евгений Трёмбовельский, что определяется, конечно, не только тем, что он родился в 1939 году и таким образом попал в плеяду тех, чье профессиональное становление пришлось на названное десятилетие. Важно, что ему, как и многим другим молодым представителям интеллигенции, посчастливилось заряжаться энергией своего времени. Ведь это был фантастический по своей устремленности в будущее, по дерзновенности идей (пусть отчасти и утопических) и по приверженности мечте период, созвучный, кажется, самой молодости.

И теперь профессору Е.Трёмбовельскому никуда не спрятаться от полученного тогда энергетического запала: всегда в движении, которое и есть прямая характеристика его духовного и физического состояния, в постоянном стремлении достичь все более высоких вершин и тут же наметить новые маршруты в жизни и профессии, он верен себе. Солидный ученый сохраняет главные качества, которые проявились еще в студенческие годы, когда он, живя в Казахстане, испытывал себя на прочность как альпинист, а потом, уже перенося старые привычки на риски городского и межгородского ландшафта, продолжал и продолжает удивлять всех небезопасной для наших дорог и трасс ездой на велосипеде. Такие мелкие, внешние штрихи как будто не вписываются в стиль того солидного портфолио, которое давно превратилось от простого предложения к сотрудничеству (в момент отъезда в 1977 году из Казахстана он получил приглашение из шести российских вузов) в статусную энциклопедическую презентацию известной личности.

Эти штрихи, однако, говорят о многом, словно подтверждая в который раз известную мысль о том, что характер человека – его

судьба. Но может быть, судьба решает, каким быть характеру? Стоит вспомнить, что альпинистские восхождения, которыми так увлекался молодой студент и начинающий преподаватель Алма-Атинской консерватории, относились тогда к деяниям вполне, как сегодня бы сказали, креативным. Знаковый фильм дипломников ВГИК С.Говорухина и Б.Дурова «Вертикаль», а с ним и грандиозное явление Владимира Высоцкого, буквально врезается в культуру 60-х. Сам же артист, по фильму вновь и вновь рискующий в покорениях скальных маршрутов, не меньше рискует и в песнях, ставших классикой жанра. Наперекор советским песенным традициям, своим хриплым надрывом он сокрушает все устои вокала и их смысловую платформу. Для многих тогда его «лучше гор могут быть только горы» не просто заняли почетное место среди магнитофонных записей, а буквально стали руководством к действию.

*- А Вы, Евгений Борисович, любите ли Вы Высоцкого? – разговор о 60-х не мог, наверно, не обойтись без того, чтобы не упомянуть романтическую прозу.*

- Ну, не так, как Брамса, конечно, – был тут же поддержан нашим героем известный трюизм, рожденный теми же 60-ми с легкой руки французской писательницы Франсуазы Саган. – Но этот всплеск бардовского искусства, действительно захватывал. Авторская песня открыла много новых имен – мы, конечно, слушали все, что могли «достать» из магнитофонных записей – Булата Окуджаву, Александра Галича, Юлия Кима, Юрия Визбора. По телевидению их песни не звучали, это была закрытая для многомиллионной аудитории тема, но записи «самиздатовски» передавались из рук в руки, а мы вдыхали вместе со стихами и по-своему самобытной музыкой новый воздух свободы. И последствия авторской песни оказались далеко идущими. Это явление себя не исчерпало теми годами взлета и расцвета. Сегодня по-прежнему проходят фестивали бардовской песни, собирающие у импровизированных сцен и костров многотысячные массы любителей этого искусства, и, что радует, в основном, его приверженцами становятся молодые ребята, как бы их назвать, «десятники» или «двудесятники» из нового тысячелетия.

Должен честно признаться, вместе с семьями моих детей и с их детьми мне и сегодня иногда доводится болеть на этих «полевых фестивалях» и в концертных залах за таких, скажем, известных бардов нашего края как Александр Демиденко, Андрей Букреев. Павел Халтурин. И не здесь ли проросло дарование одного из моих внуков –

Диониса Трёмбовельского (ныне студента Литературного института имени Горького), которому еще в раннем возрасте посчастливилось стать победителем Международного фестиваля «Рамонский родник» среди взрослых и детей в номинации «Исполнитель» по решению авторитетнейшего жюри, включавшего легендарных бардов Александра Городницкого, Татьяну и Сергея Никитиных, а также сына Высоцкого Никиту. Вот как неожиданно проявилась исходящая из 60-х связь поколений и эпох.

### ***История первая. Самиздат***

- Евгений Борисович, Вы затронули тему самиздата в связи с магнитофонным тиражированием бардовских песен. Но ведь, прежде всего в 60-е полулегально распространялись и многие литературные произведения. В этой связи возникает мой следующий вопрос: насколько непросто, а то и рискованно было их заполучить и могли бы Вы припомнить какие-либо факты и детали своей жизни в период расцвета самиздата? А то утверждение, что самиздат был приметой того времени, давно ставшее клише, воспринимается без этих деталей неким общим местом.

- Наверное на периферии, в Алма-Ате и Караганде, где протекали мои 60-е, интенсивность самиздатовских процессов была ниже, чем в обеих столицах СССР. Но и там они вовлекали в свое русло не только воинствующих оппозиционеров и членов разного рода правозащитных группировок, к которым лично я не испытывал склонности из-за их, быть может, изначальной политизированности. Для меня самиздат был интересен, в первую очередь, возможностью ознакомиться с недоступными шедеврами литературы. И хотя цензура в пору «хрущевской оттепели» стала менее жесткой – журналом «Москва» был опубликован даже (через четверть века после смерти автора) булгаковский роман «Мастер и Маргарита – все же «Доктора Живаго» Пастернака, «Колымские рассказы» Шаламова, «Крутой маршрут» Евгении Гинзбург, «1984» Джорджа Оруэлла, «По ком звонит колокол» Хемингуэя, «Реквием» Ахматовой, сочинения Бабеля, Бродского, Платонова и многих других можно было прочитать только в передаваемых из рук в руки «перепечатках». Но не зря говорят: «Запретный плод сладок». В таком потаенном виде восприятие литературы обострялось, о чем, собственно, и пел А.Галич: «Но гудит напетое вполголоса, Но гремит прочитанное шепотом». Так что запретительные меры давали и обратный эффект. Иногда попадались и

источники иного рода – скажем, предсмертное письмо маршала Тухачевского или выборки из следственных дел режиссера Мейрхольда и генетика Вавилова.

- *Сохранилась ли у Вас такого рода аттрактивность к соответствующим объектам после времени самиздата?*

- Во-первых, само это время никогда, видимо, полностью себя не изживает. Я, конечно, не имею в виду сегодняшнюю ситуацию, когда каждый может обнародовать свои письма через, если использовать определение Николая Глазкова, «самсебяиздат», и не только интернетный (теперь это чаще, на мой взгляд, негативное явление).

Отвечая же на Ваш вопрос, скажу, что нити моих интересов из 60-х конечно протягиваются и в будущие десятилетия, иногда по-разному реализуясь в конкретных обстоятельствах.

Незабываем день, проведенный с Натальей Горбаневской, пригласившей в начале 10-х годов меня с семьей в свой парижский дом на приготовленный ею русский борщ. За сорок с лишним лет до этого мы в самиздате читали ее стихи и тогда же сильно тревожились за нее, когда она была арестована, подвергалась репрессиям и признана невменяемой после участия с грудным ребенком в так называемой «демонстрации семерых», выступившей на Красной площади против введения советских войск в Чехословакию.

А месяца три тому назад я купил и перечитал спустя полвека книгу Евгении Гинзбург «Крутой маршрут: хроника времен культа личности», теперь уже выпущенную издательством АСТ, на 841 странице которой обнаружил упоминание об опубликовании в Париже в 1963 году «Автобиографии» Евтушенко, вызвавшей когда-то негодование руководителей партии и Союза писателей. Для меня ее чтение в перепечатанном виде было ввиду этого особенно увлекательным и информативным, но имело, к сожалению, нежелательные последствия. Но это, впрочем, уже отдельная история.

- *И все же, Евгений Борисович, что это была за история и каковы ее последствия?*

- Это история из конца 60-х происходила в Алма-Ате. Общность интересов и литературных вкусов объединила меня с несколькими коллегами – дирижером Георгием Гризбилем, крупным композитором Анатолием Бычковым, скрипачом и философствующим исследователем Вениамином Гринбергом (позднее я ему оппонировал на защите диссертации), известным музыковедом Варварой Дерновой и еще двумя-тремя представителями смежных искусств. У одного из

нас была печатная машинка, и мы перепечатывали на папиросной бумаге что-то для себя, что-то для друзей, а во время встреч обменивались добытыми материалами, делились впечатлениями и горячо спорили, почему-то иногда играя в лото. Никому не приходила мысль о противоправности этих действий.

И вот, как-то раз постучали в нашу дверь – незнакомые люди в знакомой форме, которых моя жена Надя, почувствовав неладное, не впустила под предлогом моего отсутствия. А сама, испугавшись за меня (ее отец служил в магнитогорском КГБ и иногда вел со мной полемические беседы об устройстве защищаемой им системы), в спешке сожгла в титане, служившем для отопления, все следы «преступления». И мы потом долго сожалели об утраченных столь редких рукописных книгах и статьях, хотя и понимали, что они могли быть обнаружены и изъяты при обыске.

А в это самое время, по прибытии в консерваторию, я был отстранен от лекций и отправлен на специально присланном «газике» в Комитет государственной безопасности, где мне был учинен допрос как свидетелю. Оказалось, что уехавший к тому времени из Алматы Г.Гризбил был осужден за распространение неподцензурных рукописей, а осуществленный по его наводке обыск в квартире А.Бычкова привел к изъятию в числе других улик «Автобиографии» Е.Евтушенко, которую он получил от меня, в чем осмотрительно решил честно признаться. И хотя мне удалось прервать эту цепь свидетельством о получении рукописи от неизвестных мне студентов Ленинградской консерватории (я был прикреплен к ней как соискатель ученой степени), данным интервью дело не замкнулось. Позднее меня допрашивал генерал того же ведомства, предложивший вначале, как в кино, взять папироску из пачки «Беломора» и назвать моих ближайших знакомых (их круг, как я сразу понял, был ему заранее известен – он сверял мои слова с лежащим перед ним – в ящике стола – списком и даже делал подсказки). Через несколько дней я был приглашен к третьему секретарю ЦК компартии Казахстана (по идеологии), рекомендовавшим мне не рисковать судьбой в исключительно благожелательной форме. Но евтушенковскую «Автобиографию», которую я «наивно» попросил мне вернуть, не отдал (позднее мы узнали, что она гуляла по коттеджам ведомственного пансионата).

*- А как Вы можете объяснить активизацию самиздатовских процессов именно в 60-е годы?*

- Я не берусь ответить сколько-нибудь полно – эта тема уже положена в основу объемных книг и диссертаций. Скажу лишь, что скорее всего объяснение нужно искать в противоречивости времени «оттепели». С одной стороны, низложение культа личности, провозглашение «Нынешнее поколение будет жить при коммунизме», снятие с генетики клейма «лженауки», полет в космос, извлечение из Уголовного кодекса «58 статьи» и освобождение узников ГУЛАГа, – одним словом, все то, что привело к позитивной мутации самосознания советского человека; а с другой – сохранение основ ущербной партийно-государственной идеологии и структуры. Понимание этого, кстати сказать, лично мне не позволило, видимо, откликнуться на настойчивые предложения вступить в партию, что считалось (по законам той же «машинерии») чуть ли не обязательным для человека, занимающего руководящие посты, хотя бы и на уровне кафедры и творческого союза (от перспектив стать проректором и ректором вуза я несколько раз отказывался, не желая менять научно-творческого направления своей деятельности).

- *Такая Ваша жизненная позиция определилась в 60-е годы?*

- Да. Можно, пожалуй, сказать, что начало ее доопределения пришлось на два года работы в Караганде, которую в то время иногда называли городом политических ссыльных. Прилетев в этот город по окончании консерватории в августе 1962 года, уже по дороге с аэропорта в переполненном автобусе я обратил внимание на явно выделяющихся из общей массы двух типов пассажиров – шахтеров, преимущественно (но не только) молодых, с ввевшейся в кожу угольной пылью и стильно выпущенными из-под кепок чубами; и людей с бледными лицами и аристократическими манерами, большей частью мужчин среднего и старшего возраста в идеально чистых шестирублевых (китайских) рубашках, но, как правило, поношенных, с вытертыми воротничками. Позднее я понял, что в большинстве это репрессированные и уже реабилитированные или ожидающие такого вердикта интеллигенты.

Их можно было встретить практически в любых учреждениях – чаще в учебных, культурно-просветительских и медицинских. В музыкальном училище, где начиналась моя трудовая деятельность, библиотекарем служил доктор наук в области восточного языкознания. Еще одна яркая личность – блистательный пианист и композитор А.М.Гуревич, окончивший Московскую консерваторию и аспирантуру по классу знаменитого профессора С.Е.Фейнберга в 1938 году и

попавший в 1939 году в Караганду, где работал в филармонии и ряде учебных заведений до самой смерти (1966). Будучи нездоровым человеком, он находился под личным наблюдением психотерапевта с мировым именем и своего друга профессора А.М.Свядоща, который в 1954 году основал в Карагандинском медицинском институте кафедру психиатрии. Он читал лекции и для широкого круга слушателей, в число которых мне тоже посчастливилось попасть<sup>1</sup>.

А одним из пианистов-концертмейстеров в музыкальном училище работал Эдуард Мелбардис, с которым я особенно много и дружески общался, – человек обширных знаний, по основной профессии врач и талантливый инженер-изобретатель, разработавший, находясь в лагерях, оригинальный электроприбор медицинской диагностики и подготовивший книгу с его описанием и богатыми иллюстрациями действия прибора на пациентах, большей частью тоже лагерников. Опубликовать ее бывшему заключенному так и не удалось, несмотря на реабилитацию и наши с ним совместные хождения по издательствам и кабинетам соответствующих министерств Казахской ССР. А через несколько лет Мелбардис познакомил меня со статьей из американского журнала, оповещавшего, что аналогичный прибор был параллельно изобретен и запатентован в США. Крупные идеи, как известно, часто витают в воздухе и оседают в головах ученых разных континентов.

Люди, естественный жизненный путь которых был насильственно и несправедливо прерван, даже в годы «оттепели» (Хрущев, кстати, не любил и критиковал это определение) убеждались в тщетности надежд на коренные государственные преобразования. Они, как и многие сочувствующие им представители интеллигенции, к которым я отношу и себя, особенно остро воспринимали инициированную Хрущевым борьбу с диссидентством, грубое попрание творческой свободы художников и их продолжающееся притеснение по идеологическим и политическим мотивам (все это подтвердила официальная встреча с творческими работниками в декабре 1962 года, а позднее – аресты в 1964-м И.Бродского, в 1965 А.Синявского и Ю.Даниэля). К слову, времена Брежнева, названные после его смерти «застоем», в сущности, лишь продлевали и маркировали линию предшествующего десятилетия. Так аресты первой половины 60-х

---

<sup>1</sup> После возвращения в Ленинград А.М.Свядощ основал и первый в СССР институт сексопатологии – область науки, считавшаяся до того сомнительной и неприличной.



сопоставимы с лишением советского гражданства М.Ростроповича, Г.Вишневской и В.Некрасова, а следом и со ссылкой академика А.Сахарова. И подобных примеров к несчастью действительно было много.

Первопричины самиздата коренились во времени «оттепели», последующее же ужесточение идеологического давления, как видно, не задушило его, а лишь привело к большей конспирации.

### *История вторая. Защита.*

Свои 60-е Е.Трембовельский в основном, за вычетом двух карагандинских лет, переживает в Алма-Ате, где родился, окончил консерваторию им. Курмангазы по классу профессора И.И.Дубовского и достиг первых творческих высот – вернувшись в Алма-Ату, он возглавил отделение теории музыки спецшколы-десятилетки и, несколько позднее, одну из кафедр теории музыки родной Alma-mater. Годы учебы, открывавшие манящие профессиональные перспективы, тоже, однако, не обошлись без рисков и преодолений. Неожиданно рискованной оказалась для него внезапно предложенная кафедрой на V курсе новая тема дипломной работы, а настоящим первым испытанием – преодолением непонимания председателя государственной комиссии, точнее даже, его убежденного нежелания понимать – стала защита. Ее процесс – и это слово ассоциативно напомнило о «правонарушителях», в кои невольно попадет и выпускник кафедры музыковедения – длился более семи (вместе с обсуждением) часов. Случай для учебной практики беспрецедентный, что и рождает очередной вопрос к Евгению Борисовичу:

*- Чем объяснить столь долгую защиту, как она протекала и каков ее итог?*

- Начну издали. В начале V курса я ушел от педагога по спецклассу, блистательного специалиста, всеми (и мной тоже) обожаемого Марка Рувимовича Копытмана. Перед этим он лишил меня ранее подаренной темы – «Об инструментовке квартетов Н.Мясковского», не простив месячную паузу в занятиях на IV курсе ради зимних восхождений на вершины Тянь-Шаня в роли руководителя группы ленинградских альпинистов. Я умолял оставить за мной эту тему, научные разработки которой, осуществленные весной и летом, меня увлекли и были аттестованы весьма высоко. Расставанье с темой переживалось остро, словно я терял друга или любимого человека – это был первый в моей жизни удар. Но шеф был непреклонен,

сказав, что хотя он и не член партии, принципы партийной чести для него превыше всего. Считая уже тогда достоинство и честь сферой личной ответственности, а не партийной солидарности, я в ответ решил перейти в класс не менее обожаемого профессора Иосифа Игнатьевича Дубовского и на следующее утро написал соответствующую просьбу-заявление.

Директивно назначенная новая тема «К вопросу о драматургии Четвертой симфонии Е.Брусиловского» поначалу меня не вдохновляла: казахские композиторские опусы и фольклор я тогда знал мало, а недавно созданная партитура симфонии была получена чуть ли не из печи. Можно ли тогда было предполагать, что соответствующая тематика, в расширенном, конечно, виде, станет одной из сквозных в моей научной биографии.

Постепенно я втянулся, оценив масштаб неизбежно возникающих общетеоретических проблем симфонизма, симфонической драматургии, истоков этих методов в национальном фольклоре и устно-профессиональном творчестве. Да и фигура Е.Брусиловского – зачинателя академической казахской музыкальной культуры – оказалась величественной. С тех пор я работал по 20 часов в сутки (времени-то до защиты оставалось мало), а Иосиф Игнатьевич меня всячески поддерживал, на кафедре говорил, что я пишу сразу чуть ли не диссертацию, настраивая на триумф. Тем сильнее был последующий новый удар – на защите я был аттестован оценкой «три». Есть такой Павловский рефлекс – «сшибка»: звонит звонок – бежит собачка – получает кусочек мяса; и так повторяется раз 100, а на 101-й она, вместо мяса, получает легкий щелчок по носу и... падает в обморок. Так вот со мной произошла такого рода «сшибка». В обморок я не падал, но стресс был сильный.

Защита длилась с 19-и вечера до часа ночи. И все это время – полемика о сути понятия «симфонизм» с председателем госкомиссии, профессором-пианистом В. Эпштейном. Он, в частности, утверждал, что и фортепианная миниатюра может отвечать данной категории. Я же настаивал, привлекая Асафьева, что это мир особо крупных идей и чувств, «вечных мыслей человечества», последовательно разворачиваемых «в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности», который зиждется на конфликте как интриге драматургического процесса. После защиты часа 1,5 шло обсуждение и только незадолго до трех ночи был вынесен вердикт. Оказалось, что восемь членов комиссии, включая известных музыковедов

И.Дубовского, В. Ернову, М.Копытмана, П.Аравина, Н.Тифтикиди, А.Юсфина, З.Визеля и композитора Е.Брусиловского ратовали за оценку «отлично», а председатель Е.Эпштейн (имевший два голоса) и примкнувший к нему казахский певец Б.Жилисбаев – категорически настаивали на «двойке». На следующий день, по инициативе Е.Г.Брусиловского, мы с ним встретились и часа три делали круги по окаймляющим консерваторию улицам с советскими названиями: проспект Коммунистический, Кирова, Панфилова и Калинина.. И все это время он меня убеждал, что жизнь, де, поставит свою оценку, приводя в пример знаменитую певицу (колоратурное сопрано) и пианистку Дебору Пантофель-Нечецкую, тоже имевшую на госах «тройку». Но я, сделав свои выводы и отказавшись от предложенной работы на кафедре и от аспирантуры, уехал в Караганду, о чем не жалею. Ведение всех музыкально-теоретических дисциплин в училище, авторская программа на телевидении, выступления в филармонии, общение с интересными и много пережившими людьми дали мне колоссальный жизненный заряд на всю жизнь.

*- Не могли бы Вы пояснить свои слова о сквозном значении в Вашей творческой биографии темы национального казахского симфонизма?*

- Дипломная работа стала зерном моей кандидатской диссертации, защищенной в Ленинградской консерватории в 1973 году, из которой, в свою очередь, через 30 с лишним лет выросла и монография «Теоретические проблемы национального симфонизма: Алматинские симфонии Евгения Брусиловского» – ее два варианта почти одновременно опубликованы в Алмате (2006) и в Москве (2008). Но дело не только в этих позитивных фактах. За то, видимо, что я не сразу оценил масштаб темы и ее привлекательность, судьба сулила мне не только победы, но и тревожившие меня происшествия негативного ряда. Прямо как в древнегреческом эпосе миф об ожерелье, преподнесенном юной Гармонии ее будущим супругом Кадмом – со всеми, кому это ожерелье попадало, случались, как известно, разные, предписанные роком, катаклизмы. Спустя 6 лет после проблемной защиты дипломной работы я не был с первого захода принят в Союз композиторов СССР, поскольку председателю музыковедческой секции этой организации и рецензенту одного из моих очерков Л.Данилевичу не понравилась критика его концепции симфонизма молодым музыковедом. Почти в это же время меня не допустили к вступительным экзаменам в аспирантуру ЛГК – пока я летел из Алма-Аты в Ленинград,

уже данное мне целевое направление от Казахстана (его наличие в то время считалось обязательным) было аннулировано и передано представителю коренной национальности (мне же пришлось согласиться на статус соискателя ученой степени). И, наконец, последний удар я получил в поздний вечер перед защитой диссертации, когда мне сообщили о готовящейся профессором С.Гинзбургом обструкции – он обзванивал членов Совета с просьбой «бросить черные шары» ввиду полученной им из Алма-Аты информации о параллелизме тематики с трудами других диссертантов. Сам он на защиту не пришел, а остальные члены Совета не среагировали на его «ходатайство» и, руководствуясь собственным мнением, единогласно проголосовали «за». Неоценимую поддержку мне тогда оказали профессора А.Н.Сохор, А.Н.Дмитриев, М.К.Михайдов и Е.М.Орлова.

Компенсацией за перенесенные «удары» и волнения можно, видимо, считать издания двух монографий по той же теме. Первая была опубликована по решению Ученого совета Алматинской консерватории. Только прибыв в родную Alma mater для чтения лекций, я с удивлением обнаружил на доске объявлений приготовленный для меня сюрприз – информацию о презентации только что выпущенной книги, большую часть тиража которой я после этой презентации раздарил преподавателям и студентам. В московской же монографии был обнаружен еще один сюрприз – в него по инициативе издательства были включены адресованные мне письма Е.Брусиловского, исключительно доверительные и интереснейшие по содержанию.

*- А случайно ли Вас, вдруг потянуло уже в XXI веке к работе над монографией по национальному симфонизму, которая создавалась параллельно с монографиями о Мусоргском?*

- Думаю, что не случайно. Видимо, память фантомно хранит чувства к той земле, где ты родился и прожил полжизни. Знаете, как рассказывают люди, потерявшие руку или ногу, – она у них время от времени болит. Я иногда, придя на Павелецкий вокзал, чтобы ехать в Воронеж, машинально спрашиваю: «А где тут поезд на Алмату?» К слову, книги о Брусиловском и о Мусоргском имеют общие звенья – примеры из творчества того и другого, иллюстрирующие технику ладового развития.

Уже в начале пути была обозначена высокая степень разносторонности музыковеда, который не только преподавал, но, как уже отмечалось, вел телевизионные передачи и циклы лекций-концертов в филармонии, стал членом двух творческих союзов СССР – компози-

торского и театрального. Газетной публицистикой Е.Трембовельский занимался со студенческих лет, а научные статьи начал публиковать в 1967 году – первая из них, на тему о народной памяти, основывалась на песнях семиреченских казаков, записанных молодым исследователем от переселенцев с Дона и Яика; материалом второй послужила изученная еще в дипломе Четвертая симфония Е.Брусиловского – произведение, как установлено автором, знаковое, открывшее новый этап в развитии казахской профессиональной культуры. Столь активный интерес к фольклору и национальным культурам был тоже порождением 60-х. Новая фольклорная волна, захлестнувшая музыкальную культуру и литературу на целых три десятилетия, вовлекла тогда в свое мощное движение многих композиторов, писателей, ученых, стремившихся найти и постичь народную музыку в ее подлинном виде. Пытливый и увлекающийся молодой ученый отправляется в фольклорную экспедицию в поисках «сырого материала», становящегося потом отправной точкой для профессиональных композиторов. Главной же вершиной и итогом подобных поисков и начинаний стало – уже в 80-х – масштабное исследование о Мусоргском. Но тогда, в 60-е, вхождение "человека из провинции" в научное сообщество страны только начиналось, и оно было стремительным. Залогом его успеха как раз и стало сплетение двух нитей исследования – фольклора (не только русского, а и казахского) и образцов академической музыки – в то время, помимо Е.Брусиловского, Г.Жубановой и А.Бычкова. Плодом этого взаимно-обогащающего симбиоза стали статьи "Плодотворный синтез" и "О цитировании и национальной сути", получившие после их публикации в "Советской музыке" в 1971 и 1973 годах высокую оценку от таких корифеев отечественной науки, как М.Д.Сабина, И.И.Земцовский, А.Н.Дмитриев и А.Н.Сохор. Данные статьи впервые открыли имя Е.Трембовельского широкому читателю. Оно стало регулярно появляться на страницах разных изданий и довольно быстро обрело качество узнаваемости: публикации ученого вызвали неизменный интерес, а иногда и побуждали к дискуссии. Да и сам он имел склонность полемизировать с авторами не разделяемых им точек зрения, о чем недавно написал в воспоминаниях о Т.Бершадской: творческие встречи с Татьяной Сергеевной «всегда были захватывающе интересными..., что определялось заложенным в ее характере (в моем, кстати, тоже) настроением на полемику» (Радость полувекового общения. Музыкальная академия, 2021 №4. С. 215).

### *История третья. Споры.*

Самой, пожалуй, заметной и бурной стала многомесячная дискуссия в воронежской прессе о судьбах творческих союзов, в частности, о бедственном положении снятого с бюджета Союза композиторов и перспективах его существования. Она вовлекла в свой круг порядка 25 участников – журналистов, ведущих профессоров воронежских вузов, композиторов, исполнителей, любителей музыки. Спусковыми механизмами жарких споров стали две статьи – журналиста Германа Полтаева с характерным эпиграфом из Булгакова «Никогда ничего не просите» и ответное эссе Трёмбовельского «Герман, ты не прав». Он напомнил инициатору дискуссии, что избранный им эпиграф в романе Булгакова произносится не кем иным как Воландом после бала – самой страшной и грязной из всех сцен надругательства, существующих в литературе. Именно ее сделал Полтаев заставкой в печатном поношении творческих союзов, изменив давно сложившемуся курсу «Воронежского курьера» и оказавшись в положении ее внутреннего штрейкбрехера – ведь этим выступлением Полтаев по своему среагировал на опубликованную чуть раньше в той же газете статью союзницы творческих союзов Татьяны Быбы с симптоматичным названием «Культура без искусства», взявшей на себя смелость дать отпор местным чиновникам, отказавшим Союзу композиторов в финансировании и поддержке. Опереившись на заветное, данное от имени Бога, напутствие Павла Антонию: «Иди и пиши. Художник должен служить людям в своем природном качестве», Трёмбовельский объяснил суть проблемы – Союз не выключивает подаяние, речь идет об оплате профессиональной деятельности, которая заключается и в создании произведений, и в их донесении до слушателей. При этом, требуя должного уважения к своему труду и его финансирования, творцы не позволяют, говоря словами Ф.Искандера, «лапать себя за лицо», то есть влезать в сугубо музыкально-художественные проблемы, процессы и замыслы.

Приглашенные редакцией газеты корифеи творческого труда поддержали, тем не менее, не редакцию. «Культуре (особенно настоящей, а не субкультуре) без поддержки не прожить – так не бывает и никогда не было», – утверждает профессор А.Ботникова. «Подталкивать власть к «разводу» с творческими Союдами, вторит профессор Л.Кройчик, – значит обрекать культуру на вымирание... Свято место пусто не бывает. На место художников придут культуртрегеры, не

шибко разбирающиеся в азбуке искусства. Уже пришли». Тут еще один журналист Олег Котин, сказав, что его тошнит «от пафосной болтовни и высокопарных рассуждений», выдал свой конечный тезис: «Ликвидация Союзов принесла бы только пользу», на что тут же отреагировала филолог Р.Лютая: «Молодой азарт сокрушения любых бывших советских институтов, увы, определяет многие действия демонически упорствующей части так называемых демократов. С поддержкой этого наблюдения вновь вступает в полемику Трембовельский: «Не должны исчезнуть, скажем, ТЮЗы..., как и Всероссийские (в прошлом Всесоюзные) институты искусствознания и литературы, объединявшие титанов отечественной мысли и славившиеся духом свободомыслия». «Журналисты сделали смелый и язвительный выпад, – продолжает разговор профессор-этнограф Г.Сысоева, – дескать, вы (музыканты, художники, писатели) в своих творческих союзах писали по государственному заказу... и за государственные деньги в советские времена положили тонны макулатуры на книжные полки. На что немедленно хочется возразить: Ха-ха! Макулатура нашего времени с порнобандитской начинкой и любовно-целительной глазурью – всем макулатурам макулатура!... И кому как не творческим союзам следить, чтобы мир Высокого искусства не понизил этажность!» Перечислим хотя бы заголовки еще нескольких статей – композиторов А.Украинского «Непростительно много сломано» и А.Мозалевского «Если культуры не будет...», музыковеда В.Головиной «Неужели нет перспективы?», группы посетителей зала СК «Радость общения с творчеством», композитора, режиссера и переводчика П.Рукавицына «И о себя лично», пианистки и психолога Л.Вахтель «Музыкантам нужен союз». Вылившись на страницы всех ведущих воронежских газет, дискуссия завершилась председателем Союза композиторов, взявшим слово в третий раз, – он подготовил оригинальное по жанру автоинтервью «В защиту своей гильдии», опубликованное, вслед за местной прессой, в журнале «Музыкальная академия». В нем как и во многих других статьях – "Диссонансы и консонансы", «Партитура проблем» – Трембовельский вновь и вновь выступает в поддержку творческих союзов, совсем недавно находившихся на острие проблемы – "быть или не быть".

\*\*\*

... В центральных и иных издательствах один за другим выходят труды Е.Трембовельского самой разной направленности. Даже назва-

ния и темы некоторых из них дают ясное представление о широте его профессиональных интересов. В силу того, что число их огромно, соблюсти нормы в ограничении перечислений кажется невозможным, в каждом – ценная информация о содержании деятельности ученого, свидетельствующая о многополярности его научных поисков и открытий.

Большой ряд статей посвящен общетеоретическим и методологическим вопросам: "Полиопорность", "Предустановленное и импровизационное", "Типология фактур – эволюция ткани", "Гетерофония как рефрен музыкально-исторического процесса", "Аналогия как метод познания музыкально-художественных явлений", "О выражении "Художественное открытие". Особый подход к анализу музыкального произведения как бы со стороны композитора находим в статье "Порождающее описание – новый метод анализа". Ряд других работ – «От приема к концепции» (о домбровом тематизме), «Фольклор и композитор», «О роли аналогий...», – продолжает намеченную еще в начале пути тему народных истоков творчества, словно бы возвращая на круг проблематики из 60-х.

Еще один вектор – материалы о музыкально-теоретическом образовании, отличающиеся риторическим пафосом и полемическим тоном: "Непринужденное музицирование» (1979), где проблема камерно-хорового исполнительства раскрывается в споре с профессором С.Казачковым, отрицавшем его достоинства, «В поисках новой концепции" (1989) – своего рода ответ на статью «Изучать целостно» профессора А.Демченко, ратовавшего за синхронное ведение музыкально-исторических, теоретических и иных дисциплин, "Чему учить студентов?" (2009) – серия эссе, отчасти оппонировавших традиционным трактовкам лада, диатоники и хроматики, политональности и фактуры. В том же стиле выдержана недавняя статья "И в капле – отражение мира»: мнимый разлад в теории лада и ладовое развитие в малых формах и фрагментах» (2000), содержащей несогласие с лидерами в этой области – Ю.Холоповым и Т.Бершадской – представителями московской и петербургской школ, уже несколько десятилетий противостоящих друг другу. Пафос выступления Трёмбовельского на этот раз не столько критический, сколько интегрирующий сильные стороны обеих школ, которые, по мнению автора, могут дополнять одна другую. Поэтому его собственная концепция лада расположена как бы посередине, будучи способной установить общие звенья между школами и тем самым сблизить их.



Большое внимание ученый уделяет и музыкальной жизни Воронежского края, с которым его жизнь оказалась связанной с 1977 года, свидетельством чему служат статьи, публикуемые не только в местных, а и в общероссийских издательствах: "Современное многовековое", "Несхожесть дарований", "Михаил Зайчиков", «Михаил Щурик», «Воронежская композиторская организация как целостный художественный организм», "Портрет в интерьере региональной культуры", «Вольному воля». С этой стороной творчества Евгения Борисовича мне довелось вплотную соприкоснуться в пору написания вместе с ним книги «Территория творчества: сообщество композиторов Воронежского края». Региональная тема нередко разворачивается в ракурсе пересечения городской и сельской, столичной и провинциальной культур – "Диалектика взаимодействий", "Организация культурного пространства России: отношение центров и периферии".

Эссе-воспоминания об учителях, а также статьи о средствах массовой информации («О стиле и жанровом диапазоне «Музыкального обозрения», «Хронометр мыслей и событий: к 18-летию газеты «Воронежский курьер»»), дополняют общую картину. Этот долгий ряд тем и направлений можно продолжать, присоединяя к уже названным стержневые исследования – о Мусоргском, (их венчает выдержавшая два издания монография "Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад") и о национальном симфонизме (они также подытожены отмеченными выше монографиями).

Книги и статьи самых разных жанров, оказавшиеся в открытом доступе для профессионального и широкого читателя, всегда с готовностью принимаемые к печати разными издательствами – эти многочисленные труды побуждают пытливого читателя не только задуматься "о разном", но и о том, насколько тесно соединенными оказались столь, казалось бы, полярные проблемы, мысли, задачи в сознании одного ученого, представляющего через свои труды *единый взгляд* на общую картину музыкального мира.

Е.Трембовельский владеет неким широкоформатным объективом видения явлений. Отсюда – возможность многообразного и, подчас, неожиданного претворения его идей другими специалистами. Так, содержащиеся в исследованиях казахского симфонизма положения – о разного рода принципах формообразования, об их корнях и об особом методе общих звеньев между культурами Востока и Запада – обретают общекультурное звучание, а потому широко используются исследователями не только в связи с конкретными произведениями

национального искусства. А труды о Мусоргском, содержащие едва ли не наибольшее число свежих идей, как бы подсказанных самим первооткрывателем "новых берегов", получили в мировом музыкознании особенно большой резонанс – даже в трудах фольклористов, и с другой стороны, специалистов по новейшим стилям. О востребованности трудов Трембовельского говорят и многочисленные ссылки на них в работах самых разных авторов, в том числе ученых с мировым именем – Г.Головинского, Г.Гаспарова, Е.Ручьевской, Ю.Холопова, Б.Ашхотова.

Мусоргский представлен исследователем как композитор XIX и XX столетий, упраздняющий в своем творчестве границы между допустимым и невозможным. Поэтому специфические свойства мышления композитора определяются с позиций современной науки и современного творчества, а также сквозь призму последних достижений в теории фольклора и в изучении старинной музыки. Такие параллели между работами одного автора закономерны, ведь целый ряд своих трудов Е.Трембовельский как раз и посвятил аналогии как методу познания музыкально-художественных явлений. В них он утверждает тезисы, раскрывающие и принципы его собственной поисковой системы, согласно которым аналогии расширяют представления об уподобляемых объектах так, что общий объем этих представлений оказывается больше суммы представлений о каждом объекте в отдельности.

Проведя аналогии между трудами и идеями самого Е.Трембовельского, можно вскрыть некую запечатлеваемую им высшую гармонию, проявляемую в глобальных культурно-исторических процессах, в социально-культурном преображении страны, в конкретном художественном явлении, в стилистически самобытном и целостном феномене Мусоргского, других композиторов, наконец, в отдельном музыкальном опусе и даже его сегментах.

Однако, солидный багаж печатной продукции едва ли перевесит по значению те неизданные и чаще не предназначенные для печати мысли, суждения и идеи Е.Трембовельского, что высказывались им на им же организуемых форумах, творческих вечерах, разного рода презентациях работ музыковедов и своих собственных, на конференциях и семинарах, в оппонентских выступлениях, в многочисленных интервью, в докладах и речах на официальных заседаниях в административных или думских инстанциях, на съездах и пленумах творче-

ских организаций, на Совете по платоновской премии при Правительстве Воронежской области.

Как автор перспективных проектов, Е.Трембовельский инициировал многие форумы, проведенные в Воронеже: "Первый съезд юных композиторов России", объединивший более сотни участников заранее проведенного конкурса "Постигая искусство классиков", Выездные секретариаты Союза композиторов РФ – "Традиции и творческий поиск", "Взгляд на музыку в конце XX столетия", "Музыка и время"; "Звуковые пути: воронежская тематика в контексте музыки России и мира", Всероссийский конкурс им. К.И.Массалитинова на лучшее произведение по воронежскому фольклору, победителями которого стали композиторы из Москвы (включая А.Холминова), Петербурга, Иркутска, Воронежа и Липецка, конкурсы романсов и песен на тексты А.Платонова и А.Кольцова, конкурс на лучший гимн Воронежу, около двадцати Фестивалей современной музыки "Созвучие" с представлением практически всех опусов воронежских композиторов. Примечательна и своеобразная "Антология музыкального авангарда XX века" при участии ансамблей современной музыки Москвы и Ростова-на-Дону. В рамках отдельных проектов организовывались встречи и приглашения в Воронеж многих известных музыкантов. И здесь можно было бы много говорить о встречах в Воронеже с такими известными мастерами и учеными, как А.Эшпай, Ю.Корев, М.Ростропович, Ю.Фортунатов, Ю.Кон, Э.Денисов, В.Екимовский, О.Галахов, В.Тарнопольский, Т.Сергеева, Ю.Воронцов, О.Страсной (Франция), П.Хаапанен (Финляндия), Мишель Моран (Голландия). Незабываемы и долгие, увлекательные диалоги героев с публикой после концертов, когда официально приглашенные гости переходили на волну доверительности и откровенных суждений, оказываясь вовлеченными в магию гостеприимства, ставшего нормой и традицией для встречающей стороны в организации подобных акций.

Диапазон музыкально-общественной деятельности Е.Трембовельского никогда не ограничивается событиями местного порядка. В его активе выступления во многих регионах России и ближнего зарубежья. Являясь делегатом практически всех съездов Союза композиторов России (начиная с пятого), членом Советов по защите диссертаций при Саратовской и Ростовской консерваториях, председателем государственных экзаменов в этих и других учебных заведениях, членом редакционных советов ряда Всероссийских научных журналов, а в свое время – членом Всесоюзной секции музы-

кально-театральной критики при СК СССР (доклады на ее открытых заседаниях читались в Талине, Тбилиси, Екатеринбурге, Москве) и членом Совета по научной работе студентов при Министерстве культуры РФ и в этом качестве – одним из организаторов конференций в Казани и Ростове-на-Дону, он получил немало благодарностей, грамот и наград, среди которых, помимо государственных, выделяются Золотая пушкинская медаль (к 200-летию поэта), Золотая медаль Союза московских композиторов "За содружество, за вклад в развитие и пропаганду современной музыки" и звание «Лауреат премии Союза композиторов России им. Д.Д.Шостаковича».

Приводя послужной список Трембовельского, нельзя не проникнуться ощущением какой-то особой неукротимой мощи и в то же время индивидуальности, "немногочисленности" на той самой вершине, с которой открывается впечатляющая панорама дел и событий, запечатленных в сознании как бы одномоментно, теперь уже отчасти *post factum*: отчасти – потому что их ряд *ad augusta per angusta* всегда в своем продолжении имеет многоточие, этот ряд всегда открыт и незамкнут.

Приближаясь к четвертой четверти формы этого самого ряда, Трембовельский предложил читателям еще один свой взгляд на мир музыки, вполне ожидаемо соединивший задуманное с личными воспоминаниями, со страницами собственной жизни. Не так давно вышла его новая монография под названием, побуждающим читателя предпринять настоящее путешествие во времени, – "Горизонты музыки: прошлое в настоящем и будущем" (М.: Композитор, 2015). Действительно, в исторической перспективе просматривается то «прошлое», представленное, в частности, фрагментами исследования о Мусоргском (известная монография в свое время принесла главный успех автору), то «настоящее», коего по удельному весу едва ли не больше и в этой книге, и в целом в творчестве Трембовельского. И «творчество» здесь не является оговоркой. Музыковед всегда находится в поиске своего, «сотворческого», как писал Б.Асафьев, слова о музыке: его отличает особая легкость пера; при точности и глубине аналитических наблюдений, есть в нем и простота и емкость суждений, афористичность и метафорические красоты, все то, что можно назвать поэтикой музыковедческой мысли.

И если задаться вопросом, в чем суть методологии автора, создавшего научный труд в семьсот с лишним страниц, который читается на одном дыхании, то ответом, в первую очередь, будет автор-

ский стиль, абсолютно узнаваемый по своей интонации и особой энергетике. Отточенный в разных жанрах, он и стал тем удачным симбиозом, который позволил достичь нужного эффекта быстрого и легкого восприятия этой книги. Каким-то единым росчерком пера автору удалось соединить, казалось бы, несоединимые по своей жанровой принадлежности, по степени научности и публицистичности, материалы. Здесь собраны избранные научные исследования или их фрагменты, новые материалы, публицистика разных лет, воспоминания, интервью (как его, так и с ним), портреты. При этом сложная мозаика из разных по очертанию рисунков складывается в картину без швов и трещин. Книга выдерживает предложенную нагрузку именно благодаря фундаментальной научной и методологической основе, на которой произрастают главные авторские идеи. Одни оказываются в самом центре современных музыковедческих проблем – это вопросы лада, фактуры, симфонизма, национального стиля, фольклорного элемента в профессиональных сочинениях, другие – такие, как гетерофония, терминологические смыслы, полиопорность, пополнение звукоряда, модальное развитие – раскрывают в авторе особую способность к созданию оригинальных трактовок; но во всех случаях это «индивидуальное формотворчество», чего сам автор всегда ищет – и находит! – нередко, может быть, именно в силу смелых аналитических подходов – в самой музыке. Публицистика же, кажется, выглядывает некой надстройкой над научным «генерал-басом». Но парадокс заключается как раз в том, что расставить все по приоритетам и назвать одно главным, а другое второстепенным, не получается. Все прочно связано между собой. И идеи, однажды сформулированные, не принадлежат одному материалу – они принадлежат автору, что называется, на все времена. Распространяя свое действие на *все* его творчество, они естественно побуждают возвращаться к ним, но уже в новых контекстах. «Перечитал написанное и вижу, что среди воспоминаний не могу выделить более существенные, – пишет автор про свои ощущения в конце повествования о И.Дубовском. – Важным оказалось все, в том числе ”мелочи”...» Думается, эти слова вполне можно отнести ко всей книге Е.Трембовельского. Действительно, когда читаешь, например, его студенческую статью о композиторской молодежи Казахстана, написанную им по рекомендации почитаемого профессора, понимаешь, что это – не простая деталь биографии, скорее еще один виток в прошлое.

В свои 60-е автор вновь возвращается не раз. Именно благодаря идее связи времен, которая, согласно замыслу, выражена в передаче традиций, в вечном продолжении жизни искусства вчерашнего в дне сегодняшнем, конструкция книги оказывается столь прочной. Идея эта ярко передана в развернутых, предельно точных, подробных и вместе с тем образных, переполненных нахлынувшими чувствами воспоминаниях Е.Трембовельского о своих великих учителях – И.Дубовском, М.Копытмане и А.Дмитриеве, которые подытоживаются двумя строками из стихотворения В.Жуковского «Воспоминание» «Не говори с тоской: их нет, но с благодарностью: были» – пишет автор. Воспоминания Е.Трембовельского о своих учителях настолько живые, полные точных деталей, что, кажется, истории эти происходили совсем недавно, может быть, только вчера. А полемика с газетными изданиями по поводу судьбы творческих союзов звучит так остро, что об ее удаленности во времени тоже можно судить только по датам, а не по их актуальности и захватывающему порыву бескомпромиссного спора, вполне уместных сегодня.

Будучи вершинным трудом, книга эта дает еще и необычное ощущение одномоментного существования всех времен, событий, мыслей, наблюдений, словно всё существует сегодня и всегда, – в каком-то необъяснимом согласии с новомодными теориями о тонких материях. Об относительности ускользающего времени задумывается и автор, вспоминая слова Л.Гумилева «Настоящее – только момент, мгновенно становящийся прошлым».

*Анатолий Закопай (Оренбург)*

## **1960-е – годы эмоционального подъема и творческого воодушевления: из воспоминаний студента-пианиста Горьковской консерватории**

Горьковская государственная консерватория (Нижегородская с 1990 г.) была основана в 1946 г. Первым ректором консерватории стал авторитетный музыкально-общественный деятель Александр Абрамович Коган. По его приглашению на работу в консерваторию приезжают профессора из Москвы и Свердловска: музыковед И.В.Способин, виолончелист А.П.Стогорский, певец Б.С.Веprinский. В преподавательский состав вошли и авторитетные местные музыканты: А.А.Касьянов, Н.Н. Полуэктова, С.Л.Лазерсон, А.Л.Лазерсон, М.В.Тропинская [1; 3].

С 1950 по 1972 г. консерваторией руководил замечательный пианист и музыковед Григорий Савельевич Домбаев. Он был и талантливым, инициативным организатором. Благодаря его трудам консерватория заняла достойное место в ряду ведущих музыкальных вузов страны. Фактом признания достоинств молодого учебного заведения стало присвоение ему в 1957 г. имени М.И.Глинки.

В 1950-х гг. педагогический состав консерватории пополнился известными музыкантами. В их числе были профессора Московской консерватории: пианисты Я.В.Флиер, Г.Р.Гинзбург, Я.И.Зак, музыковеды Д.В.Житомирский и М.С.Пекелис, тромбонист В.А.Щербинин. Именно в эти годы связали свою судьбу с Горьковской консерваторией такие яркие музыканты-исполнители, как: пианисты Б.С.Маранц и И.И.Кац, скрипачи В.П.Португалов и И.А.Лесман, виолончелист А.В.Броун, композитор О.К.Эйгес. Постепенно рядом с ними начинают работать и музыканты новых поколений – выпускники консерватории [2].

В 1960-е годы консерватория развивается «вширь и вглубь»: в ней сложились свои музыкальные традиции и педагогические школы, при ней открываются аспирантура и ассистентура-стажировка.

В 1960 г. немецкая фирма «Александр Шуке» установила в Большом концертном зале консерватории орган, превративший консерваторию в крупнейший культурный центр города. С 1962 г. консерватория стала активным участником фестивалей современной музыки, среди которых с 1964 г. особо почетное место занял монографический фестиваль творчества Д.Д.Шостаковича [2; 3].

Именно на это время пришлось мое обучение в Горьковской консерватории, куда я поступил в 1960-м г. по окончании Оренбургского музыкального училища, став студентом кафедры фортепиано класса выдающегося пианиста, профессора Каца Исаака Иосифовича. Мой педагог был воспитанником знаменитого Гольденвейзера Александра Борисовича, профессора Московской государственной консерватории. Неслучайно его концертные выступления поражали виртуозностью и высоким пианистическим мастерством, он увлекал и неподражаемым оркестровым звучанием рояля при исполнении партий оркестра в переложении для второго рояля концертов С.Рахманинова, Ф.Шопена, К.Сен-Санса. Личность педагога и творческая атмосфера, царившая в Горьковской консерватории, буквально захлестнули, побуждая к активной учебной и исполнительской деятельности.

Особый эмоциональный подъем и творческое напряжение ощущалось уже в ходе приемных испытаний, которые в Горьковской консерватории были по-своему уникальны. Экзамены по специальности проходили в два тура. Сдавался первый тур, потом шли экзамены по гармонии, сольфеджио, литературе, истории, а затем вновь проходил экзамен по специальности – второй тур. Сложность второго тура состояла в том, что к участию в нем допускались абитуриенты, не прошедшие по конкурсу в Московскую консерваторию и Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. В итоге, право учиться в Горьковской консерватории оспаривалось в открытой конкурсной борьбе с очень хорошо подготовленными абитуриентами, державшими покорить вузы Москвы. Таким образом, при поступлении приходилось решать сверхтрудную задачу, но мне удалось это и с оценкой «отлично» по специальности я был принят в консерваторию.

В начале 1961 г. произошло знаменательное событие – показательный концерт студентов Горьковской консерватории в Москве, в зале Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Мне – студенту 1-го курса посчастливилось выдержать кафедральный отборочный конкурс и стать участником этого концер-



та. В итоге мне довелось выйти на сцену знаменитой «Гнесинки» на сказочно прекрасном рояле «Steinway» исполнить Первую часть Шестой сонаты Сергея Прокофьева. На этом концерте присутствовал Александр Борисович Гольденвейзер, который, как мне стало известно со слов И.И.Каца, благосклонно отозвался о моем исполнении.

В том же 1961 г., по возвращении из Москвы в Горький, состоялись два концерта классов профессоров Берты Соломоновны Маранц и Исаака Иосифовича Каца. В представленной концертной программе студенты исполнили все девять сонат С.Прокофьева. Такого зала Горьковской консерватории еще не слышал. В этом концерте мне довелось исполнить шестую сонату целиком в 4-х частях, а потом еще и сделать доклад на студенческом научном обществе.

К 1962 г. большинство студентов-пианистов с энтузиазмом готовились ко Второму конкурсу им. П.И.Чайковского, вдохновленные впечатлениями от Первого конкурса и победой Вана Клиберна. Результатом этих трудов стал мой первый сольный концерт в Большом зале Горьковской консерватории с программой из четырех сонат: Моцарт ля-минор в 3-х частях, Большая соната П.Чайковского в 4-х частях, соната Ф.Листа «По прочтению Данте» и Шестая соната Прокофьева в 4-х частях.

На втором же курсе я выучил и очень успешно сыграл 2-ой концерт С.Рахманинова в 3-х частях, что выразилось в оценке «5+», поставленной кафедрой специального фортепиано. Зав. кафедрой – Б.С.Маранц, объявляя результаты, сказала: «Анатолий Закопай вполне овладел романтическим стилем». Такие слова из уст Берты Соломоновны дорого стоили.

В 1963 г. мне довелось участвовать во всесоюзном конкурсе-отборе «Пражская весна», проходившем в Малом зале Московской консерватории. Из 30 претендентов отборочный тур прошло только 5 пианистов. Хотя я не оказался в числе отобранных на Международный конкурс в Прагу, однако был назван в числе лучших из выступивших. Свидетельством тому стал отзыв председателя жюри Якова Владимировича Флиера – народного артиста СССР, профессора Московской консерватории. В письме к ректору Горьковской консерватории Г.С.Домбаеву, он писал о «великолепной пианистической подготовке» и «яркости дарования» молодого музыканта Закопая [5, с. 348].

С Яковом Флиером, которого называли «королем пианистов и пианистом королей» – мне посчастливилось встретиться не еди-

ножды, т.к. он неоднократно приезжал в Горький с концертами и мастер-классами. Так, в 1963 г. во время его очередного посещения горьковской консерватории, мне в числе нескольких лучших студентов было предложено выступить перед высоким гостем в кабинете ректора. Исполненные мною 5 этюдов Ф.Шопена заслужили одобрение знаменитого профессора.

Однако самое знаменательное для меня событие произошло в октябре 1964 г., когда Флиер приехал в Горький с концертом на открытие филармонического сезона и с одновременным намерением провести в консерватории мастер-класс. К этому событию готовились заранее преподаватели и студенты. На информационной доске, размещенной рядом с дверью учебной части, профессора начали записывать фамилии своих воспитанников – кандидатов на участие в мастер-классе. Мой педагог – профессор И.И.Кац – записал и меня с Третьим концертом С.В.Рахманинова (в 3-х ч.). Ближе к приезду Флиера предварительный список начал редеть – многие вычеркивали свои фамилии, осознавая недостаточную подготовленность. В итоге осталась одна запись: «Студент V курса Анатолий Закопай с 3-им концертом С.Рахманинова». За несколько дней до приезда Флиера оказалось, что и он будет играть этот концерт с филармоническим оркестром, а поэтому масштабы взятого на себя обязательства по подготовке к мастер-классу неизмеримо возросли. Через день после филармонического концерта, где Яков Владимирович представил блистательную игру, в переполненном Большом концертном зале консерватории мы с И.И.Кацем исполнили целиком на двух роялях 3-ий концерт С.Рахманинова. Затем началось незабываемое общение с мастером. Он часто сам садился за инструмент и божественно исполнял фрагменты сольной партии, сопровождая игру методическими комментариями. Очень жаль, что в то время не было возможностей делать любительскую видеозапись, да и практика фотографирования была ограниченной, а поэтому образы этих мгновений хранит только память.

После мастер-класса я, преодолевая неудобство, скромно спросил у своего профессора, как Флиер отозвался о моей игре. Кац ответил, что его отзывом были слова: «Рукастый парень». Конечно, такая оценка великого пианиста моих способностей придала сил и еще шире развернула творческие горизонты.

Глубокое чувство благодарности испытываю также к моему педагогу по концертмейстерскому классу и камерному ансамблю –

доценту Александру Семеновичу Бендицкому. Он был старшим сыном Берты Соломоновны Маранц и Семена Соломоновича Бендицкого. Будучи хорошим музыкантом, пианистом, композитором, он дал много ценных советов по совершенствованию мастерства ансамблиста. Помню ситуацию, сложившуюся за неделю перед госэкзаменом по концертмейстерскому классу, когда моя иллюстратор – тоже выпускница – отказалась петь на выпускном испытании, мотивируя тем, что ей свой экзамен дороже. Мы с Александром Семеновичем пошли на поклон к заведующему кафедрой вокала Е.Г.Крестинскому – великолепному басу. Он набросал мне программу из арий и романсов Чайковского, Рахманинова и за неделю я подготовил госпрограмму и отлично сдал экзамен. Успешно прошел выпускной экзамен и по камерному ансамблю. Мы играли «Крейцерову сонату» Л.Бетховена с блестящей скрипачкой Юлией Западинской (женой А.Бендицкого) – концертмейстером первых скрипок оркестра Горьковской филармонии.

Мое обучение в консерватории венчал диплом с отличием и рекомендация для поступления в очную аспирантуру. Осенью 1965 г. председатель государственной экзаменационной комиссии профессор Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных Генрих Ильич Литинский, подводя итоги прошедшего итогового испытания пианистов, писал в журнале «Советская музыка»: «Среди выпускников нынешнего года в каждой исполнительской сфере выделяются вожаки – своеобразные ориентиры, помогающие прекрасной подготовкой и увлеченностью создать атмосферу творческого соревнования, что благотворно влияет на успеваемость и художественный рост остальных учащихся. В их числе... А.Закопай (класс И.Каца)» [4, с. 32].

На время моей учебы пришлось и бурное обустройство консерватории, размещавшейся в дореволюционном строении – архиерейском доме. В 1963 г. был запущен в эксплуатацию новый, третий этаж учебного корпуса, а также пристроенное к основному зданию – здание студенческого общежития на 200 мест. Последнее событие для меня имело особо важное значение, т.к. получил возможность переехать со своей молодой семьей – женой и маленькой дочкой – со съемной квартиры в отдельную комнату общежития. Здание общежития примыкало к учебному корпусу, а поэтому учебные и домашние помещения фактически размещались под одной крышей, что позволяло сберечь время для занятий. Примечательно, что мы – студенты –

принимали активное участие в строительстве общежития и учебного корпуса. У нас даже были трудовые книжки студента, в которых отмечались наши обязательные трудовые дни. Это обстоятельство вносило в нашу жизнь определенного рода романтические ощущения строителей новой жизни.

Своим поступлением в Горьковскую консерваторию я фактически проложил путь в это учебное заведение моим землякам-оренбуржцам, как коллегам, так и ученикам. В последствии из числа коллег Горьковскую консерваторию окончили Евгений Левитан, Валентина Беззубцева, Андрей Морозов, а из числа воспитанников – Лариса Кобурнеева, Ольга Будаева (Секретова), Ольга Каширская, а также и Ольга Лысова, ставшая впоследствии профессором этого учебного заведения.

1960-е годы незабываемы. Полученный тогда жизненный импульс эмоционального подъема и творческого воодушевления сохраняется по сей день. Удивительно светлым и прекрасным видится время учебы в Горьковской консерватории, открывшей поколению молодых музыкантов широкие перспективы для профессионального и личностного роста.

### *Литература*

1. Бердникова Н. П. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Вехи истории. – Текст: электронный // Opentextnn.ru. – URL: <http://opentextnn.ru/history/semeynye-arhivy/osn/collections/tom-37/razdel-4-stranicy-istorii-muzykalnoj-kultury-rodного-goroda/> (дата обращения: 12.02.2022).
2. История консерватории. – Текст: электронный // Stinfa.ru. – URL: <http://www.stinfa.ru/?id=59106> (дата обращения: 12.02.2022).
3. История ННГК. – Текст: электронный // Nnovcons.ru. – URL: <https://nnovcons.ru/sveden/istoriya-nngk/> (дата обращения: 12.02.2022).
4. Литинский Г. И. Залог творческих достижений // Советская музыка. – 1965. – № 9. – С. 32.
5. Хавторин Б. П. История музыкальной культуры Оренбургского края (XVIII – XX века) [Текст] / Б.П. Хавторин. – Оренбург: Южный Урал, 2004. – 629 с.

*Светлана Дементьева (Саратов)*

## **Человек музыкальной вселенной**

Рассказывать об этом человеке сложно. Потому что он – сама закрытость. Он классический интроверт, не допускающий до себя чужих. Но это – строго в быту.

Повествовать об этой личности сложно. Потому что, поднявшись к дирижёрскому пульта, он – весь как на ладони, открытый всем бурям и стихиям века. Отдающий энергию. Безоглядно дарящий. Но это – в искусстве.

Народный артист России, главный дирижёр и художественный руководитель Саратовского академического театра оперы и балета, дважды лауреат национальной театральной премии «Золотая маска», лауреат Государственной премии России в области искусства – список его регалий велик и всё перечисленное здесь лишь малая толика его достижений.

Награды, как бы парадоксально это не звучало, в какой то мере тоже закрывают от нас реального человека, превращая, трансформируя живую личность в глазах других людей в некую икону стиля и традиций. Увидеть за творческими прорывами реального человека из плоти и крови довольно сложно, но мы всё же попытаемся ответить на вопрос каков он, *Юрий Кочнев*?

Юрий Леонидович много больше, чем музыкант. Он – вне всякого сомнения – философ. Насквозь книжный человек, он никогда, с самой юности и по сей день не относился чтению просто как к увлекательной беллетристике. Литература для него это, прежде всего возможность давать своему уму и душе возможности для духовного и интеллектуального роста.

Гёте и Свифт, Толстой и Платон – вот они, его идеальные собеседники. Те, кого он читает и перечитывает всю жизнь. Те, кто никогда не подводили его с правильными советами.

Кочнев так устроен, что на каком то психо физическом уровне не терпит пустоты и суеты. Он – как мало кто знает цену времени.

Прекрасно отдаёт себе отчёт, что время и есть тот универсальный ресурс, который нельзя ни купить, ни продать. Время можно лишь заполнять, насыщать или... упускать.

Юрий Леонидович умеет владеть временем практически виртуозно. Умеет делать так, чтобы оно работало на него во благо.

Его не молодость даже, а внутренняя плюс внешняя редкостная молодость-следствие правильного «романа со временем». Юрий Леонидович ни за что не позволит себе лишний час на сон, если знает – этот час нужен работе.

А ещё, как нам кажется, и как бы мистично подобное не прозвучало, он умеет управлять своими мыслями. Не будет терзаться сомнениями или терзаниями, не позволит себе падать в депрессию – даже если жизнь вокруг к этому основательно склоняет. Он просто не допускает до себя низких, а значит деструктивных эмоций.

Он научился заслонять себя от болезней и, в особенности, от немоги. Высокая сопротивляемость его организма всяческим болезням и даже старости это, поверьте, не что-то невероятное, а результат его железной воли, интеллекта и... сознательного выбора. Юрий Леонидович просто не позволяет себе быть в дурной форме! Не смотрит и не читает то, что способно его расстроить, но на что он не может повлиять. Дирижёр избирателен в разговорах и никогда не опустится до тривиальности сплетен. Мудрость Юрия Кочнева в том, что он прекрасно понимает: низкие эмоции, а значит, и вибрации, разрушительны для организма, они – в равной степени – подтачивают зрение, осанку и даже стать души. А он не враг самому себе, чтобы идти по пути деструктивности.

Юрий Кочнев – творец гармонии, а значит не имеет права на дисгармонию собственного тела и мыслей.

Молодость Кочневу обеспечивает разработанный им же самим комплекс упражнений. Это программные книги и партитуры, позволяющие держать память в тонусе. Это гимнастика, плавание и солнечные ванны, органично запускающие программы омоложения для всего организма.

Юрий Леонидович вне всякого сомнения следит за собой и ухаживает за собственной наружностью- такова его профессия, он-известная, публичная личность плюс муж эффектной женщины, которая намного моложе его. А это, поверьте, тоже дисциплинирует, да ещё как! Но прежде всего секрет это энергии и жизненной силы, сек-

рет его творческой молодости в чрезвычайной требовательности к самому себе.

Молодость духа и тела – это работа над собой.

Талант это тоже работа.

Он умеет обнулять собственное сознание. Кочнев с интересом и чутко воспринимает мысль многих мистиков о том, чтобы человек, дабы слышать знаки и подсказки вселенной, должен (хотя бы время от времени) становиться совершенно пустым.

Юрий Леонидович убеждён: во имя достойных творческих достижений человеческое сознание должно периодически... очищаться. Под пустотой подразумевается естественно не искоренение имеющихся знаний, а способность отрешаться от ненужного, вторичного и готовность учиться новому и современному. Готовность внимать Музыке, а значит, и вибрациям мира.

Дирижёр это тот, чьё тело есть сплошной инструмент. Маэстро пропускает музыку через себя, через собственное чувство и знание, через двойственность добра и зла, проходящего через него, как, впрочем, и через каждого живущего на земле человека. Как и через каждого другого, но с огромным драматизмом.

И потому дирижёр это больше, чем просто человек. Однажды маэстро сказал мне, что на примере жестов апостолов со знаменитой картины Леонардо «Тайная вечеря» можно объяснить многое и многих в нашем мире. В том числе и пластику, сокровенный смысл деятельности дирижёра. Знание и отчаяние, скорбь, ужас, восторг, вера и неверие, благоговение и ужас, понимание и открытие Бога в мире и в себе – вот она, партитура чувств в маэстро.

Маэстро перестаёт быть частной личностью и индивидуалистом, поднимаясь к дирижерскому пульта. Он окидывает взглядом оркестр, поднимает палочку и становится... всем на свете. Дирижёр это все четыре стихии разом-это безмерность и жар огня, лёгкость воздуха, мощь и магия воды и магнетизм, тяжесть, гравитация земли. А ещё дирижёр это пятая стихия, «пятое время года», говоря словами Ахматовой, вмещающее в себя все эмоции на свете.

И не этот ли накал чувств позволил Кочневу однажды гениально прочитать огромное музыкальное полотно Караманова под названием «Совершишася» – музыку, рождённую библейскими текстами? И не это ли самое чутьё позволило ему подарить саратовским зрителям сложнейшую и драматичную пятую хоровую симфонию Филип-

па Гласса, музыку, которая не делима с единством Бога для всего человечества?!

Кочнев – жёсткий руководитель. Без малого половину века он руководит сложнейшим творческим организмом. И руководит достойно. Никогда не потерпит дилетантизма, приблизительности, забывчивости, некоего робкого эмоционального раскачивания и в оркестрантах, и в солистах. Все сомнения, все неприятности и сомнения нужно оставлять за пределами театральной сцены и оркестровой ямы. Это его железное правило. Но оно направлено не только на других, это требование к самому себе.

Он растворяется в своём Служении Искусству полностью и требует такого же от других. Имеет право, потому что не делает скидок для себя.

Что такое для рядового обывателя деятельность дирижёра? Это, образно говоря, связник между музыкой и исполнителями. Это тот, кто задаёт ритм, кто не позволяет множеству творческих «я» выпасть из общего потока деланья музыки. Дирижёр это всегда энергетические посылы в оркестр. Управление не только людьми, но почти что... воздухом, ведь музыка парит и живёт в воздухе. Музыка есть дитя эфира, а звук, извлекаемый оркестрантами из скрипок, альтов и духовых инструментов, из гобоя и флейт, волшебным образом делает нас, слушателей счастливее или, напротив, тревожнее и дисгармоничнее.

Почти мистическая миссия маэстро и заключена в отборе музыкальных вибраций, в придании звучанию того самого смысла, который маэстро расшифровал, считал, поймал в музыке композиторов всех времён и народов.

Одно и то же произведение может быть потрясающе разнообразно сыграно различными музыкантами. И дело не только в их творческой подготовке, не только в их профессионализме и способности идти за вихрем и грозой музыки.

Трактовку любого музыкального произведения, будь то большая опера или изящная миниатюра, определяет именно маэстро.

Дирижёр это образно, говоря переводчик с языка Малера и Вагнера. Верди и Мусоргского, Прокофьева и Чайковского.

Дирижёр это луч света, озаряющий партитуры музыкантов и расставляющий в них акценты, музыкальные тире, запятые, абзацы.

Дирижер это интерпретатор композиторской мысли воли.



Чем образованнее и духовнее первое лицо оркестра тем интереснее будет прочтение.

Больше того – талантливый и опытный дирижёр способен подчас вытащить из музыки даже то, в чём и сам композитор страшился признаться публично.

Талантливый дирижёр это всегда дешифровальщик музыкальных тайн.

И вот что интересно. Довольно закрытый, скорее интраветный, чем экстраветный в повседневном общении Кочнев, щедро открывается именно через музыку. Именно через стихию музыки он познаёт и окружающий мир, и себя, и собственных коллег.

Там, за пультом он становится почти мистиком, мощно, отважно, почти дерзко раздвигая границы привычной повседневной реальности.

Кочнев никогда не боялся обращаться к самому сложному и трудному. «Борис Годунов» и «Аида», «Госка» и «Мадам Баттерфляй», «Бал-маскарад» и «Князь Игорь». В репертуаре театра всегда были и остаются произведения, требующие максимума таланта не только от маэстро и оркестрантов, но и от солистов, художников мастеров сценографии.

Кочнев всегда брался за сложное и порой непривычное. И даже эпатажное Вывести на сцену академоперы рок-оперу? А почему бы и нет? Это ведь наверняка вольёт в кровеносные сосуды театра новую, живую кровь, заинтересует молодёжь ...Сообразно логике дирижёра, на сцене театра появилась «Маргарита», рок-опера композитора Кобекина, за которую композитор, кстати удостоится «Золотой маски». А раз композитор – значит и все они, оживившие его фантазии и идеи. «Маргарита» есть современная музыка на вечный и философский сюжет Гёте.

«Стальной скок» – авангардный и очень не привычный, стильный и одновременно довольно странный для восприятия, едва ли не механизированный балет, балет имитирующий завод турбины и стройки, антиромантический балет, созданный на музыку Прокофьева справедливо стал сенсацией одного из собиновских фестивалей.

Те эстеты, кому не хватило в «Скоке» красоты, сполна утешились замечательной красоты балетами «Сон в летнюю ночь» и «Вешними водами» – вот уж поистине гармония в разливе.

У Кочнева идеальное чувство слуха не только в музыке. Он остро и чётко мыслит. А ещё, как мне кажется, он не только слушает му-

зыку. Он почти осязает её. Думает её образами. И именно она, музыка возможно и служит ему универсальной подсказкой – что в искусстве современно, а что – вторично. Не сбивающийся с пути совершенной музыкальной классики, воспитанный на ней в Петербургской, а в пору его учёбы ещё Ленинградской консерватории, он идеально чувствует подделки под современность и – то, что ему нужно – эталоны современности. А так же то, что ещё только способно стать востребованным.

Красота и соразмерность, точность, уместность для него почти синонимы.

Юрию Леонидовичу интересна жизнь. У Льва Толстого, кажется в его дневниках есть мрачная фраза: «Жизнь остановилась и стало жутко».

Многие люди, пережившие кризис среднего возраста, увидят, уловят в этом толстовском признании самого себя.

Многие люди с ужасом замечают за собой торможение идей и действий – кто в сорок, а кто в шестьдесят.

Творческое долголетие Кочнева удивительно тем, что оно даже не воспринимается, как долголетие!

Юрий Леонидович органичен в своей творческой форме. Ему не в тягость, а в радость, когда много работы.

Он много чего в жизни узнал, много за что взялся и сделал. И продолжает делать!

«Везёт тому, кто везёт», эта формулировка идеально подходит профессионалам его уровня. Собиновский фестиваль, проводимый под его патронатом много десятилетий один из самых интересных и авторитетных праздников музыки культурной жизни России. Юрий Леонидович умеет изумлять даже самых рафинированных слушателей, и именно поэтому, многие фестивальные дни становились событиями не только для меломанов Саратова, но и для всей театральной России. Будучи хударком театра, он отлично зарекомендовал себя и на симфонической эстраде. Среди солистов, с которыми он работал звёзды, как Вирсаладзе., Гутман, Плетнёв, Нестеренко.

Юрий Кочнев тот, кто последовательно и всей своей биографией исповедует жизнь как вечное и непрерывное творческое движение. Как вечное насыщение жизни мыслью и чувством. Ему никогда было некогда останавливаться. Сначала ярко и дерзновенно строил карьеру, учился и учил, совершенствовался. Когда исполнилось пятьдесят

лет женился, стал отцом и, разумеется, продолжил своё восхождение, своё движение на музыкальный Эверест.

Юрий Кочнев, с его рациональным и взвешенным мышлением, с его быстротой реакции, мог – не сомневаюсь – стать интересным, большим математиком.

Он стал крупным музыкантом, творческим лидером огромного коллектива, личностью известной в музыкальной России и за её пределами, человеком, остроумно обратившим собственную рациональность на службу стихиям.

Это только наивные люди считают, что ветреницей Музой нельзя управлять. «Вдохновение есть подключение к подсознанию», – убеждён Юрий Леонидович.

Он всегда был и остаётся опорой для самого себя. Внутри его огромные пласты знаний. Гёте и Толстой, Вагнер и Малер, Моцарт и Брукнер.

Есть устойчивое выражение-человек мира. Оно предполагает личность, способную жить где угодно, уважающую жизнь разных людей и рас, легко вписывающегося в ритм и правила бытия любого государства.

Так вот, Юрий Леонидович Кочнев, по его собственным словам, плоть от плоти России. Мир он тоже любит и уважает. Много где бывал. Много где дирижировал. Но его главная Родина, Родина маэстро это всё-таки не страна, а музыка. И в ней, а не в реальном и осязаемом мире он проживает свою главную жизнь. Поэтому без всяких эквивалентов его можно смело назвать гражданином музыкальной Вселенной.

*Игорь Кондаков (Москва)*

## **Николай Андреевич Хренов – человек, который умеет управлять изменениями**

Ученый-энциклопедист, мыслитель-универсал, Н.А.Хренов очень быстро занял лидирующие позиции в самых разных областях научного знания. Но главным для него и сегодня по-прежнему остается теория искусства и художественной культуры. Практически с самого начала своей научной и педагогической деятельности, которая успешно продолжается вот уже свыше четырех десятилетий, Н.А.Хренов развивает междисциплинарный, комплексный подход к изучению художественного творчества, искусства, искусствоведения, эстетики, философии культуры, а затем и культуры в целом. Таким образом, он является одним из ярких представителей современной культурологии как обобщающей междисциплинарной области знания, к которой он последовательно пришел через киноведение, социологию и психологию искусства, эстетику.

Вскоре после окончания в 1968 г. сценарно-киноведческого факультета Всесоюзного государственного института кинематографии им. С.А.Герасимова Николай Андреевич начинает работать (с 1971 г.) в только что созданном в Институте истории искусств Министерства культуры СССР (ныне – Государственный институт искусствоведения) в секторе социологии искусства. С этого времени жизнь и творчество Н.А.Хренова неразрывно связаны с Институтом искусствоведения.

Уже в период обучения в аспирантуре ВГИКа Н.А.Хренов начал – одним из первых в отечественной науке – разрабатывать эстетические, социологические и социально-психологические аспекты искусства и его видов (театра, кино, телевидения и т.д.) в их тесной взаимосвязи. Эта проблематика продолжала занимать ученого и в стенах Института искусствоведения. Особое внимание он уделял процессам функционирования искусства, его социальным и культурным функциям, разработке историко-функциональных подходов к изучению художественного творчества и его культурной истории. В то же вре-

мя он обращался и к проблемам рецепции искусства, фактически разрабатывая основы отечественной рецептивной эстетики. В этом направлении он подготовил целый ряд новаторских, пионерных работ, связанных с историей публики, изучением художественной жизни общества, массовой коммуникации, досуга, игр и развлечений, почти беспредельно расширяя поле изучения зрелищных искусств в контексте истории культуры и общественной жизни. Венцом начального этапа творческой биографии Н.А.Хренова стала защита им в 1992 г. диссертации «Культурологический аспект изучения публики как коммуникативной общности» на соискание ученой степени доктора философских наук по специальности 17.00.08 – теория и история культуры.

Вот важнейшие из его монографических трудов (общее число работ Николая Андреевича достигает около 800):

Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики (М., 1981);

Зрелищные искусства и человек (Братислава, 1985);

Мифология досуга (М., 1998);

Социальная психология искусства. Теория. Методология. История (М., 1998);

Введение в социологию искусства (в соавторстве, СПб., 2001);

Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность) (в соавторстве, СПб., 2001);

Культура в эпоху социального хаоса (М., 2002);

Публика в истории культуры (М., 2002);

Социальная психология искусства: переходная эпоха (М., 2005);

«Человек играющий» в русской культуре (СПб., 2005);

Кино: реабилитация архетипической реальности (М., 2006);

Зрелища в эпоху восстания масс (М., 2006);

Воля к сакральному (СПб., 2006);

Русский Протей (СПб., 2007);

Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс (М., 2007);

Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов (М., 2008);

Цивилизационная идентичность в переходную эпоху. Культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М., 2011 (в соавторстве);

Культура и империя. Избранные работы по культурологии (М., 2014);

Искусство в исторической динамике культуры (М., 2015).

Что и говорить – список впечатляющий!

С начала 1970-х годов начинается плодотворное сотрудничество молодого киноведа, ставшего в 1973 г. кандидатом искусствоведения, со знаменитой в 1960-е – 1980-е годы Комиссией по комплексному изучению художественного творчества Научного совета по истории мировой культуры, возглавлявшейся ее основателем, выдающимся пушкинистом и методологом изучения искусства Б.С.Мейлахом. Продолжая осмысление различных аспектов художественной деятельности в рамках Научного совета, многолетним членом которого, а также членом его бюро он является, Николай Андреевич создал и возглавил в Научном совете РАН «История мировой культуры» особую Комиссию «Междисциплинарные исследования художественной деятельности», продолжившую и развившую традиции комплексного изучения художественного творчества и художественного восприятия искусства – на новом уровне теоретических обобщений, в новом культурно-историческом контексте, во всеоружии современных методологических подходов и гуманитарного инструментария. Как редактор и составитель Н.А.Хренов возглавлял новую серию коллективных трудов, формирующихся в результате деятельности Комиссии, на основе проводимых ею масштабных международных конференций, – «Искусство в исторической динамике культуры», открывшую принципиально новое и весьма перспективное научное направление междисциплинарных исследований, развивающееся на стыке искусствознания, эстетики, истории, социологии и культурологии и сочетающее принципы философии истории, искусства и культуры.

Среди таких коллективных трудов, выходящих ежегодно под редакцией Н.А.Хренова:

Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах (М., 2002);

Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время (М., 2003);

Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве (М., 2004);

Поколение в социокультурном контексте XX века (М., 2005);

Искусство и цивилизационная идентичность (М., 2007);

Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы (СПб, 2009);

Театр как социологический феномен (М., 2009);

Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты (М., 2010);

Миф и художественное сознание XX века (М., 2011);

От искусства «оттепели» к искусству распада империи (М., 2013)

С начала 80-х годов Н.А.Хренов разрабатывает культурологические аспекты искусства, его производства, функционирования и восприятия, особенно усложнившиеся в XX веке:

- в поле его внимания находятся переходные эпохи в истории культуры и связанные с ними изменения социальных и культурных функций искусства;

- проблемы цикличности в развитии мировой и отечественной художественной культуры, в истории различных видов искусства;

- другие фундаментальные теоретические и философские аспекты теории и истории культуры.

В последних по времени своих фундаментальных, обобщающих трудах — «Воля к сакральному», «Русский Протей», «Образы великого разрыва» и др. — Н.А.Хренов обращается к особенно сложным и нерешенным проблемам современной эстетики и культурологии. Развивая идеи философии истории П.Сорокина, он разрабатывает уникальную теорию, объясняющую феномен возврата искусства в моменты социокультурной бифуркации к удаленным историческим эпохам («архаика») — процессами, происходящими в результате разрыва с непосредственно предшествующим циклом истории культуры и одновременным скачком искусства в качественно новое состояние. Открытие этих глубинных закономерностей переворачивает все прежние гипотезы и позволяет объяснить глубинный смысл протекающих в культуре XX века ментальных и творческих процессов.

Выявленную культурфилософскую закономерность иллюстрирует возникновение постмодернизма и трансформации культуры модерна, переосмысленных Н.А.Хреновым с точки зрения философии истории и цивилизационной парадигматики. Другое подтверждение правоты этой концепции является то, что одним из значимых признаков смены циклов в истории мировой культуры оказывается возник-

новение множества субкультур и контркультур, в той или иной степени отклоняющихся от ценностного ядра культуры и играющих важную роль в процессах истории искусства. Каждая из них стремится к универсализации соответствующей ей картины мира, что объясняет сопровождающие историю искусства плюрализм теорий и альтернативность художественных практик.

Картины мира в их субкультурных формах, согласно теории Н.А.Хренова, выступают в качестве посредников между культурами, с одной стороны, и картинами мира в их индивидуальных формах, с другой, – которые и получают выражение в произведениях искусства. Сделанное Н.А.Хреновым фундаментальное открытие позволяет заново построить универсальную модель истории мировой художественной культуры и ее теоретико-эстетической рефлексии.

Велик груз научно-организационной работы, который взял на себя и продолжает брать замечательный ученый. Н.А.Хренов около десяти лет исполнял обязанности заместителя директора Государственного института искусствознания по научной работе, почти десять лет успешно возглавлял Отдел эстетики и теории искусства. С 1999 г. Н.А.Хренов – член Экспертного совета по философии, социологии и культурологии ВАК России при Минобрнауки и с 2000 г. – заместитель председателя диссертационного совета по эстетике и культурологии в Государственном институте искусствознания, эксперт Российского фонда фундаментальных исследований. В течение ряда лет он был главным редактором и идейным вдохновителем научного альманаха «Традиционная культура», выпускаемого Государственным республиканским центром русского фольклора при Министерстве культуры РФ, был руководителем теоретического отдела этого центра.

Плодотворную научно-исследовательскую и организационную работу Н.А.Хренов успешно сочетает с преподавательской деятельностью. В течение вот уже 20 лет он читает лекции – то в Центральном институте повышения квалификации при Министерстве культуры Российской Федерации, то в Московском государственном университете культуры и искусств, то в школе-студии МХАТ, то в родном ВГИКе, где он по настоящее время является действующим профессором кафедры эстетики, истории и теории культуры. Несколько поколений студентов, аспирантов и докторантов считают Н.А.Хренова своим Учителем. Настоящим событием в истории высшей школы стал выход в свет новаторского учебника «Эстетика и



теория искусства XX века» (М., 2005) под редакцией и хрестоматии к нему (М., 2007) – книг, вышедших под редакцией Н.А.Хренова и подведших итог художественно-эстетическим и теоретико-культурным исканиям минувшего столетия.

Член творческих союзов – Союза кинематографистов и Союза театральных деятелей, а также многочисленных редсоветов и редколлегий, диссоветов и творческих коллективов, Н.А.Хренов постоянно находится в гуще современных художественно-эстетических исканий, философских, социологических и культурологических споров, передовых рубежей гуманитарной науки. Его исследовательский и организаторский опыт неоценим.

\* \* \*

*От редактора-составителя: В дополнение к статье И.В.Кондакова приводим самые основные фактические сведения о трудах Н.А.Хренова.*

### ***Издательская деятельность***

С 1999 по 2007 гг. в качестве главного редактора выпускал научный альманах «Традиционная культура» при Государственном республиканском центре русского фольклора Министерства культуры РФ.

Ответственный редактор ежегодника Государственного института искусствознания «Теория художественной культуры».

Председатель редакционного совета журнала Государственного института искусствознания «Художественная культура».

Председатель редакционного совета электронного журнала «Художественная культура» (Art & Culture Studies). Электронное периодическое рецензируемое научное издание Государственного института искусствознания.

Председатель редакционного совета научного рецензируемого электронного издания факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета «Артикульт» (с 2015 года).

Ответственный секретарь серии «ACADEMIA XX1. Учебники и учебные пособия по культуре и искусству», издаваемой Государственным институтом искусствознания при финансовом содействии Федерального агентства по культуре и кинематографии по лицензии Министерства образования Российской Федерации.

Председатель редколлегии серии научных трудов «Искусство в исторической динамике культуры» (издательство «Наука»).

***Организатор и руководитель международных научных конференций***

Теория искусства в конце XX века: итоги и перспективы (1999).

Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры (2000).

Циклы в истории, культуре, искусстве (2002).

Смена поколений в социокультурной динамике XX века (2004).

Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы (2005).

Искусство и цивилизационная идентичность (Опыт функционального анализа кризисных ситуаций в искусстве и социуме) (2006).

Миф и художественное сознание XX века (Миф в модерне и модерн как миф) (2008).

Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты (2010).

Методологический потенциал культурологии и междисциплинарные исследования искусства (2010).

Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века (2012).

Евразийская идея в эпоху становления глобальной культуры (2012).

***Наиболее значимые публикации, вышедшие под редакцией Н.А.Хренова (все, кроме двух, в московских издательствах)***

Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах (2002).

Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время (2003).

Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве (2004).

Поколение в социо-культурном контексте XX века (2005).

Искусство и цивилизационная идентичность (2007).

Эстетика и теория искусства XX века (совместно с А.С.Мигуновым), 2005.

Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия (совместно с А. С. Мигуновым), 2007.

Театр как социологический феномен (СПб., 2009).

Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы (СПб., 2009).

Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты (2010).

Миф и художественное сознание XX века (2011).

Очерки эстетики и теории искусства (совместно с А.С.Мигуновым), 2013.

Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века (совместно с И.Е.Светловым), 2013.

От искусства оттепели к искусству распада империи (2013).

Теория художественной культуры. Выпуск 5 (совместно с В.И.Тасаловым), 2001.

Теория художественной культуры. Выпуск 6 (совместно с В.И.Тасаловым), 2003.

Теория художественной культуры. Выпуск 7., М., 2003.

Теория художественной культуры. Выпуск 8., М., 2005.

Теория художественной культуры. Выпуск 9. М., 2005.

Теория художественной культуры. Выпуск 10. М., 2006.

Теория художественной культуры. Выпуск 11. М., 2007.

Теория художественной культуры. Выпуск 12. М., 2009.

Теория художественной культуры. Выпуск 13. М., 2011.

Теория художественной культуры. Выпуск 14. М., 2012.

Теория художественной культуры. Выпуск 15. М., 2014.

Теория художественной культуры. Выпуск 16. М., 2018.

***Монографии Н.А.Хренова по проблемам искусствознания, социологии искусства, эстетики, теории и истории культуры***

Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики (М., 1981).

Зрелищные искусства и человек (Братислава, 1985).

Мифология досуга (М., 1998).

Социальная психология искусства. Теория. Методология. История (М., 1998).

Введение в социологию искусства (в соавторстве, СПб, 2001).

Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность) (в соавторстве, СПб, 2001).

Культура в эпоху социального хаоса (М., 2002).

Публика в истории культуры (М., 2002).

Социальная психология искусства: переходная эпоха (М., 2005).

«Человек играющий» в русской культуре (СПб, 2005).

Кино: реабилитация архетипической реальности (М., 2006).

Зрелища в эпоху восстания масс (М., 2006).

Воля к сакральному (СПб, 2006).

Русский Протей (СПб, 2007).

Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс (М. 2007).

Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов (М., 2008);

Цивилизационная идентичность в переходную эпоху. Культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты (в соавторстве с И.Кондаковым и К.Соколовым, М., 2011).

Избранные работы по культурологии. Культура и империя. (М., 2014).

Русское искусство Серебряного века в контексте циклической логики (Саарбрюкен, 2015).

Искусство в исторической динамике культуры (М., 2015).

Искусство эпохи новой визуальности: кризис созерцания (Саарбрюкен, 2016).

От социальной аномии к имперской идентичности (Саарбрюкен, 2016).

Социальная психология зрелищного общения: теория и история (М., 2019)

Социальная психология искусства (М., 2019).

Новая визуальность как проблема культуры (М.; СПб, 2019).

Визуальная коммуникация: культурологические исследования (М.; СПб., 2019).

*Одной из этих книг посвящена публикуемая ниже развёрнутая рецензия В.П.Крутоуса.*

*Виктор Крутоус (Москва)*

## **К проблеме эвристического значения культурологической рефлексии для наук об искусстве**

На протяжении нескольких последних лет московское издательство «Согласие» осуществляет издание серии объемистых книг, принадлежащих перу видных современных отечественных культурологов – книг, подытоживающих результаты их исследований за значительный период времени. Инициатива весьма своевременная и полезная. Культурология в России находится на подъеме, учеными накоплен значительный мыслительный материал, требующий вдумчивого освоения, оценки, обобщения и дальнейшего развития. Теперь читатель, интересующийся проблемами культуры в теоретическом освещении, вместо того, чтобы разыскивать нужные ему публикации по различным научным журналам, иногда малоизвестным и малотиражным, получает возможность обзреть сразу целый корпус работ того или иного автора и по достоинству оценить продуктивность развиваемых им идей.

Сейчас одна из книг этой серии лежит передо мной [14]. Ее автор – Николай Андреевич Хренов (доктор философских наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ) хорошо известен в научной среде как человек разносторонних интересов и дарований: являющийся профессионалом в искусствознании, эстетике, теории и философии культуры, киноведении, а также зарекомендовавший себя умелым организатором коллективных научных проектов. В данной книге собраны 25 его статей, две из которых написаны в 90-е годы, большинство же – с 2000-го по 2013-й год, а еще два текста подготовлены специально для настоящего издания 2015-го года. Таким образом, данный массив работ ученого охватывает полтора первых десятилетия XXI века. Это значительный временной отрезок в творческой биографии

ученого, и своего рода отчет об исканиях в указанных областях творческой мысли России на переломе от века XX к веку XXI.

По прочтении книги Н.А.Хренова – это 750 страниц большого формата – напрашивается сравнение ее со впечатляющих размеров замком. Очевидно, что он построен по единому, определенному плану; но сколько же в нем отдельных корпусов, порталов, портиков, переходов, пристроек и т.п., многие из которых достаточно автономны и ценны сами по себе! Тематический диапазон книги необычайно широк. Многообразнейшее ее содержание разделено на четыре раздела: I – «Культура в ситуации перехода»; II (наиболее близкий мне по роду занятий, фактически анонсированный в Предисловии: – Почему функционирование искусства в последние десятилетия истекшего столетия стало предметом культурологической рефлексии?) озаглавлен соответственно: «Методология изучения искусства в культурологическом ракурсе»; III – «Вопросы исторической культурологии»; IV – «Массовые виды искусства в контексте культуры».

Значительная часть материалов книги посвящена обсуждению понятия «культура», предмета и статуса культурологии, ее эволюции и современного состояния, а также того ее наивысшего слоя, который традиционно именуется «философией культуры». И это еще не все. Немалую долю содержания книги составляют обширные исследования по истории российского общества и русской культуры последних двух-трех столетий. Предметом особого интереса автора являются темы «Россия и Запад», «Россия и Восток», освещаемые в общеисторическом, культурологическом и искусствоведческом планах.

И вот я думаю: под силу ли мне хотя бы в первом приближении охватить единым взглядом такое многообразие тем, идей и проблем? Да разве только многосоставность, многоплановость данной книги внушает некую робость тому, кто намеревается на свой страх и риск судить о ее содержимом? Эрудиция автора кажется почти безграничной. Он ведет свои исследования с постоянным привлечением достижений как западной, так и отечественной мысли. В качестве «собеседников» и «маяков» для автора на страницах его книги все время присутствуют философы – Платон, Аристотель, Кант, Шеллинг, Владимир Соловьев, Н.А.Бердяев, социологи культуры и культурологи – О.Шпенглер, П.Сорокин, Н.Я.Данилевский, К.Н.Леонтьев, историки и теоретики искусства – Г.Зедльмайр, Ж.Базен, эстетики – Т.Адорно, Г.Лукач и еще многие, многие другие.

Пишущий эти строки, не будучи дипломированным культурологом, не претендует на рассмотрение культурологической проблематики книги в ее полном объеме. Правда, есть в ней одна тема, столь же близкая мне, как и самому Н.А.Хренову, – история России, ее судьбы и пути-перепутья. Но и эту часть содержания его труда я оставляю на долю специалистов – историков. Но есть и нечто, что приходит мне на помощь в данной деликатной ситуации. А именно, то, что книга Н.А.Хренова написана фактически на стыке, с одной стороны, философии культуры, культурологии, а с другой – искусствознания и эстетики. Вот об этом стыке, может быть, и мне позволено судить более или менее профессионально. В своих предлагаемых анализах и замечаниях я предполагаю сосредоточиться, во-первых, на концептуальном нерве книги, вынесенном в ее заглавие, и, во-вторых, на узловых моментах той методологии анализа искусства, которая обосновывается автором и предлагается им к применению в искусствознании и эстетике.

Общая идея автора, навеянная культурологическими обобщениями П.Сорокина о направлении развития культуры от чувственных форм к сверхчувственным и затем к их синтезу, органичным образом вливается в его более общую концепцию циклизма. Автор предпочитает изучать искусство не изолированно, а как явление хотя и самостоятельное, суверенное, но связанное множеством опосредований, влияний и взаимовлияний с различными слагаемыми Культуры. Это поистине опыт обогащенного рассмотрения искусства «в исторической динамике культуры».

Если ранее изучение внешних влияний на эволюцию искусства зачастую ограничивалось социальной почвой, политикой, идеологией и социальной психологией (в пределах одного-двух последних столетий), то теперь и набор самих детерминант, и их ретроспектива необычайно расширяются. Авторитетнейшие представители гуманитарного знания уже давно указывали, что в новейших, инновационных явлениях искусства часто явно проглядывает «седая древность». Так, С.М.Эйзенштейн утверждал, что при восприятии остросюжетных кинофильмов у зрителей как бы пробуждаются, оживают древние инстинкты – первобытного охотника, следопыта и т.п. М.М.Бахтин обнаружил корни жанра романа в культуре Древней Греции – мениппее, сократическом диалоге и т.п. О.М.Фрейденберг, напоминая автор книги, утверждала, что у известных «поэтик» вроде Аристотелевой есть предыстория – в виде дологических форм созна-

ния и мышления. Само собой разумеется, что этот богатейший материал современное теоретическое искусствознание не может оставить без внимания. Исследования по мифологическому мышлению и глубочайшим архетипам человеческого сознания, представленные трудами Л.Леви-Брюля, К.Леви-Строса, К.Г.Юнга и других ученых, мыслителей, оказываются удивительно современными. Для самого Н.А.Хренова культурно-искусствоведческий интерес к архаике явно является приоритетным. Его исследования, собранные в обсуждаемой книге, убедительно подтверждают эвристичность такого рода экскурсов в глубокое «ретро».

Методологическое значение слияния так понимаемых механизмов поступательности и циклизма в развитии культуры и искусства трудно переоценить. Как известно, Хосе Ортега-и-Гассет начинает свою статью о «дегуманизации искусства» с тезиса о непопулярности нового (модернистского) искусства у широких масс зрителей. И это действительно так. Причину такой непонятности, «алогичности» и «произвольности» произведений авангардного творчества обычно усматривают в том, что всякое новое художественное направление поначалу воспринимается в его отталкивании от других, более привычных направлений, и аналогичным же образом объясняется теоретически. Это реальные причины, соглашается Н.А.Хренов, но более или менее частные (вплоть до личных амбиций конкретного художника, его стремлений к оригинальности и т.п.). Подобного рода объяснения он считает недостаточными, соответствующими лишь уровню традиционно-филологической и традиционно-искусствоведческой методологии. Подлинный же смысл и оправдание нового направления обнаруживаются с выходом исследователя на более высокий и общий культурологический уровень. Этот подход охватывает связи данного феномена со множеством экстрахудожественных (исторических, социальных, социально-психологических и других) факторов, рассматриваемых к тому же в длительной временной ретроспективе и перспективе. И такой обновленный ракурс видения, надо признать, во многом снимает проблему «непонятности» – по крайней мере, для рефлектирующего культурологического сознания. То, что казалось каким-то вздорным, произвольным, алогичным, вдруг обнаруживает свою убедительную логику.

Автор стремится решительно отмежеваться от ходячих представлений линейного характера развития. Именно в противовес таким воззрениям он обосновывает свою концепцию циклизма в эволюции



культуры и искусства. Развиваясь, творя новое, их деятели вновь и вновь обращаются в поисках стимулов к уже, казалось бы, давно пройденным этапам, в том числе – к самым архаичным. Дело в том, что господствующая в том или иной период культура вытесняет все не созвучное себе на периферию, в область маргинальных явлений, а то и просто в сферу юнговского коллективного бессознательного. Новая самоутверждающаяся культура реабилитирует эти андеграудные элементы и тенденции, предоставляя им достойное место и ведущую роль. Так происходит смена культурных циклов. При этом возникают «переходные периоды» от цикла к циклу, обладающие повышенной творческой продуктивностью, многообразием поисков и открытий, чем они и привлекают к себе внимание исследователя. При этом сходство формальных элементов произведений, принадлежащих к различным виткам циклов, фиксируемые обычно филологами и искусствоведами, органически вписываются в гораздо более общий и определяющий контекст созвучия культурных эпох.

При такой методологической установке сфера, в которой работает искусствовед, и сам предмет его занятий необычайно расширяются. Во временном плане они охватывают практически всю протекшую до сих пор историю человечества. (Пример такого «всеохватного» мышления – по крайней мере, начиная с буддизма, греко-римской Античности и до второй половины XIX века – нам дал Фридрих Ницше; а его самого, как утверждал Карл Ясперс, научила этому ... христианская эсхатология). При обосновании циклической концепции развития культуры и искусства автор опирается на продуктивные идеи Освальда Шпенглера, Арнольда Тойнби, русских мыслителей Н.Я.Данилевского, К.Н.Леонтьева (в частности, он не раз использует леонтьевское понятие «цветущая сложность»), Н.А.Бердяева и др.

Важно подчеркнуть, что исследователь не только теоретически разрабатывает свою методологию, но и практически применяет, апробирует ее. Обрисованные выше руководящие методологические идеи и установки автора по ходу исследований конкретизированы им на весьма обширном историко-культурном материале. Исходным пунктом теоретических размышлений ученого, как уже было отмечено, является противопоставление чувственной культуры и культуры сверхчувственной. Данная оппозиция предопределяет, по мысли автора, также соответствующее раздвоение линий, ветвей в искусстве и эстетике.

Такой дуализм Николай Андреевич прослеживает поэтапно из весьма почтенной исторической глубины; по крайней мере, начиная с Античности. Эта его логика проявляется, в частности, в противопоставлении «линии Аристотеля» и «линии Платона». Эстетика Аристотеля привязана, прикована к чувственному миру, следовательно – бескрыла и неодоухотворенна. Кроме того, она рационалистична, так как проводит принцип «художественной причинности». Иное дело – эстетика Платона. В ней все чувственное восходит к сверхчувственной Идее и, как результат, исполнено высшего смысла.

Эпоха Средневековья, по мнению автора, плодотворна тем, что достойно продолжает и развивает платоновскую и неоплатоническую традиции. Здесь на религиозной почве расцветают ремесла, народная культура (карнавал, фольклор и т.д.). Недаром эта эпоха привлекла внимание таких крупных ученых-культурологов, как М.М.Бахтин, У.Эко и другие.

Возрождение вновь оживляет, реанимирует чувственную культуру и соответствующие ей искусство и эстетику. Но наиболее радикальной приверженностью линии, идущей от Аристотеля, выделяется, считает автор, эпоха Просвещения. Ученый воспринимает эту эпоху резко критически, в полном созвучии с известной работой М.Хоркхаймера и Т.Адорно «Диалектика просвещения» (1944). Именно в данный период в культуре и искусстве торжествуют крайний рационализм, утилитаризм, утопизм, секуляризация религии, атеизм и др. Доминирует односторонняя ориентация на науку, научное (вернее, естественнонаучное) познание, при частичном или полном забвении гуманитарной сферы культуры и вненаучных форм познания. Период этот хронологически выходит за пределы XVIII века, достигая даже нашей современности. Антиподом подобного просветительства и, по сути, его могильщиком стал, по убеждению автора, романтизм.

Он принес с собой свободу и раскованность творчества, развитие духовных потенций личности. Но не только. Романтики, во-первых, утвердили историзм в понимании культуры, во-вторых, открыли многообразие национальных культур и их традиций (включая страны Востока), а в-третьих, возродили интерес к мифу и другим вненаучным формам и средствам познания. Именно здесь и получает полный простор Сверхчувственное. Далее эстафету антирационализма, антимиметизма и антиутилитаризма приняли и понесли, согласно автору книги, два философских направления – «философия жизни»

(Ф.Ницше, А.Бергсон и др.) и экзистенциализм (прежде всего, ранний русский представитель этого течения Н.А.Бердяев). В области искусства и эстетики прямыми наследниками, «детищами» романтизма стали символизм и постмодернизм.

Как уже было сказано, циклическая концепция развития искусства, обосновываемая Н.А.Хреновым, обладает рядом принципиальных преимуществ по сравнению с другими, в частности, «прогрессистскими» теориями. Она вполне приемлема и эффективна как методологическая основа для анализа искусства. Но и она, как мне кажется, бытийствует не без своих слабых, уязвимых мест, по принципу: «наши недостатки суть продолжения наших достоинств». Вот некоторые мои замечания «на полях» к высказываемым автором положениям.

О Платоне и его «сквозной линии» в истории искусства и эстетики. Действительно, Платон едва ли не первый в истории философско-эстетической мысли критик «миметизма», что нашло свое продолжение через почти 2500 лет (!) в модернизме и авангарде рубежа XIX–XX веков. Его же по справедливости можно считать «отцом символизма» – на основе учения об идеях и их неполном, ухудшенном воплощении в чувственных вещах. Видимо, не случайным был и интерес (даже тяготение) к идеям Платона у Владимира Соловьева – главы русской религиозной философии и одновременно видного поэта-символиста. Тем не менее, едва ли вся новая духовность модернистского и авангардного искусства питается истоками объективно-идеалистической философии, классиком, который является Платон. Не менее активную роль здесь сыграли и играют альтернативные, субъективно-идеалистические школы и направления. Кроме того, общеизвестны те жесткие рамки, в которые ставил Платон искусство, художественное творчество в своей социально-политической утопии, за что вполне обоснованно подвергался резкой критике. Поэтому, с моей точки зрения, едва ли стоит возводить антитрадиционализм художественного модернизма и авангарда именно к Платону.

О Просвещении. Разделяя с автором книги его общий критический пафос в отношении этой эпохи, я краешком сознания все же помню о том, что это – критика модерна с позиций уже постмодерна, а значит, истина не абсолютная, а относительная. Я говорю это ради того, чтобы оправданная критика идей Просвещения была не односторонней, по возможности максимально адекватной. Николай Андреевич сам не раз поминает добрым словом Руссо, его резкую критику противоречий цивилизации; а Руссо ведь тоже представитель

Просвещения. Нечто иное, чем то, что открылось М.Хоркхаймеру, Т.Адорно и Юргену Хабермасу (и что повторяется ныне многократно), увидел в «веке разума» М.М.Бахтин. В работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (1936–1938) он, развивая свою концепцию «хронотопа», усмотрел начало разработки методологии историзма как раз в XVIII веке, который до некоторых пор было принято считать «не историчным» и даже «антиисторичным» [1, с. 204–206]. Можно указать и на ряд других достижений философской и эстетической мысли эпохи Просвещения, – существовавших в ней, правда, наряду с господствовавшими рационалистическими, утилитаристскими и т.п. тенденциями.

На соотношении модернизма и постмодернизма, как оно трактуется в книге, хотелось бы остановиться подробнее. Н.А.Хренов художественный модернизм считает составной частью более широкого феномена «проект модерн» (по Ю.Хабермасу) – и, следовательно, еще не вырвавшимся из пределов «чувственной культуры». Только постмодернизм приносит с собой в искусство полную раскованность, плюрализм, радикальный антимиметизм, утверждение игрового принципа и т.д. Естественно, при таком подходе собственно художественному модернизму автор уделяет меньше внимания. Впрочем, и здесь читатель найдет немало метких наблюдений и проницательных суждений, относящихся к характеристике, например, футуризма и ряда других модернистских направлений.

Меньше внимания уделено модернизму в целом за одним исключением, которое, впрочем, перекрывает собой многие другие «недосказанности» и «недоговоренности». Я имею в виду статью в составе сборника (фактически это целый трактат) об эстетике русского символизма. Надо сказать, что освещение этой темы не слишком удавалось – не вполне удается и поныне – многим серьезным исследователям. Н.А.Хренову справиться с этой задачей, считаю, удалось. Страницы, посвященные и истории, и теории русского символизма, по широте охваченного материала, концептуальной целостности и доказательности выводов относятся к числу лучших в данной книге. При оценке этого подраздела следует учесть те сложности, которые предстояло преодолеть исследователю. Надо было раскрыть философскую основу воззрений символистов (проблема соотношения образа – знака-символа и др.); проследить эволюцию их воззрений и различия двух поколений в их рядах; наличие французских, немецких влияний, но и самостоятельность концепции русских символистов, и

еще многое другое. Н.А.Хренову удалось справиться со всеми этими сложностями именно благодаря применению своей расширенной искусствоведческо-культурологической методологии. Согласно обосновываемому автором взгляду, символизм является главным нервом, главной матрицей в процессе появления других направлений русского модернизма и авангарда начала XX века. Именно он, считает ученый, подготовил революцию постмодернизма в искусстве. Символизм – пролог, преддверие великого «романтического» обновления; постмодернизм – его триумф.

Некоторые положения, высказываемые Н.А.Хреновым в его книге, мне хотелось бы безоговорочно принять, «сделать своими». С другими – пополемизировать в духе товарищеской дискуссии. А третьи желал бы продолжить далее – по-своему. Последнее относится, в частности, к высказанной им мысли об одновременности зарождения модернизма и постмодернизма.

К сходному выводу приходят и некоторые другие исследователи. Так, немецкий теоретик искусства Эрика Фишер-Лихте пишет: «Лично я исхожу из того, что основополагающие сдвиги, на которых базируется постмодернизм, свершились в конце XIX и в начале XX столетия... Все эти данности, составляющие (в их совокупности) неперемное условие постмодернистского творчества, обнаруживаются уже на рубеже XIX и XX вв., то есть в пору зарождения модерна». Что, добавляет она, отнюдь не означает призыва «нивелировать бесспорное отличие постмодерна от модерна» [13, с. 157].

Мысль об одновременности возникновения модернизма и постмодернизма представляется мне заслуживающей серьезного внимания. В пользу ее можно привести ряд убедительных аргументов. Так, историки искусства обосновывают невозможность провести четкую хронологическую границу между двумя, казалось бы, последовательными этапами тем, что «явно постмодернистские» черты нередко обнаруживаются в творчестве художников гораздо более ранних, чем середина XX века. Соответственно, зачинателями философии и эстетики постмодернизма некоторые ученые считают не, как это принято, американских и французских теоретиков 1950-х – 1970-х годов, а, например, русских мыслителей начала XX века – Вяч. Иванова [10], Льва Шестова [6] и др. Тем самым время зарождения постмодернистских идей отодвигается вглубь истории, по крайней мере, на полвека.

Такая нестандартная трактовка вопроса ценна, далее, тем, что переносит акцент с временного, историко-эволюционного аспекта – на

сущностный. Оба упомянутых направления возникли вместе в русле поиска новых форм и методов художественного творчества, но степень их радикализма в отказе от традиционного наследия была у них разная. Это и послужило причиной, основанием разновременности их широкого распространения и утверждения. (Модернизм – с рубежа XIX–XX веков, постмодернизм – с середины прошлого столетия).

Развивая далее идею разных степеней радикализма в новом искусстве, я бы предложил, с одной стороны, смягчить, смикшировать противопоставление классики и модернизма, а с другой, наоборот, подчеркнуть настоящий разлом, раскол между всем прежним искусством и инновационностью постмодернизма. Оснований для такой процедуры предостаточно.

Обычно обращают внимание на то новое, что принесло с собой то или иное модернистское течение. Но бунт модернизма отнюдь не нигилистичен, он сохраняет многие фундаментальные черты, особенности, общие ему с классикой. Таким образом, модернизм (включая сюда и авангард) – это переходный этап в развитии искусства, когда традиционное и новое соединяются, сочетаются, взаимно дополняя друг друга. Это соединение совершается в рамках единой (пока) парадигмы. Поэтому история модернизма и классики – одна, они – две фазы одного и того же, в сущности, феномена «искусство». На эти черты единства, как на некий «позитив», искусствоведы и эстетики тоже должны обращать свое внимание.

Авангард стремится выйти за пределы базисного феномена, именуемого «искусство». Но окончательно это удастся только постмодернизму. Здесь пролегает водораздел. Постмодернизм являет собой искусство принципиально иного качества, базирующееся на радикально иных основаниях, нежели вся предшествующая история художества. Хотим мы того или нет, но сам факт приходится признать. Кстати, в том, что искусство распалось на две несхожие между собой половины, я не вижу ничего противоестественного. Существуют же две геометрии – евклидова и неевклидова, две физики – ньютоновская и квантово-механическая. Если такое радикальное деление возможно в естествознании, то, почему, спрашивается, нечто подобное невозможно в искусстве и эстетике?

А.Ф.Лосев сущность Великого Поворота (или Переворота) в искусстве, начатого модернизмом и довершенного постмодернизмом, усматривает в изменении самого его предмета – и, соответственно, целей его освоения. «...Модернизм, – пишет он, – есть скорее ИС-

КУССТВО САМОГО ИСКУССТВА, изыскание таких художественных форм, которые были бы удивительны для самого художника и которые демонстрировали бы не рефлексию над жизнью, но рефлексию над самой рефлексией жизни».

И еще: «... Здесь основным предметом изображения является не столько сама жизнь, сколько ее художественное изображение» – возведенное «в квадрат, куб и вообще в любую степень» [7, с. 200–202, 225–226]. В этой лосевской характеристике нет никакой предвзятости, никакого негатива в отношении к модернизму, что видно из такого, например, пассажа о Ромене Роллане: «Роллан жил в эпоху расцвета модернизма. Будучи весьма чутким писателем и постоянно стремясь все к новому и новому, мог ли он решительно стать в сторону от всякого модернизма и пренебрегать его несомненными достижениями? Нет, у Роллана этого не могло быть. Он весьма искренне отнесся к этому новому течению, глубоко понял его историческую необходимость, безусловно догадался об его длительном существовании (хотя работал, он, собственно говоря, «только в самом начале этого огромного течения» [7, с. 225–226]. Как видим, у Лосева налицо констатация факта радикальной смены предмета искусства, начатой модернизмом и довершенной, как мы знаем, постмодерном. И еще один примечательный штрих: классика и модернизм для Алексея Федоровича не антиподы, а взаимодействующие феномены, подтверждение чему Лосев и его соавтор, Мина Алибековна Тахо-Годи, находят в творчестве Р.Роллана.

Естественно, радикально изменились и функции нового искусства. А.В.Бычков в своей характеристике неклассического искусства неоднократно подчеркивает его «экспериментальный характер» [11, с. 409]. Стало быть, нонклассика удовлетворяет совсем иные запросы, потребности реципиентов, нежели это имело место в прошлом. На первый план выходит игровая функция, столь глубоко укорененная в самой культуре.

Мне известны радикальнейшие суждения Х.Ортеги-и-Гассета, признававшего все «права первородства» только за актуальным, сегодняшним искусством [9]. Но это представляется явной крайностью. Многие искусствоведы, эстетики, активно утверждающие подлинное новаторство нонклассики, тем не менее, признают сосуществование в современной культуре ряда разновидностей искусства.

При этом, однако, считается как бы само собой разумеющимся, что все три вышеназванных явления связаны поступательно, и клас-

сика с модернизмом являются собой лишь подготовительные этапы на пути к современному искусству постмодернизма. Но такой взгляд, по сути, возрождает ту самую линейную (точнее, однолинейную) концепцию развития, которая была ахиллесовой пятой просветителей XVIII века. В действительности культура, как правило, не отбрасывает «старое», превзойденное за ненадобностью; нет, оно продолжает существовать рядом с новым и в живом взаимодействии с ним. Разве что не на магистральном, а на периферийном положении и месте.

Н.А.Хренов видит закономерный характер возникновения философии и эстетики постмодернизма и в целом приветствует утверждение последней, хотя и делает оговорку, что общей методологией изучения искусства она служить не может. Классическую («Баумгартеновскую») эстетику автор книги не жалуется. Он напоминает читателю, что и возникла-то она как своего рода компенсация одностороннего просвещенческого рационализма и, в конечном счете, так и не вышла за пределы устаревшей «чувственной культуры». Подлинно современной, уверен он, является только эстетика постмодернизма.

Однако возможен, полагаю, и другой взгляд на соотношение ключевых понятий «модернизм-авангард-постмодернизм», в чем-то совпадающий с позицией автора книги, а в чем-то расходящийся с ней. От смены ракурса видения может измениться и наша оценка классической эстетики: с преимущественно негативной она может стать (при учете всех ее исторических ограниченностей) достаточно позитивной. Одним из значимых признаков художественного постмодернизма автор книги справедливо считает расширение, универсализацию предмета искусства, следовательно – и эстетики. Вопрос этот, однако, имеет несколько аспектов, каждый из которых заслуживает особого рассмотрения.

Н.А.Хренов позитивно расценивает наблюдающееся ныне стирание границ между художественным и утилитарным. Он опирается при этом и на авторитет знатока Античности А.Ф.Лосева, который подчеркивал соединение у греков двух критериев – красоты и добротности изготовления вещи – в одно целое. Николай Андреевич напоминает попутно, что греки одним и тем же термином – технэ – обозначали созидание не только в так называемых «изящных», но и в любых других искусствах, включая медицинское, строительное, полководческое и др. И если в последующие века логика развития вела к разведению эстетической и практической установок (см. «Критику способности суждения» И.Канта), то в наше время происходит обрат-



ный процесс, возвращающий современных людей к истокам. Одним из выражений этого позитивного, по мнению автора книги, процесса, является сближение «духовных» искусств и дизайна. Все это так. Но даже если рассматривать эту «связку» исключительно в русле человеческой деятельности, то сам собой встает вопрос о границах искусства как такового. Остаются ли они еще вообще, эти границы? Или понятие «искусство» ныне полностью слилось с «жизнестроением», с творчеством нового в чем бы то ни было? Можно ли сказать, например, что автор известной игрушки – «кубика Рубика», либо шахматного этюда – художник в традиционном смысле? Если это так, то тем самым понятие «искусства», во-первых, размывается до неопределенности и, во-вторых, допускает крайнюю рационализацию, что явно не соответствует возрождаемому, по убеждению Николая Андреевича, «духу романтизма».

Вопрос о новых границах предмета искусства Н.А.Хреновым специально не обсуждается. Зато некоторые другие авторы все же ищут исчезающую у нас на глазах специфику «художественного» и «эстетического». Среди них и современный авторитетный отечественный эстетик В.В.Бычков. В своих исканиях и суждениях он опирается на достижения мысли А.Ф.Лосева. Лосев считал художественно-эстетической не любую творчески созданную предметность, а – самоценную, т.е. воспринимаемую как самоценность. Такая предметность не служит никакой практической цели; вернее, она превосходит любую такую цель. Это – высшая форма неутилитарности, когда предмет вырван, обособлен из многообразия всех житейских связей и являет зрителю свою собственную природу в ее максимально чистом виде. К самоценной неутилитарности эстетического предмета добавляется игровой характер художественного продукта. И далее Лосев уточняет, что такая самоценная предметность исторична, в каждую конкретную эпоху она социально обусловлена и модифицирована. (Этот последний тезис В.В.Бычков пытается оспорить, считая его всего лишь отголоском господствовавших марксистских влияний) [4, с. 351–356].

Можно заявить, что такое определение специфика художественного и эстетического еще недостаточно полно и строго – пусть так. Но оно, во всяком случае, означает шаг в правильном направлении. А без его, так сказать «шлифовки» мы рискуем вовсе утратить границы искусства, сравнив его с любой инновационной творческой деятельностью, в том числе интеллектуальной и рассудочной. Цик-

лизм при объяснении рождения нового в искусстве захватывает возвратные движения художников и теоретиков к реалиям давно минувших веков и тысячелетий, что само по себе оправданно, эвристично и ценно. Этот прием эффективно использован Н.А.Хреновым применительно к анализу искусства авангарда. Вместе с тем, на мой взгляд, невольно возникает тенденция к зацикливанию исследователя то ли на одном, то ли другом из прошедших этапов истории искусства, причем последний заметно идеализируется. Мне кажется, именно этим можно объяснить пристрастное отношение автора книги к эпохе Средневековья. Оно (Средневековье) для него является образцом торжества «сверхчувственного» (что можно прочесть и как призыв вернуться к нему). Здесь весьма кстати оказываются и положение эстетики Владимира Соловьева о том, что возродить больное искусство его времени можно только слиянием художества с религией, и идея Н.А.Бердяева о «Новом Средневековье», и еще кое-что в том же роде. С уважением относясь к религиозному искусству, я все же полагаю, что религия не исчерпывает собой потенциал одухотворенности (= сверхчувственности, «сакральности») искусства.

Аналогичная пристрастность ощущается и в авторской характеристике эстетики постмодернизма. Рассматривая постмодернизм как максимально полное развитие потенциалов, заложенных в романтизме, тем самым помещая его эстетику на вершину художественно-эволюционного процесса, он в некоторой степени принужден идеализировать и представление о ней. В ее «позитив» он с полным основанием включает присущие этому течению признаки: антидогматизм, антиканоничность, плюрализм, полистилистику, смелое экспериментаторство в области формы и содержания, перестройку всех звеньев цепи художественной коммуникации (автор — творческий процесс — артефакты — реципиент — социокультурный контекст — процесс восприятия) и др. Все это, действительно, существенные черты эстетики постмодерна. Но есть у нее и свои ограниченности, однобокости, которые тоже нельзя не учитывать. Так, неклассическая эстетика (обычно отождествляемая с постмодернистской теорией творчества) имеет явно усеченный характер, и усеченный, увы, за счет эмоциональной сферы. Самое убедительное тому подтверждение — отношение постмодернистской эстетики к категориям трагедии, трагического как такового и трагического катарсиса.

Теория постмодернизма вообще элиминирует классические эстетические категории, заменяя их паракатегориями, адекватными

только неклассическому авангардному искусству. Впрочем, к «прекрасному» так или иначе приходится возвращаться: как-никак ныне успешно развивается экологическая эстетика, а в ней без критерия красоты, прекрасного не обойтись. Классическая категория «возвышенного» тоже жива, ибо работает на обоснование авангардного искусства (например, у Ж.-Ф.Лиотара). Категория «смешного» («комического»), пусть достаточно односторонние – через иронию, абсурд и т.п. – атрибуты современности, но все же включена в понятийный комплекс постмодернизма. А категория «трагического» постмодернизмом отвергается начисто.

Известный аналитик – теоретик постмодернизма В.В.Бычков высказался на этот счет недвусмысленно, без обиняков: «В лучшем случае мы можем говорить о тех или иных элементах трагического в искусстве XX в., но не о трагическом в его классическом смысле. Современная неклассическая эстетика, выдвинув почти на уровень категорий такие понятия как абсурд, хаос, жестокость, садизм, насилие и им подобные, практически не знает ни категории, ни феномена трагического» [5, с. 212].

«Принципиальный отказ посткультуры (вторая половина XX в.) от эстетического в принципе, от художественно-эстетического измерения в искусстве (в современных практиках) закрывает для ее субъектов и катарсический путь в сферы Духа, прорыв материальной оболочки бытования, на что собственно посткультура и не претендует, ограничив свое онтологическое пространство телом и телесностью, вещью и вещьностью» [2, с. 362].

Обосновывается процитированное здесь тем, что для сознания современного человека одухотворенный, очистительный катарсис якобы уже невозможен. В результате тысячелетняя линия развития трагического, проходящая от великих трагиков Древней Греции и Аристотеля, через Шекспира, Лессинга, Гегеля, Кьеркегора и Ницше, отныне прерывается. Она не заслуживает даже приличных похорон и реквиема. Но, может быть, такой вердикт справедлив лишь для «постчеловека», действительно, крайне обедневшего эмоционально, а категория трагического все еще небеспочвенна и жива?

Искусство и эстетика без трагического обезэмоционалены. Так рационализм, будто бы выставленный эстетиками за дверь, пытается взять реванш и вновь проникнуть в теорию искусства – через окно и черный ход. В отношении эстетики постмодернизма к трагическому наиболее явно обнаруживается локальный, а не универсальный ее ха-

ракти. Феномен трагического не исчез ни из современной жизни, ни из ее искусства. Просто он не охватывается постмодернистской эстетикой. Осознание этого восстанавливает в правах именно «классическую («аристотелевскую») эстетику», как равноправную и дополнительную по отношению к постмодернистской.

Нельзя не заметить еще одного важного следствия, вытекающего из «смены чувственной культуры – сверхчувственной» (смены, положенной в основу циклической модели). Если искусство допостмодернистское было так или иначе обращено к действительности, Природе (у адептов Просвещения можно найти настоящие гимны в ее честь), то теперь акцент перенесен на собственно человеческую деятельность. А самым революционным, творческим в ней как раз и является искусство. Эта смена ориентаций не была абсолютно спонтанной. Зерно конфликта двух тенденций – условно говоря, онтологической и деятельностной – было заложено уже в «Эстетике» Баумгартена, объединившей под своей эгидой такие разнородные сферы бытия, как чувственное взаимоотношение человека с целым миром (Космосом, Универсумом), с одной стороны, и область творческой деятельности самого человека «по законам красоты», – с другой. Постмодернизм без колебаний и сожалений отсекает первую половину предмета баумгартеновской эстетики. Было возрождено гегелевское определение эстетики как «философии искусства». О том, что это было оправдано у Гегеля его идеализмом, третируя природу, все материальное как неодухотворенное, обычно умалчивается. Так же умалчивается и о полемике с гегелевско-фишеровской эстетикой Н.Г.Чернышевского, отстаивавшего наличие всего спектра эстетических явлений и вне искусства.

Следует признать, что неклассической эстетике постмодернизма удалось защититься от нападков и утвердить то, кажется, самое ценное, чем дорожит человек, — его творческую свободу, а заодно и инновационное искусство как ее продукт, устремленный в будущее. Однако одновременно с этим постмодернистская эстетика отвернулась от мира природы, действительности в широком смысле. И если она все же смотрит на Вселенную, то только через призму все того же новейшего искусства и его паракатегорий.

Велика ли потеря? Судите сами. И Слава Богу, что старая добрая «аристотелевская» эстетика все еще сохраняет в силе систему эстетических категорий, выработанную исторически для охвата различных сфер и граней действительности и их «самоценного» переживания.

Выравнивание, как мы предполагаем, статусных прав художественно-эстетической классики, модернизма (с авангардизмом) и постмодернизма побуждает обратить внимание на множество творческих связей, взаимовлияний и опосредований между составными частями, или гранями, этой «триады». Обычно искусство постмодернизма рассматривается в контексте его собственной парадигмы, т.е. в поле так называемой «посткультуры». Здесь оно занимает особое место, выполняет специфические функции как по разрушению всего традиционного, так и по разработке путей и выходов к постпосткультуре будущего. Однако представляется правомерным рассматривать художественный комплекс постмодернизма и более отвлеченно, «формализованно», как совокупность принципов и приемов творчества, используемых вне данной социокультурной ситуации и, следовательно, вне адекватной ей эстетической парадигмы. При таком подходе постмодернизм становится совокупностью художественных приемов, образующих некий специфический стиль, реализуемый на самом разном историко-художественном материале.

Именно так рассматривает постмодернизм один из его представителей в литературе – Умберто Эко в своих «Заметках на полях «Имени розы». «...Я сам убежден, что постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen*-подход к работе, – пишет У.Эко. – В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм... Наступает предел, когда авангарду (модернизму) больше идти некуда... Раз уж прошлое [«прошлое давит, тяготит, шантажирует»] невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности». Так У.Эко генерализует понятие постмодернизма («постмодернистами можно называть Стерна и Рабле и безусловно – Борхеса...»), и далее последовательно перечисляет и описывает характерные черты, слагаемые такого стиля [13, с. 460–461].

Рассмотрение художественно-эстетической классики и модернизма, с одной стороны, и постмодернизма – с другой, как принципиально различных, но одновременно действующих и равноправных контрагентов открывает перспективу для обсуждения ряда нетривиальных вопросов, ранее пребывавших в тени. Один из таких вопросов — отношение к так называемому «нормальному искусству». Если, как полагают многие, единая линия эволюции мирового искусства идет по нарастающей степени новизны от классики к модернизму,

авангарду и далее к постмодернизму, то все, находящееся не на этой магистрали, является устаревшим и не заслуживающим внимания серьезного исследователя, устремленного вперед, к искусству будущего. Подобное «искусство вчерашнего дня» принято третировать свысока. Например, А.С.Мигунов, искренний приверженец самых радикальных инноваций в искусстве, избрал для своего предисловия к сборнику «Маргинальное искусство» такие красноречивые эпиграфы: «Очень общим образом скажем, что нормальность есть общепринятость и вытекает из капитуляции» (Мишель Тевоз); «То, что мы именуем «нормальным», является результатом подавления, отречения, разъединения, распада, проекции, интроекции и прочих разрушительных форм воздействия опыта» (Рональд Д.Ленг) [7, с. 225–226].

А ведь что собой представляет на деле это «нормальное искусство»? Оно означает формы творчества, когда-то тоже бывшие новаторскими, в чем-то экспериментальными, но затем освоенные и признанные не только значительным кругом художников, но и публикой. На долю такого искусства приходится, пожалуй, львиная доля составляющих современной художественной культуры. Так есть ли причины относиться к такому «нормальному искусству» пренебрежительно, свысока? По большому счету, таких причин нет, и, я думаю, надо изменить наше отношение к подобной «классике» на самое уважительное. Она не претендует на эпатаж, сенсационность и т.п., но именно она закладывает, по моему убеждению, главные основы духовности наших современников, соотечественников. Одним из главных преимуществ циклической теории развития, с ее экскурсами в минувшие, даже архаические эпохи культуры, является, как неоднократно подчеркивает автор обсуждаемой книги, открывающаяся возможность «видеть на большие расстояния». И действительно, многие глубинные закономерности культурной и художественной эволюции выявляются лишь при широкоохватном и дальнзорком взгляде на цепь событий. Циклическая теория тем и хороша, что позволяет взглянуть на эту цепь «с птичьего полета». Здесь открывается широкое поле для усмотрения различных параллелей, аналогий, перекличек между отдаленными во времени эпохами (что сам Н.А.Хренов неоднократно с успехом осуществляет). Но в такой методологии таится и одна реальная опасность: отрыв культурологической рефлексии от более конкретной социологической, или, вернее, историческо-социологической подосновы. Как обстоит дело с этим у

нашего уважаемого автора? Всегда ли ему удастся успешно провести свою исследовательскую ладью между Сциллой и Харибдой?

В рассматриваемой книге представлены – не побоюсь этого слова – отличные исследования по различным аспектам истории русской культуры, в которых охват широкой культурной перспективы органически слит с детальнейшим анализом социально-исторического, социально-психологического и т.д. контекста. Назову для наглядности лишь некоторые темы этих работ: субкультура русского дворянства и переход в ней от «человека играющего» к «человеку творящему»; игровые аспекты военной культуры императорской России; масонство как субкультура и ряд других. В работах этого круга читатель отчетливо видит, что их автор – не только культуролог с широким кругозором и завидной эрудицией, но и социолог, историк, прекрасно владеющий всеми приемами научного анализа событийных реалий. И все же в этом пункте авторское «Я», как мне кажется, раздваивается. Ибо когда автору приходится касаться чего-либо из истории России советского периода, с ним происходит метаморфоза. Здесь мы наблюдаем, как историк культуры и искусства пытается, образно говоря, решить свои задачи как бы без помощи аналитика-социолога и аналитика-историка.

В лексиконе автора есть несколько терминов, не требующих никаких пояснений, анализов и т.п., поскольку они обозначают, с его точки зрения, абсолютное зло. Вот они: «большевизм», «государство», «власть», наконец, самое финальное – «тоталитаризм». После их произнесения все становится понятно и так. Есть еще одно одиозное понятие – «империя»; для него, однако, делается некоторое исключение. Периоды роста могущества империй, когда они решают некие позитивные исторические задачи, автор оставляет, как правило, без внимания. Зато его влекут к себе ситуации кризиса, надлома и разрушения империй, которые – здесь он вполне прав – изобилуют множеством возможностей для творения нового в культуре и искусстве.

Совершенно очевидно, что политика правящих кругов Советского государства в отношении искусства нанесла множеству причастных к этой сфере людей, специалистов тяжелейшую психологическую травму. (Кстати, Советская власть едва ли не в полном объеме использовала все те меры удержания искусства «в ежовых рукавицах», которые сформулировал еще Платон в своей социальной утопии. Да-да, тот самый Платон, который всегда упоминается Николаем Андреевичем в позитивном контексте как основоположник спасительного курса на

сверхчувственное). Память о тех испытаниях и утратах, через которые пришлось пройти многим честным, неконъюнктурным художникам, историкам и теоретикам искусства, до сих пор ранит сердце нынешних деятелей культуры и искусства. До скрупулезного ли анализа им всех обстоятельств и реалий тех лет? Едва ли. Конечно, можно сделать исключение для истории русского авангарда 1910–1920-х годов, для «оттепели» середины 1950-х; может быть, еще для каких-то локальных периодов; но в целом-то «и так все ясно...»

Понять причины такого «раздвоения» «Я» я могу. Оправдать его без рассуждений – нет. С таким донельзя упрощенным, обедненным понятийным арсеналом раскрыть подлинное величие и трагизм советской истории, полагаю, не дано никому.

Отдав некоторую дань такому обычному в искусствоведческой среде взгляду, Н.А.Хренов, вопреки этому, проявил и незаурядную широту своих воззрений, способность преодолевать расхожие идеологизированные штампы.

«При подготовке учебного пособия и хрестоматии по эстетике и теории искусства XX в. мы думали, – пишет он, – включать ли в них тексты теоретиков-марксистов и представлять ли марксистскую мысль в эстетике XX в., но так и не решились это сделать» [14, с. 308]. Эти колебания, однако, не помешали ему при выявлении истоков авангарда обратиться к капитальному труду эстетика-марксиста (конечно, не догматического) Георга Лукача «Своеобразие эстетического» (1963, рус. перевод 1985–1987). Николай Андреевич находит созвучие своим мыслям, своей циклической концепции в целом ряде положений венгерского эстетика. Особенно близка ему мысль Лукача о том, что в обыденном мышлении продолжают функционировать элементы религиозного, магического мышления, «а мы (т.е. Н.А.Хренов – В.К.) бы добавили: мистического, мифологического, фольклорного мышления; а вместе со всеми ними – и элементы древних форм художественного мышления, не обладающие на ранних этапах самостоятельностью и самоценностью, но зато сохраняющие сакральные и сверхчувственные смыслы» [14, с. 308–309]. На этой почве, из этой почвы и возник авангард. «...В новом искусстве... он (Лукач – В.К.) как философ угадал главное, что бессильны выявить в них его поклонники и противники марксистской эстетики» [14, с. 321]. Где здесь принципиальное неприятие инакомыслия, иных воззрений, нежели свои собственные? Его нет, оно растворилось в потоке общей, ищущей творческой рефлексии.



По ходу дела одно маленькое уточнение. Во втором, расширенном издании упомянутого выше учебного пособия по эстетике и теории искусства глава о вкладе Лукача была-таки помещена. Написана она автором этих строк, а заказал ее мне сам Николай Андреевич как ответственный редактор всего издания. Этот факт едва ли нуждается в комментариях [14, с. 318].

В заключение хочется сказать еще несколько слов о труде Н.А.Хренова в целом. «Искусство в исторической динамике культуры» – это не та книга, которую можно проглотить, просмотрев по диагонали, выхватив главное. В ней все – главное. Она выдержанна концептуально, а с каждым отдельным ее аспектом или слагаемым надо разбираться особо и обстоятельно. Я думаю, читателю придется возвращаться к ней вновь и вновь, выверяя все узловые пункты обрисованной выше «циклической концепции развития культуры и искусства», еще раз продумывая эвристический потенциал авторских идей, взвешивая арсенал его аргументации.

Выход в свет книги Н.А.Хренова – большое, незаурядное событие не только (как я полагаю) в отечественной культурологии, но и в искусствознании и эстетике. Поднятые в ней вопросы не просто поставлены, обозначены, но и разработаны фундаментально на уровне современной философии, искусствознания, эстетики. Внесенный Н.А.Хреновым вклад в дальнейшее развитие этих дисциплин значителен и неоспорим, его трудно переоценить. В критической ситуации раскола наук об искусстве на «классику» и «нонклассику» (ориентированную исключительно на инновационность авангарда и постмодерна) ученый предложил плодотворный выход из создавшихся здесь «тупиков». Главное, он показал реальную альтернативу, во-первых, искусствоведческому изоляционизму, пуризму – раскрытием богатейшего потенциала культурологической рефлексии, и, во-вторых, альтернативу наивному просветительскому однолинейному «прогрессизму» – за счет утверждения новой, «возвратно-циклической» модели культурной и художественной эволюции.

### *Литература*

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
2. Бычков В.В. Катарсис / Философия: энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. — М.: Гардарики, 2006. — С. 362.

3. Бычков, В.В. Постнеклассическая философия искусства. Система основных понятий / В.В. Бычков // Искусствознание. — 2010. — № 3–4. — С. 487–519.
4. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика / В.В. Бычков. — М.: Ладомир, 2007. — 743 с.
5. Бычков В.В. Эстетика. Учебник для вузов / В.В. Бычков. — М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2011. — 452 с.
6. Крутоус В.П. К истокам постмодернизма: философский бунт Льва Шестова / В.П. Крутоус // Крутоус В.П. Эстетика и время. Книга взаимоотражений. — СПб.: Алетейя, 2012. — 672 с.
7. Лосев А.Ф. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана / А.Ф. Лосев, М.А. Тахо-Годи. — Киев: Collegium, 1998. — 242 с.
8. Мигунов А.С. Предисловие / А.С. Мигунов // Маргинальное искусство. — М.: Московский университет, 1999. — 159 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом / Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — 588 с.
10. Очерки эстетики и теории искусства XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. — М.: Канон +; Реабилитация, 2013. — 688 с.
11. Самохвалова, В.И. Вячеслав Иванов и русский постмодернизм / В.И. Самохвалова // Самохвалова В.И. Эстетические этюды. — М.: ИИНТЕЛЛ, 2013. — 552 с.
12. Фишер-Лихте Э. Постмодернизм: продолжение или конец модернизма? / Э. Фишер-Лихте // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / Ред.-сост. В.Ф. Колязин. — М.: РОС-СПЭН, 2008. — 607 с.
13. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. Роман. — М.: Книжная палата, 1989. — 496 с.
14. Хренов Н.А. Искусство в исторической динамике культуры / Н.А. Хренов. — М.: ООО «Издательство «Согласие», 2015. — 752 с.

## **Сведения об авторах**

**Валитова Марина Галиевна (Москва)** – кандидат искусствоведения, доцент Российской государственной специализированной академии искусств.

**Дементьева Светлана Николаевна (Саратов)** – член Союза журналистов России.

**Демченко Александр Иванович (Саратов)** – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха.

**Демченко Галина Юрьевна (Саратов)** – кандидат искусствоведения, заслуженный работник науки и образования, профессор РАЕ.

**Закопай Анатолий Петрович (Оренбург)** – заслуженный работник культуры России, профессор кафедры специального фортепиано Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

**Комарницкая Ольга Виссарионовна (Москва)** – доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, победитель Международного конкурса Фулбрайт (США).

**Кондаков** Игорь Вадимович (Москва) – доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета.

**Красникова** Татьяна Николаевна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор Российской Академии музыки имени Гнесиных.

**Крутоус** Виктор Петрович (Москва) – доктор философских наук, профессор кафедры эстетики философского факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова.

**Ли Цзычу** (Китай) – аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

**Лукина** Галима Ураловна (Москва) – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник и заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств.

**Самохина** Наталья Николаевна (ЛНР) – доктор педагогических наук, доцент кафедры культурологии и музыковедения Луганского государственного педагогического университета.

**Трембовельский** Евгений Борисович (Воронеж) – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Воронежского государственного института искусств, почётный деятель и член Совета Союза композиторов России, член Союза театральных деятелей России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича, награждён орденом Дружбы, Почётной грамотой Президента РФ, Большой золотой пушкинской медалью и др.

**Украинская-Шалагина** Анна Вадимовна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств, член Союза композиторов России.

**Ферапонтова** Елена Владимировна (Москва) – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

**Фрейверт** Людмила Борисовна (Тула) – кандидат философских наук, председатель научно-методического и художественного совета Тульской региональной общественной организации «Наша традиция».

**Холопова** Валентина Николаевна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, председатель Научного комитета Общества теории музыки, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии Правительства РФ.

**Хренов** Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

**Цчида** Садакацу (Япония) – пианист, профессор Сендайского университета.

## Содержание

<b>Александр Демченко (Саратов)</b> Время шестидесятников XX века. Очерк шестой .....	3
<b>Николай Хренов (Москва)</b> Шестидесятые и шестидесятники в истории России XX века Часть шестая.....	10
<b>Наталья Самохина (ЛНР)</b> Сакральные мотивы в творчестве С.Губайдулиной (на примере музыки для баяна).....	22
<b>Валентина Холопова (Москва)</b> Сквозь призму настоящего. Эстетика Родиона Щедрина.....	27
<b>Александр Демченко (Саратов)</b> Ведущий жанр творчества Родиона Щедрина.....	46
<b>Татьяна Красникова (Москва)</b> На пути к самопознанию.....	73
<b>Ольга Комарницкая (Москва)</b> «Очарованный странник» Р.Щедрина.....	78
<b>Людмила Фрейверт (Тула)</b> Оксюморон сюрреализма в скульптуре: параллели А.Н.Бурганова и Р.Гобера.....	105
<b>Евгений Трембовельский (Воронеж)</b> Я такого другого не знаю. О разноликом Всеволоде Всеволодовиче Задерацком.....	115

<b>Ольга Комарницкая, Елена Ферапонтова (Москва)</b> Валентина Николаевна Холопова. Ученый, профессор, общественный деятель .....	124
<b>Галина Демченко (Саратов)</b> Елена Борисовна Долинская.....	137
<b>Марина Валитова (Москва)</b> О 1960-х и не только. <i>Беседа с Еленой Борисовной Долинской</i> .....	152
<b>Ли Цзычу (Китай)</b> Ударные инструменты в творчестве В.Бибергана .....	161
<b>Светлана Дементьева (Саратов)</b> Римская любовь .....	168
<b>Александр Демченко (Саратов)</b> Анатолий Учаев всего в нескольких штрихах .....	173
<b>Галима Лукина (Москва)</b> Учение В.В.Медушевского: от экстернализма 60-х к фундаментальной педагогике человечества .....	179
<b>Садакацу Цчида (Япония)</b> Чему я научился в России.....	198
<b>Анна Украинская-Шалагина (Воронеж)</b> В поисках не сакральных смыслов: три истории из одной жизни и другие её проявления .....	201
<b>Анатолий Закопай (Оренбург)</b> 1960-е – годы эмоционального подъема и творческого воодушевления: из воспоминаний студента-пианиста Горьковской консерватории.....	223

<b>Светлана Дементьева (Саратов)</b> Человек музыкальной вселенной.....	229
<b>Игорь Кондаков (Москва)</b> Николай Андреевич Хренов – человек, который умеет управлять изменениями .....	236
<b>Виктор Крутоус (Москва)</b> К проблеме эвристического значения культурологической рефлексии для наук об искусстве .....	245
<b>Сведения об авторах .....</b>	267



Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 42

По материалам IX Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм»  
«SCIENCEFORUM PAN-ART IX»

22 февраля 2022 года

Редактор: С.Шлыкова  
Компьютерная верстка: С.Шлыковой

---

Подписано к печати 20.04.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».  
Усл.-печ. л. 17,1. Уч.-изд. л. 14,2. Тираж 100. Заказ 45.

---

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