

Ученые записки

2025
2(53)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2

Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30–36
Тел.: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@
gnedin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

Подписку на журнал
«Ученые записки
Российской академии
музыки имени Гнесиных»
можно оформить
на сайте Объединенного
каталога «Пресса России»
www.pressa-rt.ru
или по телефонам:
+7 (495) 680-99-71,
+7 (495) 680-94-65.
Подписной индекс — 91258

Подписано в печать
01.06.2025 г.
Печать офсетная.
Формат 70х108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0.
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано в типографии
издательства «Российская
академия музыки имени
Гнесиных»

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2025

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Березин Валерий Владимирович

доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Власова Екатерина Сергеевна

доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Дауноравичене Гражина

доктор искусствоведения, профессор,
Литовская академия музыки и театра,
Вильнюс, Литва

Дулова Екатерина Николаевна

доктор искусствоведения, профессор,
Белорусская государственная академия
музыки, Минск, Беларусь

Зинькевич Елена Сергеевна

доктор искусствоведения, профессор,
Национальная музыкальная академия
Украины имени П. И. Чайковского,
Киев, Украина

Кирнарская Дина Константиновна

доктор педагогических наук, профессор психологи-
ческих наук, профессор, Российская академия
музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Малинковская Августа Викторовна

доктор педагогических наук, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Науменко Татьяна Ивановна

доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Стоянова Иванка

доктор искусствоведения, профессор,
Университет Париж VIII, Париж, Франция

Сусидко Ирина Петровна

доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Торопова Алла Владимировна

доктор педагогических наук, профессор, Институт
искусств Московского педагогического
государственного университета, Москва, Россия

Цареградская Татьяна Владимировна

доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Шеховцова Ирина Павловна

кандидат искусствоведения,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Щербакова Анна Иосифовна

доктор педагогических наук, доктор
культурологии, профессор, Московский
государственный институт музыки
имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Scholarly papers

2025
2(53)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2

Registration
certificate
ПИ № ФС77-47706
issued by Russian Federal
Service for Supervision
in the Sphere of Telecom,
Information Technologies
and Mass Communications
(Roskomnadzor)
on December 8th, 2011

FOUNDER AND PUBLISHER
Gnesin Russian Academy of Music

EDITOR-IN-CHIEF
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor

EDITORIAL BOARD:

Valery V. Berezin
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Ekaterina S. Vlasova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Gražina Daunoravičienė
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania

Catherine N. Doulova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Elena S. Zinkevich
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music, Kiev, Ukraine

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Psychology), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Augusta V. Malinkovskaya
Dr.Sci. (Pedagogy), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Ivanka Stoianova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
University of Paris VIII, Paris, France

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Alla V. Toropova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Psychology),
Professor, Institute of Fine Arts of Moscow
Pedagogical State University,
Moscow, Russia

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Irina P. Shehovtsova
Cand.Sci. (Arts),
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Anna I. Scherbakova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Culturology),
Professor, Schnittke Moscow State
Institute of Music, Moscow,
Russia

Editorial office address
121069, Moscow,
Povarskaya street, 30-36.
Phone number:
+7 (495) 691 30 78
E-mail: publishing@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

О ЖУРНАЛЕ

«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» — научное периодическое издание.

Журнал является собранием современных научных исследований в области музыковедения, в том числе новых его разделов, таких как музыкальная психология, музыкальная педагогика, музыкальная социология, музыкальный менеджмент. Основные задачи журнала — поддержка и популяризация исследований в области музыковедения, освещение новейших проблем и методик, систематизация и хранение информации.

ISSN 2227-9997

С 6 июня 2017 года журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.



ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

В журнале публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Основными критериями отбора статей являются: их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, высокий профессиональный уровень изложения, а также соблюдение норм научной этики.

Рукописи проходят двойное слепое рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Плата за публикацию не взимается.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издание адресовано музыковедам-исследователям, преподавателям, студентам и аспирантам вузов культуры и искусства, а также всем интересующимся проблемами современного музыкознания.

Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).



ABOUT THE JOURNAL

The journal "Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music" — scientific periodical.

The journal is devoted to contemporary musicological research including its new sections such as psychology and sociology of music and music management. The journal's main objectives are dissemination and support of musicological research, its new issues and methods, as well as filing and storage of appropriate information.

Since 6 June 2017 the journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK — Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee — could be published.

The scientific articles published in the journal are in congruence with 5.10.1 "Theory and History" of Culture and Art" and 5.10.3 "Forms of Art (The Art of Music)" Art-criticism specialities, along with the 5.8.7 "Methodology and technology of professional education" Pedagogy speciality.

The main criteria for selection and accepting the articles are the following: accordance with the journal's area of expertise, scientific originality, significance and justifiability of scientific findings presented for publishing, highly professional level of presentment, and abiding the norms of scientific ethic.

The manuscripts undergo a double blind reviewing. The reviews are preserved in the editorial office for 5 years.

The articles are published on a reward-free basis, and no fee for publication is taken.

The journal is published four times per year.

The journal is addressed to musicologists, faculty members, students and post-graduates of Higher education institution in the field of Culture and Art, and to all interested in contemporary Musicology issues.

The journal "Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music" is included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (Москва).

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

PDF-версии статей хранятся на сайте <https://uz.gnesin-academy.ru/> в разделе «Архив» и распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



FOUNDER AND PUBLISHER

Journal founder and publisher — Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).

The publisher is a member of the International Association of Publishers — Publishers International Linking Association (PILA).

The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

PDF versions of articles are stored on the website <https://uz.gnesin-academy.ru/> in the “Archive” section and are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Ирина Самойловна Стогний

доктор искусствоведения, профессор

E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Ответственный редактор

Вера Владимировна Садокова

кандидат искусствоведения

E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Технический редактор,

администратор веб-сайта

Валерия Вячеславовна Кудряшова

музыковед

Корректор, SMM-менеджер

Ольга Олеговна Москвина

Кандидат искусствоведения

Редактор-переводчик

Ильяс Рашидович Хананов

музыковед

Почтовый адрес

121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36

Тел./факс: +7 (495) 691-30-78

E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

Editor-in-Chief

Irina S. Stogniy

Dr.Sci. (Arts), Professor

E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Executive Editor

Vera V. Sadokova

Cand.Sci. (Arts)

E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Technical Editor,

Website Administrator

Valeria V. Kudryashova

musicologist

Proofreader, Social Media Manager

Olga O. Moskvina

Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translator

Ilyas R. Khananov

музыковед

Address

121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36

Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78

E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

[HTTPS://UZ.GNESIN-ACADEMY.RU](https://uz.gnesin-academy.ru)

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора

МУЗЫКА XX ВЕКА

С. Г. Войткевич

Примирия противоположное:
герои Ф. М. Достоевского
и И. А. Гончарова в музыке
Эдуарда Артемьева

Т. Ф. Кучковская

Ю. Фалик. «Пушкинские строфы»
(1998): о «пушкинском тексте»
в хоровом творчестве
композитора

Д. И. Топилин

Идеи русского космизма
в творчестве А. Н. Скрябина

Д. К. Долгова

Народные песни как источник
тематизма «Русской увертюры»
С. С. Прокофьева

Е. В. Макарецва

Произведение, «перешагнувшее»
эпоху: Третья симфония
Ю. Н. Шишакова

7 ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Е. Ю. Багрова

Национальные компоненты
в камерно-инструментальных
сочинениях М. Ф. Гнесина
и их претворение
в исполнительской практике

79

10 *С. Я. Вартанов*

Рахманинов:
аспекты пианистического
воплощения концепции

94

24 ЮБИЛЕЙ

Я. В. Глушаков

«На безымянной высоте»:
творчество Михаила Матусовского
в контексте парадигмы 1960-х годов.
К 110-летию со дня
рождения поэта

115

48 *Требования к статьям*

125

63

CONTENT

Editor-in-chief's page

MUSIC OF THE XX CENTURY

Svetlana G. Voitkevich

Reconciling the opposite:

F. M. Dostoyevsky

and I. A. Goncharov's characters
in the music by Eduard Artemyev

Tatiana F. Kuchkovskaya

Yu. Falik. "Pushkin's Strophes"

(1998): on the "Pushkin text"

in the composer's choral work

Daniil I. Topilin

Ideas of Russian cosmism

in the work of A. N. Scriabin

Daria K. Dolgova

Folk songs as a source

of themes for S. S. Prokofiev's

"Russian Overture"

Ekaterina V. Makartseva

The work that «stepped over»

the epoch: The Third Symphony

by Yuri N. Shishakov

7 PERFORMING ARTS

Elena Yu. Bagrova

National components in chamber-
instrumental compositions
by M. F. Gnesin and their realization
in performing practice

79

10 *Sergey Ya. Vartanov*
Rachmaninoff:

aspects of the pianistic
realisation of the concept

94

24 ANNIVERSARY

Yaroslav V. Gloushakov

"At the nameless height":

Mikhail Matusovsky's work

33 in the context of the paradigm
of the 1960s. On the 110th anniversary
of the poet's birth

115

48 *Requirements for articles*

125

63

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий выпуск посвящен отечественной музыке XX века, разным ее периодам и направлениям. С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев, М. Гнесин, Ю. Шишаков, Ю. Фалик — персоналии этого номера.

Номер открывается статьей **Светланы Войткевич «Примирия противоположное: герои Ф. М. Достоевского и И. А. Гончарова в музыке Эдуарда Артемьева»**, в которой автор рассматривает вопросы цитирования и автоцитирования (или самозаимствования), чаще упоминаемые в связи с творчеством И. С. Баха, а также мастеров итальянского *bel canto*, однако имеющие огромное значение и в композициях XX и XXI веков. Две работы Э. Артемьева, музыка к кинофильму «Несколько дней из жизни Обломова» Н. Михалкова и опера «Преступление и наказание», несмотря на разные жанры и разные литературные первоисточники, оказались объединены одной музыкальной темой. Автор находит параллели между образами и персонажами, а также концепцией финалов романа, фильма и оперы, убедительно аргументируя его использование.

Татьяна Кучковская в статье **«Ю. Фалик. «Пушкинские строфы» (1998): о «пушкинском тексте» в хоровом творчестве композитора»** размышляет о сути творчества композитора, нашедшего свой оригинальный стиль именно в вокально-хоровых опусах. Рассматриваемый цикл написан в период особого духовного подъема Фалика, связанного с соответствующей направленностью его сочинений («Литургические песнопения»), а стихи Пушкина, согласно мысли автора, определили роль творчества как своеобразной литургии. Автор отмечает, что в «Пушкинских строфах» Фалику удастся передать различные смысловые оттенки, заложенные поэтом, который был неизменным ориентиром композитора в его творческих поисках. Отмечена и такая особенность, как оркестровое мышление композитора, сонористические эффекты в хоровой партитуре.

О роли философско-религиозной мысли, объединившей на рубеже XIX–XX веков религию, науку и искусство размышляет **Даниил Топилин** в статье **«Идеи русского космизма в творчестве А. Н. Скрябина»**. Рассматривая этот феномен в музыкальной культуре, автор прослеживает его в различных линиях воспроизведения: славянской мифологии, православного мира, скрябинского космоса, справедливо полагая, что этими проявлениями не ограничивается столь емкое явление, как русский космизм. Он существует и в творчестве Мусоргского, Танеева, Рахманинова, достигая невиданных высот у Скрябина. Конкретизируя свои идеи на примере скрябинского гармонического языка, основывающегося на обращении композитора к дважды-ладу, остродиссонантным созвучиям, приемам полиритмии, движению в статике, своеобразному круговому вращению в области композиции, автор приходит

к выводу о том, что применяя эти средства, композитор, начиная с Шестой сонаты, воплощает космическую сферу.

В статье **Дарьи Долговой «Народные песни как источник тематизма “Русской увертюры” С. С. Прокофьева»** рассматривается замысел и музыкальный материал сочинения. Автор приводит различные мнения исследователей о тематизме, цитатах, их источниках и даже количестве — до сих пор нет полной ясности в вопросе: использовал ли Прокофьев цитаты конкретных песен, или тематизм увертюры просто стилистически близок фольклорному. Автору статьи удалось обнаружить подлинные источники народных песен, из которых стало ясно, что композитор цитирует две плясовые мелодии: «Как по лужку травка» и «А ты, яблонька». Используя подлинные напевы, композитор вносит в них некоторые изменения. Автор однако подчеркивает, что несмотря на обнаруженные источники, ряд вопросов остается не вполне проясненным, в частности, принципы взаимодействия композитора с аутентичными образцами.

Екатерина Макарецва в статье «Произведение, “перешагнувшее” эпоху: Третья симфония Ю. Н. Шишакова» размышляет о композиторе, которому посчастливилось быть учеником М. Ф. Гнесина, и в чьем творчестве склонность к экспериментам отразилась в свободном сочетании бытовых интонаций фольклорных жанров с серийной техникой, а также в адаптации академического жанра в музыке для народных инструментов. В рассматриваемой симфонии автор прослеживает связи с музыкальным языком Бородина, Мусоргского, Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, а также с лирико-драматическим симфонизмом П. И. Чайковского. Музыка симфонии насыщена разнообразными яркими образами — колокольными, шарманочными, песенными, органично взаимодействующими между собой. Отдельно автор выделяет оркестровое письмо, мастерское использование тембров, в частности, «мерцающих звучностей».

О творческих исканиях М. Ф. Гнесина, включающих сочетание стилистики русской музыки с народными еврейскими интонациями, повествует статья **Елены Багровой «Национальные компоненты в камерно-инструментальных сочинениях М. Ф. Гнесина и их претворение в исполнительской практике»**. Характерные для еврейского национального стиля интонации проступают в ряде сочинений для фортепиано. Однако М. Ф. Гнесин обращался не только к русскому и еврейскому фольклору, но и к музыкальным традициям народов СССР, что способствовало обновлению собственного стиля. Результатом этого интереса были обработки народных мелодий для разных инструментальных составов. Говоря об исполнении сочинений Гнесина, автор подчеркивает сложность музыкального языка, многослойность фактуры, технические трудности, определенные «неудобства» изложения фортепианной партии. Однако все это оправдано экспериментальной природой творчества композитора.

Сергей Вартаков в статье «Рахманинов: аспекты пианистического воплощения концепции», опираясь на концепцию самого композитора,

выстраивает прочный теоретический фундамент, служащий основой интерпретации его сочинений. Важным аспектом рахманиновских высказываний является связь работы над техническим мастерством с формированием концепции произведения. Автор статьи, вслед за композитором, на примере двух Прелюдий: *cis-moll op. 3 № 2* (1891) и *c-moll op. 23 № 7* (1901) рассматривает конфликт, выраженный в соотношении мелодии и баса, как основу концепции каждой. Большое внимание уделяется вопросам «фортепианной партитуры», создающей эффект инструментовки, благодаря дифференциации колористически обогащенных фактурных пластов. Все технические и композиционные структуры осмысливаются автором статьи в семантическом ключе.

Советская массовая песня и ее динамичное развитие рассматривается в материале **Ярослава Глушакова «“На безымянной высоте”: творчество Михаила Матусовского в контексте парадигмы 1960-х годов. К 110-летию со дня рождения поэта»**. Способность массовой песни реагировать на технический прогресс, политические и исторические события, а также на развитие таких видов искусства, как кино и театр, была продемонстрирована целой плеядой имен, среди которых М. Блантер, Б. Мокроусов, В. Мурадели, А. Новиков, С. Туликов, М. Фрадкин, а также композиторы следующего поколения — Э. Колмановский, А. Островский, А. Пахмутова, А. Петров, Я. Френкель, Р. Щедрин, А. Эшпай и др. Именно с ними были связаны различные нововведения, о которых пишет автор статьи.

Дорогие друзья!
Редакция «Ученых записок»
приглашает всех авторов и читателей
присоединяться в *другое пространство*
журнала на платформе VK (ВКонтакте)!
Там вас ждет много интересного.
Можно нам писать, оставлять свои пожелания.
Ждем обратной связи!

Ваша Ирина Стогний

Музыка XX века

Научная статья

УДК 784.21+78.021.4

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-10-23



Примирия противоположное: герои Ф. М. Достоевского и И. А. Гончарова в музыке Эдуарда Артемьева



Светлана Геннадьевна Войткевич

Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия,
art-vice-rector@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4437-0439>

Аннотация: Обращение к актуальной проблеме цитирования в музыке отечественных композиторов вызвало интерес к одному из примеров самоцитирования в творчестве основоположника отечественной электронной музыки Эдуарда Артемьева. Тема, созданная как часть музыки к кинофильму Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», почти через 30 лет прозвучала в опере «Преступление и наказание». Размышления строятся в поле интертекстуального дискурса и впервые раскрывают причины, обусловившие подобное решение композитора. В статье затрагиваются вопросы о творческом сотрудничестве, особенностях литературного пути и мировоззренческих различиях Ф. М. Достоевского и И. А. Гончарова; о внешней и внутренней противоположности Обломова и Раскольникова, точкой соприкосновения которых становится счастливое детство и материнская любовь. В опере рассматриваемая тема связана с образом матери, она наделяется функцией лейтмотива и сопровождает главного героя в моменты сложных решений. В тексте приводятся музыкальные примеры из авторской партитуры Э. Артемьева, которая еще ждет издания, что обеспечивает достоверность и новизну выводам.

Ключевые слова: цитирование, автопародия, самозаимствование, Ф. М. Достоевский, И. А. Гончаров, Эдуард Артемьев, Никита Михалков, музыка к кинофильму, современная опера

Для цитирования: Войткевич С. Г. Примирия противоположное: герои Ф. М. Достоевского и И. А. Гончарова в музыке Эдуарда Артемьева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 10–23. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-10-23

Благодарность: Автор выражает слова искренней благодарности Артемию Эдуардовичу Артемьеву за любезно предоставленную авторскую партитуру оперы «Преступление и наказание» и материалы о творчестве Э. Н. Артемьева.

Music of the XX century

Original article

Reconciling the opposite: F. M. Dostoyevsky and I. A. Goncharov's characters in the music by Eduard Artemyev

Svetlana G. Voitkevich

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia,
art-vice-rector@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4437-0439>

Abstract: Addressing the topical problem of quotation in the music of Russian composers has aroused interest in one of the examples of self-citation in the work of the founder of Russian electronic music, Eduard Artemyev. The theme, created as part of the music for N. Mikhalkov's film "A Few Days in the Life of I. I. Oblomov", was performed almost 30 years later in the opera "Crime and Punishment". The reflections are built in the field of intertextual discourse and for the first time reveal the reasons that led to such a decision by the composer. The article raises questions about creative co-operation, the peculiarities of the literary path and worldview differences between F. M. Dostoevsky and I. A. Goncharov; about the external and internal opposites of Oblomov and Raskolnikov, whose point of contact is their happy childhood and maternal love. In the opera, the theme in question is linked to the image of the mother; it is given the function of a leitmotif and accompanies the protagonist in moments of difficult decisions. The text cites musical examples from E. Artemiev's score, which is still awaiting publication, which provides authenticity and novelty to the conclusions.

Keywords: quoting, auto-parody, self-borrowing, F. M. Dostoyevsky, I. A. Goncharov, Eduard Artemyev, Nikita Mikhalkov, film music, contemporary opera

For citation: Voitkevich S. G. Reconciling the opposite: F. M. Dostoyevsky and I. A. Goncharov's characters in the music by Eduard Artemyev. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):10-23. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-10-23

Acknowledgement: The author is sincerely grateful to Artemy Eduardovich Artemyev for kindly providing the author's score of the opera "Crime and Punishment" and the materials about the work of E. N. Artemyev.

Одной из обсуждаемых тем современного музыкознания является цитирование как творческий метод, применяемый композиторами XX–XXI века. Как справедливо указывает С. В. Лаврова, «использование цитат в музыке — явление самое что ни на есть распространенное, появившееся с незапамятных времен» [1, 20]. Однако в XX веке оно стало одним из важных средств выразительности, отражением «диалога эпох», позволяющим расширить смысловое и образное пространство произведения. Систематизация

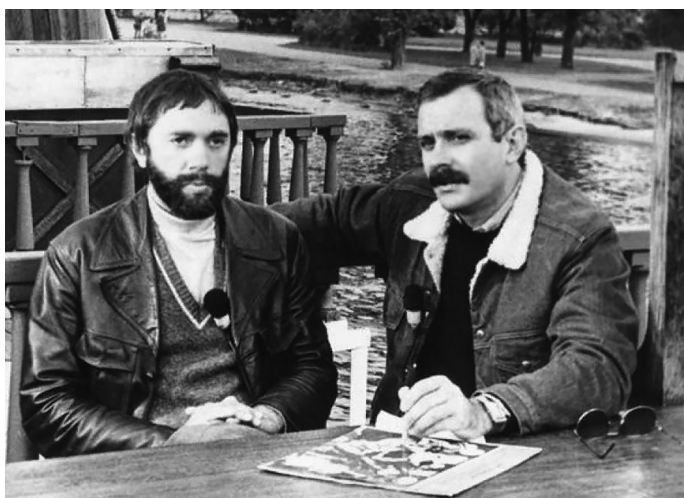
различных форм, методов и средств цитирования предпринята в публикациях и работах А. В. Денисова [2], [3], С. В. Лавровой [1]. Всестороннее рассматривая данное явление, авторы выделяют как особый вид автоцитату или самоцитирование.

Действительно, история музыки знает немало примеров использования композиторами одних и тех же собственных тем, фрагментов и целых частей сочинений на различные тексты и в различных жанрах. В данном случае, как представляется, следует различать автоцитату, связывающую музыкальный первоисточник (текст-донор) и новое сочинение (текст-реципиент)¹, и полный перенос музыкального фрагмента (части, темы) из одного сочинения в другое. Это метод, называемый автопародией, наиболее часто вспоминают в связи с музыкой И. С. Баха. Однако лейпцигский кантор был отнюдь не одинок. Достаточно вспомнить мастеров итальянского *bell canto*, создававших оперные сочинения в предельно сжатые сроки именно благодаря заимствованию готовых номеров из ранее написанных произведений — как собственных, так и других авторов. По этому поводу сохранилось немало исторических анекдотов из жизни Доницетти и Беллини, а исследователь творчества Дж. Россини пишет, что отмеченные самозаимствованиями оперы, создаваемые на основе ранее звучавшего материала, «*послужили улучшению финансового положения Россини, но не пошли на пользу его репутации*» [4, 126].

С течением времени метод автопародии не становится менее востребованным в композиторской практике по ряду причин, которые рассматриваются в диссертации Марии Сергеевны Романец [5]. Исследователь вводит в научный обиход термин «самозаимствование». Всесторонне рассматривая данное явление, автор называет автопародией «*использование собственного (или чужого) ранее созданного музыкального материала в новых композициях*» и дает ему следующее определение: «*Самозаимствование (свободная миграция текстов, автоцитирование) — особый творческий метод, предполагающий включение в новое сочинение созданного ранее авторского материала, входившего в какой-либо уже существующий собственный текст*» [5, 14]. В данной статье остановимся на одном из конкретных примеров современного искусства, связанном с творчеством основоположника отечественной электронной музыки Эдуарда Артемьева и двумя его работами: музыкой к кинофильму Н. Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова» и оперой «Преступление и наказание». Написанные в разные годы, в разных жанрах, вдохновленные творчеством различных писателей, эти работы оказались объединены одной музыкальной темой. Именно она и особенности ее функционирования в различных образных, жанровых и стилевых контекстах стали предметом данной статьи.

В 1979 году на советские экраны вышел фильм «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Режиссер Никита Михалков привлек к созданию музы-

¹ Терминология А. В. Денисова [2].



Илл. 1. Эдуард Артемьев
и Никита Михалков²

Pic. 1. Eduard Artemyev and
Nikita Mikhalkov

ки к фильму своего близкого друга, композитора Эдуарда Артемьева. Для их творческого тандема эта кинолента станет пятой из восемнадцати совместных работ. Главная музыкальная тема фильма была подсказана романом Гончарова, в котором каватина из оперы Беллини «Норма» выступает *«идеалом утраченного рая»* [7, 180] и музыкальным символом любви Ильи Ильича Обломова и Ольги Сергеевны Ильинской, *«олицетворяя в романтическом воображении героя Ольгу Ильинскую в качестве Непорочной Девы»* [6, 65]. Как скажет заглавный герой, *«музыка заразила нас обоих симпатией»* [7, 216]. На протяжении семи глав (с 15 по 21) начальные строки *Casta diva* сопровождают развитие лирической линии Ольги Ильинской и Ильи Ильича Обломова и завершают ее бытование в романе словами героя о том, что любовь *«появилась в виде легкого улыбающегося видения»*, *«звучала в Casta diva»* [7, 216].

Случаи, когда в литературном произведении упоминаются музыкальные темы, находящие затем воплощение в произведениях на данные литературные сюжеты, по классификации А. В. Денисова относятся к двойному цитированию [2, 29]³. Следуя за литературным первоисточником, композитор вводит в музыкальное пространство фильма тему каватины, которая представлена в вокальном и инструментальном изложении, а также словно бы «инкрустирована» отдельными фразами, интонациями и аллюзиями в авторскую музыку Э. Артемьева.

² Источник иллюстрации: URL: <https://dzen.ru/a/ZTJs-luzs3-R7uwG> (дата обращения: 19.03.2025).

³ Систематизация «образцов медиа-контента с цепным (двойным) цитированием мировой музыкальной классики в экранизированных литературных сочинениях» предпринята в статье [8]. Отметим, что в названной статье автор указывает лишь на один короткий фрагмент звучания темы из оперы Беллини, что вызвано, по-видимому, «практической направленностью» опубликованного материала [8, 36].

Совсем иной смысл и значение обретает другая мелодия. Она обозначена в различных источниках как «Память сердца» и связана с детством Обломова. Эта тема открывает и завершает фильм, неизменно сопровождает эпизоды-воспоминания Ильи Ильича о безмятежном времени в родительском доме в Обломовке и о матери. Один из них — «Сон Обломова». Сюжетная ситуация такова: после бурного выяснения отношений с Ольгой Обломов, застигнутый грозой, остается в беседке у дома возлюбленной и засыпает. Герой видит сон о собственном детстве, и этот фрагмент фильма сопровождается специально созданной для него темой, которая сначала излагается у синтезатора на фоне сэмплов, а затем проводится у сопрано в виде вокализа. Мягкое звучание женского тембра вызывает ассоциацию с материнством, безмятежным детством, нежной трепетной родительской заботой, которыми было пронизано детство Обломова. Обратим внимание, что в описываемой сцене матушка не только приходит к сыну с утренним приветом, но также увлекает Илюшечку на просительную молитву. В этой связи совершенно логичным становится введение в финале фильма песнопения «Ныне отпускаеши» из «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова. На экране зритель видит маленького Андрюшу Обломова (сына Ильи Ильича и Агафьи Матвеевны Пшеницыной), бегущего по бескрайнему полю навстречу матери, многократно восклицая «Маменька приехала!». С точки зрения структуры фильма финальная сцена *«отзеркаливает начальную, завершая повествование путем кольцевой композиции»* [9, 98]. Музыкальный выбор, с одной стороны, позволяет символически обозначить уход из жизни Обломова, а с другой, указывает на преемственность поколений в роду Обломова подобно тому, как Симеон Богоприимец получил отпущение, узрев в младенце Христа. Показательно, что реприза номера из богослужебного сочинения Рахманинова замещается темой «Память сердца». Тем самым фрагмент «Сон Обломова», в котором прозвучала названная тема, смыкается с финалом фильма, символизируя бесконечность жизни, счастье детства и глубину материнской любви.

Через много лет указанная тема появится в другом произведении Эдуарда Артемьева — опере «Преступление и наказание», сочинении с довольно сложной судьбой, которая подробно описана в монографии Т. К. Егоровой [10] и статье Е. А. Фатьяновой [11]. Отметим лишь основные моменты. В 2007 году состоялся выход двойного презентационного CD-диска с записью оперы. В краткой рецензии на это событие А. Сахарова резюмировала: *«Музыкально-акустическое великолепие, являющееся неотъемлемым достоинством данного произведения, одновременно ставит под сомнение возможность его адекватного сценического воплощения»* [12, 18]. Первая постановка сочинения состоялась на сцене Московского театра мюзикла в режиссуре А. Кончаловского. Несмотря на то, что работа композитора была удостоена Российской Национальной театральной премии «Золотая маска» сезона 2016/2017, спектакль не дает представления о замысле композитора. В рецензии Т. Егорова отмечает: *«Та версия оперы, что показал зрителям Кончаловский, радикально отличалась от того, что было заложено в музыке Артемьевым»*

[13, 44]. Постановка полной авторской версии была осуществлена в декабре 2021 года в Санкт-Петербурге, в год 200-летия Ф. М. Достоевского, и стала, как и литературный первоисточник, образцом сочинения, связанного с «*поиском духовно-нравственных ориентиров*» [11, 3].

Казалось бы, что может быть общего между произведениями, написанными на столь различные сюжеты различных авторов? На первый взгляд, сложно найти объяснение данному факту. Внешне жизнь Гончарова, прозванного друзьями «Принц де Лень», текла благополучно, успешно и неспешно. Напротив, судьба Достоевского изобиловала драматическими поворотами, трагическими событиями, нравственными и духовными метаниями. Не менее различными являются и литературные герои. «*Неисправимый, беззаботный ленивец*» [7, 25], нерешительный, неуклюжий, мечтающий созерцатель Обломов описан как «*человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами... талия его округлилась, волосы стали немилосердно лезть... тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины*» [7, 5]. Сам герой аттестует себя фразой: «*Все знаю, все понимаю — но силы и воли нет*» [7, 15]. Собственно, и свою жизнь Илья Ильич провел так же: лениво, в удовольствиях, желая перемен, но «*чтоб это сделалось как-нибудь так, незаметно, само собой...*» [7, 14].

Иной Родион Раскольников — талантливый умный молодой человек, снедаемый наполеоновскими идеями, презрением к обществу и желанием усовершенствовать мир, но одновременно порывистый и переживающий чужую боль как свою. Как описывает автор, «*он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен*» [14, 8].

Исследования о жизни и творчестве Эдуарда Артемьева, интервью композитора, его творчество в целом дают достаточно оснований предположить, что он вряд ли прибег к автопародии ввиду отсутствия вдохновения или необходимости срочного завершения работы. Попытаемся обозначить причины, обусловившие появление одной и той же темы в произведениях на столь разные сюжеты, двигаясь от общего к частному.

Начнем с того, что романы Гончарова и Достоевского разделяют семь лет⁴ — срок довольно небольшой. Особенно если учесть, что писатели были почти ровесниками⁵, познакомились в 1846 году в салоне Майковых, практически одновременно дебютировали на литературном поприще⁶, посещали кружок Белинского и, по утверждению исследователя, «*поддерживали определенные отношения вплоть до смерти Достоевского*» [15, 51]. Однако судьбы их были очень разными. Осуждение в 1849 году по делу петрашевцев, ссылка в Омск и годы проживания в Сибири словно бы вычеркнули Достоевского

⁴ Роман И. А. Гончарова «Обломов» вышел в свет в 1859 году, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского публиковалось в журнале «Русский вестник» в течение 1866 года.

⁵ Годы жизни: Иван Александрович Гончаров (1812–1891), Федор Михайлович Достоевский (1821–1881).

⁶ Первый роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди» опубликован в 1846 году, роман И. А. Гончарова «Обыкновенная история» в 1847 году.

из привычного круга на 10 лет. Только в декабре 1859 года бывший государственный преступник смог вернуться в Петербург. Гончаров в это время сделал успешную карьеру и после экспедиции в Японию на фрегате «Паллада» добился места цензора, что позволяло ему совмещать литературную деятельность и государственную службу, продолжая движение по карьерной лестнице. Иван Александрович был цензором журнала «Время», издававшегося братьями Достоевскими, а затем и повести «Село Степанчиково и его обитатели» — первого произведения Федора Михайловича, опубликованного после ссылки. Гончаров с большим участием и пониманием отнесся к возвращению Достоевского в литературу и, по признанию последнего, «не вымарал ни одного слова из романа» [16, 531]. Чуть позже в письме к брату он заметит, что Гончаров «хвалил с оговорками. Какими не знаю» [16, 532].

В том же году был опубликован роман Гончарова «Обломов», который поначалу вызвал довольно не лестные отзывы Достоевского, назвавшего его «отвратительным». Была ли это ревность соперника или эмоциональный порыв, сложно сказать. Но на страницах «Преступления и наказания», опубликованного семью годами позднее, Достоевский, не называя имен и заглавий, вкладывает в уста Разумихина краткое и исчерпывающее резюме, однозначно относящееся к роману «Обломов» и характеризующее суть обломовщины: «Тут, брат, этакое перинное начало лежит, — эх! да и не одно перинное! Тут втягивает; тут конец свету, якорь, тихое пристанище, пуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и теплых кацавеек, натопленных лежанок, — ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!» [14, 161].

Однако доподлинно известно, что с годами отношение Достоевского к произведению Гончарова менялось. Как показывают записные книжки и «Дневник писателя», к 70-ым годам XIX века Илья Ильич стал расцениваться Достоевским как пример героя, заимствовавшего у русского народа «простодушие, чистоту, кротость, широкость ума и незлобие, в противоположность всему изломанному, фальшивому, наносному и рабски заимствованному» [17, 44]. В свете интересующей нас темы отметим также, что Достоевский впоследствии сравнивал Обломова с Мышкиным — героем романа «Идиот».

Для Эдуарда Артемьева возможность использовать одну и ту же тему в музыке к киноленте и опере была вызвана объективными причинами. В 1979 году, когда фильм «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» увидел свет российских экранов, появились первые наброски оперы «Раскольников». Именно так первоначально назывался проект по либретто Марка Розовского, Юрия Ряшенцева и Андрея Кончаловского — старшего брата Никиты Михалкова. Следовательно, оба произведения рождались в одном творческом пространстве — дружбы, доверия, взаимопонимания, которое отличает отношения композитора с известной кинематографической семьей.

И все же самыми весомыми аргументами видятся пересечения в образах Обломова и Раскольникова, связанные с их детством и отношениями с род-

ными. Уже отмечалось, что Обломов вырос в благополучной семье, в родном имении, где жизнь текла неспешно, по установленному порядку. Маленького Илюшечку любили и родители, и нянька, и вся дворня. Добротой и любовью были наполнены отношения и в семье Раскольниковова. Несмотря на бедность, отец, мать и сестра Родиона были людьми добрыми и честными, а между всеми членами семьи царил понимание, уважение и искренние чувства поддержки и помощи. Именно в этой точке — детство и материнская любовь — пересекаются образы героев Гончарова и Достоевского.

Тема, звучание которой в фильме связано с воспоминаниями Ильи Ильича, впервые появляется в опере в Эпизоде 11 «Родион направляется к Старухе-процентщице»⁷. Нежная неторопливая мелодия, порученная второму синтезатору на фоне тремоло струнной группы, создает фон заботливым словам матери и вызывает нравственные страдания героя, который несет кольцо Алене Ивановне, собираясь «детство отправить в заклад» (акт I, № 11).

Пример 1. Э. Артемьев. Опера «Преступление и наказание». Акт I, № 11.

«Родион направляется к Старухе-процентщице». М-1. Первое проведение темы матери

Example 1. E. Artemiev. The opera "Crime and Punishment". Act I, № 11.

Rodion goes to Old Woman. M-1. The first time of Mother's theme

По мере развития оперы — так же, как и в фильме, — тема матери становится сквозной и приобретает роль лейтмотива, органично вплетаясь в интонационную драматургию оперы. В № 15 «Веточка вербная» текст атрибутирует ее как колыбельную:

⁷ Структура произведения и название номеров оперы представлены в: [18].

*Серый волк скрипит клыком и мычит коровка...
У дитяти не по ком не болит головка...
Злые псы поднимут лай,
А мы баю, баю-бай...*

Показательны слова второго куплета:

*Помолися горячо и не будет худо...
У дитяти есть еще матушка покуда...
Злые псы поднимут лай...
А ты баю, баю-бай...*

Слова связывают образ матери не только с жанром колыбельной, но и с молитвенным обращением, к которому она мягко призывает своего сына, в чем видятся параллели между кинолентой на сюжет Гончарова и оперой по роману Достоевского.

Пример 2. Э. Артемьев. Опера «Преступление и наказание».

Акт I, № 15–18. «Веточка вербная», L-2

Example 2. E. Artemiev. The opera "Crime and Punishment".

Act I, № 15–18. "Little Branch", L-2

Long Delay

Pno & Celest

S

Мать

Родиян

Vlo I

Vlo II

Vla

Vc

Cb

Серый волк скрипит клыком и мычит коровка...
Помолися горячо, и не будет худо...
У дитяти не по ком не болит головка...
У дитяти есть еще матушка покуда...
Злые псы поднимут лай...
А ты баю, баю-бай...

pp

div 3

1-st

1-st & 2-nd

div 3

2-nd & 3-d

pp

ПРИМИРЯ ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ: ГЕРОИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И И. А. ГОНЧАРОВА

Piano & Celeste

Long Delay ad libitum

diminuendo

1. 2.

Long Delay ad libitum

diminuendo

S

Мать

Злые псы по-дымут лай, а мы баю, баю, бай... бай...

Родион

ad libitum

Матушка, это ты мне в детстве пела...

diminuendo

Vno I

div 3

pp

Vno II

pp

Vla

Vc.

3d Vc. only

Cb

Заключительный раз тема матери звучит в № 58–59, сопровождая последнее сценическое появление Пульхерии Александровны, потерявшей рассудок. Так же как и в экспозиционном проведении, звучание сэмпла сопровождает речь героини, обозначенную в партитуре условными знаками.

Пример. 3. Э. Артемьев. Опера «Преступление и наказание».

Акт II, № 57–58. Мать Родиона теряет рассудок

Example 3. E. Artemiev. The opera "Crime and Punishment".

Act II, № 57–58. Rodion's Mothers becomes crazy

А мой - то Ро-дя, сы - но - чек мой,

он ведь Божь - е - го ис - пол - нен ог - ня! А

мой - то Ро - дя, сы - но-чек мой, он стать-и пе-ча--та-ет у ме - ня.

Обращают внимание аналогии финалов романа, фильма и оперы. Неоднократно исследователями творчества Ф. М. Достоевского отмечалось отличие эпилога романа «Преступление и наказание» от всего предшествующего повествования, что выражается в смене хронотопа⁸. Действие происходит в Сибири, а границы места действия словно бы раздвигаются. Узкие петербургские улочки и комната героя, похожая на гроб, сменяются высоким берегом реки, на который выходит каторжанин Раскольников. Он видит широкую пустынную реку, широкую окрестность, дальний другой берег, облитую солнцем необозримую степь. В этом описании до некоторой степени можно увидеть общность с заключительными кадрами фильма Никиты Михалкова, на которых демонстрируются бескрайние пейзажи среднерусской полосы — поля, равнины, леса, а в завершении взору зрителя предстает великолепная перспектива, открывающаяся с высокого берега реки. «Ныне отпускаеши...», возникающее в финале фильма как символ тихо покинувшего мир Обломова, перекликается с эпилогом романа «Преступление и наказание», где «*истинной главной героиней*» [19, 233] является икона «Споручница грешных», и финалом оперы «Преступление и наказание», в котором покаяние Раскольникова звучит на фоне молитвенного хора а cappella.

Предпринятое исследование показало, что использование Эдуардом Артемьевым одной и той же темы в музыке к киноленте Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» и опере «Преступление и наказание» вызвано целым рядом причин — как явных, лежащих на поверхности, так и скрытых, заключенных в подтексте, но не менее весомых. Это творческая дружба И. А. Гончарова и Ф. М. Достоевского, эмоциональная общность детских воспоминаний Обломова и Раскольникова, контекст рождения замыслов кинофильма и оперы. Прозвучавшая в фильме 1979 года тема детства Обломова отозвалась в опере на сюжет Достоевского, создав пространство интермедальности, позволяющее раскрыть глубинные связи, возникающие между двумя великими романами отечественной литературы и сочинениями современного композитора.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. — СПб., 2007. — 178 с.
2. Денисов А. В. Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования // MUSICUS. — 2009. — № 5. — С. 28–32. — URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/113532847/?> (дата обращения: 19.03.2025).

⁸ См. об этом: Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. С. 108, 201, 234–241; Сараскина Л. А. Достоевский. Москва: Молодая гвардия, 2013. С. 447–450; Горбанева А. Н. Эпилог как финал романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2017. Том 32. Вып. 4. С. 27–33.

3. *Денисов А. В.* Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве // *Opera musicologica*. — 2022. — Т. 14. — № 2. — С. 8–21. — DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.001>
4. Вейнсток Джоаккино Россини = Rossini : Принц музыки / Герберт Вейнсток; [Пер. с англ. И. Э. Балод]. — Москва: Центрполиграф, 2003 (ГУП ИПК Ульян. Дом печати). — 493 с. — (Великие имена. Музыка)
5. *Романец М. С.* Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2020. — 26 с.
6. *Миллионщикова Т. М.* Музыкальность русской литературы золотого века в рецепции американской славистики // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение*. — 2022. — № 4. — С. 59–77. — DOI: 10.31249/lit/2022.04.04
7. *Гончаров И. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); В. А. Туниманов (гл. ред.) и др. Т. 4: Обломов: Роман в 4 ч. / подгот. текста Т. И. Орнатская; ред. тома В. А. Туниманов. — СПб.: Наука, 1998. — 492 с.
8. *Титова С., Сидорук И.* Образцы медии-контента экранизации шедевров русского литературного наследия с цитированием мировой музыкальной классики: практические аспекты применения в рамках музыкально-теоретических дисциплин // *Norwegian Journal of development of the International Science*. — 2020. — № 51. — С. 34–38.
9. *Шелухин Ф. В.* Интерпретация художественного текста в кино: роман И. Гончарова «Обломов» и фильм Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Наука о человеке: гуманитарные исследования. — Том 17. — № 1. — С. 92–99. — DOI: 10.57015/issn1990-5320.2023.17.1.10
10. *Егорова Т. К.* Вселенная Эдуарда Артемьева. — Москва, 2006. — 255 с.
11. *Фатьянова Е. А.* Премьера века: рок-опера «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева в Санкт-Петербурге // *Музыка и электроника*. — 2022. — № 3. — С. 1–5.
12. *Сахарова А.* Об опере «Преступление и наказание» // *Музыкальная академия*. — 2010. — № 4. — С. 17–18.
13. *Егорова Т. К.* Рукописи не горят (о постановке А. Кончаловским оперы Э. Артемьева «Преступление и наказание») // *Музыковедение*. — 2016. — № 7. — С. 42–46.
14. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Том 6. Преступление и наказание. — Л.: Наука, 1973. — 426 с.
15. *Мельник В. И.* И. А. Гончаров и Ф. М. Достоевский // *Вопросы филологии*. — 2010. — № 1 (XV). — С. 51–63.
16. *Достоевский Ф. М.* Материалы и исследования. Издание Академии наук СССР. — Ленинград, 1935. — 604 с.
17. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Том 22. Преступление и наказание. — Л.: Наука, 1981. — 407 с.
18. *Войткевич С. Г.* Особенности трактовки романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в опере Э. Артемьева // *Культура и цивилизация*. — 2016. — № 4. — С. 35–47.
19. *Касаткина Т. А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». — Москва: ИМЛИ РАН, 2004. — 480 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

С. Г. Войткевич — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки, проректор по творческой деятельности Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

REFERENCES

1. *Lavrova S.* Citirovanie v tvorchestve sovremennykh kompozitorov [Quoting in contemporary composers' works]. St. Petersburg, 2007. 178 p.
2. *Denisov A.* Fenomen myzikal'noj citaty — problemy issledovaniya [The phenomenon of a short quotation — research problems] // MUSICUS. 2009. September, October. No. 5. P. 28–32. URL: https://docviewer.yandex.ru/view/113532847/?*= (accessed: 19.03.2025).
3. *Denisov A.* Tajnye poslaniya i shifry: fenomen kriptocitaty v muzykal'nom iskusstve [Secret messages and codes: the crypto quote phenomenon in music] // Opera musicologica. 2022. V. 14. No. 2. P. 8–21. DOI: <https://doi.org/10/26156/OM.2022.14.2.001>
4. *Weinstock H.* Dzhoakkino Rossini = Rossini : Princ muzyki / Gerbert Vejnstok [Rossini: The Prince of Music] / Herbert Weinstock; [transl. from English by I. E. Balod]. Moscow: Tsentrpoligraf, 2003. 493 p.
5. *Romanets M.* Fenomen samozaimstvovaniya v tvorchestve kompozitorov KHKH veka. Avtoref. diss... kand. isk-ya [The phenomenon of self-borrowing in the works of the 20th century composers. Dissertation Abstract for the Candidate of Art Criticism Degree]. Rostov-on-Don, 2020. 26 p.
6. *Millionshchikova T.* Muzykal'nost' russkoj literatury zolotogo veka v recepcii amerikanskoj slavistiki [The musicality of Russian Golden Age literature in the reception by American Slavic studies] // Social Sciences and Humanities. Russian and foreign literature. Series 7: Literary criticism. 2022. No. 4. P. 59–77. DOI: 10.31249/lit/2022.04.04
7. *Goncharov I.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 20 t. / RAN. In-t rus. lit. (Pushkinskij Dom); V. A. Tunimanov (gl. red.) i dr. T. 4: Oblomov: [Complete works and letters: in 20 volumes / Russian Academy of Sciences. Institute of Russian Literature (Pushkin House); V. A. Tunimanov (ch. ed.) and others. V. 4: Oblomov: a novel in 4 parts / the text prepared by T. I. Ornatskaya; the volume edited by V. A. Tunimanov]. St. Petersburg: Nauka, 1998. 492 p.
8. *Titova S., Sidoruk I.* Obrazcy medio-kontenta ehkranizacii shedevrov russkogo literaturnogo naslediya s citirovaniem mirovoj muzykal'noj klassiki: prakticheskie aspekty primeneniya v ramkakh muzykal'no-teoreticheskikh discipline [Samples of media content of the screen adaptations of the Russian classical heritage masterpieces, with citation of world musical classics: aspects of practical application within the disciplines of music theory] // Norwegian Journal of development of the International Science. 2020. No. 51. P. 34–38.
9. *Shelukhin F. V.* Interpretaciya khudozhestvennogo teksta v kino: roman I. Goncharova "Oblomov" i fil'm N. Mikhalkova "Neskol'ko dnej iz zhizni I. I. Oblomova" [Cinema interpretation of a literary text: the novel by I. A. Goncharov, "Oblomov", and the film by N. Mikhalkov, "A Few Days from the Life of I. I. Oblomov"]. Human Science: Studies in Humanities. Vol. 17. No. 1. P. 92–99. DOI: 10.57015/issn 1990-5320.2023.17.1.10
10. *Egorova T.* Vselennaya Ehduarda Artem'eva [Eduard Artemyev's Universe]. Moscow, 2006. 255 p.
11. *Fatjanova E.* Prem'era veka: rok-opera "Prestuplenie i nakazanie" Ehduarda Artem'eva v Sankt-Peterburge [Premiere of the century: "Crime and Punishment", the rock opera by E. Artemyev in Saint Petersburg] // Music and Electronics. 2022. No. 3. P. 1–5.

12. *Sakharova A.* Ob opere "Prestuplenie i nakazanie" [On the opera "Crime and Punishment"] // Music Academy. 2010. No. 4. P. 17–18.
13. *Egorova T.* Rukopisi ne goryat (o postanovke A. Konchalovsem opery E. Artem'eva "Prestuplenie i nakazanie") [Manuscripts do not burn (on E. Artemyev's opera "Crime and Punishment" staged by A. Konchalovsky)] // Music Studies. 2016. No. 7. P. 42–46.
14. *Dostoyevsky F.* Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomakh. Tom 6. Prestuplenie i nakazanie [Complete works in 30 volumes. Volume 6. Crime and Punishment]. L.: Nauka, 1973. 426 p.
15. *Melnik V. I.* A. Goncharov i F. M. Dostoevskij [I. A. Goncharov and F. M. Dostoyevsky] // Problems of philology. 2010. No. 1 (XV). P. 51–63.
16. *Dostoyevsky F. M.* Materialy i issledovaniya. Izdanie Akademii nauk SSSR [Materials and research. USSR]. Academy of Sciences publication. Leningrad, 1935. 604 p.
17. *Dostoyevsky F.* Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomakh. Tom 22. Prestuplenie i nakazanie [Complete works in 30 volumes. Volume 22. Crime and Punishment]. L.: Nauka, 1981. 407 p.
18. *Voitkevich S. G.* Osobennosti traktovki romana F. M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" v opere E. Artem'eva [Peculiar features of interpreting "Crime and Punishment", the novel by F. M. Dostoyevsky, in the opera by E. Artemyev] // Culture and civilization. 2016. No. 4. P. 35–47.
19. *Kasatkina T. A.* O tvoryashchej prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F. M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle" [On the creative nature of the word. Ontological character of the word in the works by F. M. Dostoyevsky as the basis of "realism in its highest meaning"]. Moscow: Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences. 2004. 480 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Svetlana G. Voitkevich — Cand.Sci. (Arts Criticism), Assistant Professor, Music History Department, Professor, Art Vice Rector Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.

Поступила в редакцию / Received: 09.01.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.01.2025

Принята к публикации / Accepted: 15.02.2025

Музыка XIX века

Научная статья

УДК 784

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-24-32



Ю. Фалик. «Пушкинские строфы» (1998): о «пушкинском тексте» в хоровом творчестве композитора



Татьяна Филипповна Кучковская

*Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия,
tatianafk2014@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0001-7838-4417>*

Аннотация: Знаменитая пушкинская максима «Ты сам свой высший суд» постоянно припоминалась и цитировалась петербургским композитором Юрием Фаликом (1936–2009). Путь этого композитора-инструменталиста к хоровому творчеству и, в частности, к важнейшему в этом жанре его произведению позднего периода, циклу «Пушкинские строфы» (1998), был весьма сложным.

Восприятие композитором роли величайшего русского поэта всегда было опосредовано тематическими пространствами и образом главного города в пушкинской судьбе — Санкт-Петербурга. Обратившись в завершающий период творчества к поэзии А. С. Пушкина, Юрий Фалик достигает особой цельности стиля, единства молитвенной глубины высказывания и гимнической радости бытия.

Научная новизна работы заключается в интерпретации авторского стиля Ю. Фалика в парадигме петербургской музыкальной поэтики. В результате изучения определены значение и смысл эволюции хорового творчества композитора а cappella.

Ключевые слова: А. Пушкин, Санкт-Петербург, композитор-инструменталист, литургия, вокально-хоровые традиции

Для цитирования: Кучковская Т. Ф. Ю. Фалик. «Пушкинские строфы» (1998): о «пушкинском тексте» в хоровом творчестве композитора // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 24–32. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-24-32

Music of the XX century

Original article

Yu. Falik. "Pushkin's Strophes" (1998): on the "Pushkin text" in the composer's choral work

Tatiana F. Kuchkovskaya

*A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia,
tatianafk2014@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0001-7838-4417>*

Abstract: Pushkin's famous maxim "You are your own highest judgement" was constantly recalled and quoted by the St Petersburg composer Yuri Falik (1936–2009). This instrumentalist composer's path to choral music and, in particular, to his most important work in this genre of his late period — the cycle Pushkin's Strophes (1998) — was a very complex one.

The composer's perception of the role of the greatest Russian poet was always mediated through thematic spaces and the image of the main city in Pushkin's destiny — St Petersburg. Turning in the final period of creativity to the poetry of A. S. Pushkin, Yuri Falik achieves a special integrity of style, the unity of prayerful depth of expression and hymnic joy of being.

The scientific novelty of the work lies in the interpretation of Yuri Falik's authorial style in the paradigm of St Petersburg musical poetics. As a result of the study, the significance and meaning of the evolution of the composer's a cappella choral work are determined.

Keywords: A. Pushkin, St. Petersburg, instrumental composer, liturgy, vocal and choral traditions

For citation: Kuchkovskaya T. F. Yu. Falik. "Pushkin's Strophes" (1998): on the "Pushkin text" in the composer's choral work. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):24–32. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-24-32

Я придерживаюсь пушкинской точки зрения: «Ты сам свой высший суд»¹.
Ю. Фалик

Пушкинская тема и понимание роли поэта в русской культуре для композитора Юрия Фалика (1936–2009) определялись тематическими пространствами и образом главного города в пушкинской судьбе — Санкт-Петербурга. Петербургский стиль с его «европеизмом» был воспринят Фаликом через опыт А. С. Пушкина, как бы освятившего образ великого города. Потому и существует духовное единство произведений музыканта на

¹ Ю. Фалик. *Метаморфозы*. СПб.: Композитор, 2010. С. 230.

стихи разных авторов — “Cant-vivat” (1974) на текст А. Сумарокова и «Незнакомки» (1974) А. Блока, упомянутых выше «Пушкинских строф» (1998) и «Элегий» (2001) на тексты А. Ахматовой и Н. Гумилева. Итак, обращение к различным аспектам наследия Пушкина на завершающем этапе творческого пути Юрия Александровича и закономерно и символично.

В частности, аналогии с пушкинским «К Овидию» слышны и в автобиографических размышлениях Фалика о себе и творчестве в названной им «Метаморфозами» книге. (Выбор названия, адресующего к любимейшему пушкинскому классику древности Овидию², поэту, утверждавшему постоянное изменение и обновление форм и субстанций, явно не был случайным.)

Знаменитая пушкинская максима «Ты сам свой высший суд» у Фалика всегда играла роль внутреннего камертона, бесконечно чутко отражавшего напряженный внутренний процесс самоанализа и поиска («в себе я всегда ощущал что-то вроде фильтра, через который процеживались все влияния») [1, 34]. Столь бескомпромиссная, непрерывная самоуглубленность отнимала немало сил и порождала много сомнений в верности того или иного решения, и потому столь прихотливым оказался путь композитора, в том числе и к хорошему творчеству.

Однако в итоге Фалик «поверил в то, что писать для хора стоит и нужно» [1, 198] и что ему, инструменталисту, необходимо искать «оркестровых звучаний хора» [1, 201]. Строгий и самокритичный композитор, по его собственному признанию, нашел свою «манеру работать над стихами» («проверяя на прочность, ища встречный ритм») [1, 204].

Внимательный к вокально-хоровым традициям и увлеченный поисками индивидуального языка в этом жанре, Фалик нашел здесь благодарное пространство для подведения итогов многолетних трудов и размышлений. Такой смысл, на наш взгляд, имеет хоровой цикл из пяти номеров «Пушкинские строфы» (1998), который был создан в завершающий период творчества Фалика — примерно за десять лет до ухода из жизни.

Подчеркнем, что рубежные десятилетия 1990–2000-х оказались для Фалика плодотворными. В его творчестве появилась новая литургическая наполненность высказывания, предопределенная потерей самого близкого человека (матери) и принятием таинства крещения; в свои права вступила иная художественная и этическая мотивация (молитвенные тексты православной службы). Стихи поэта тогда открыли назначение творчества как своеобразной литургии. Речь не о буквальном значении термина, но о метафизической проблематике, ставшей предельно актуальной после ухода матери в 1983 году, о духовном содержании тех лет, когда создавались «Молитвы» и «Литургические песнопения».

Справедливо также будет сказать и о том, что богослужебная направленность сочинений 1980–1990-х годов уже привлекала внимание исследова-

² См.: А. С. Пушкин. «К Овидию» [2, 165–167].

телей хорового творчества композитора. Несмотря на неоспоримую значимость этого стиливого поворота в своем творчестве, Фалик не отказался от концептуальной многоплановости произведений. А между тем эта данность порой игнорировалась даже серьезными и внимательными исследователями. Так, «Литургические песнопения» рассматривались А. В. Ковалевым исключительно в русле строгого соответствия жанровой стилистики и канонов использования композитором текстов православного Молитвослова³. Изучению Фаликом вокально-хоровой стилистики и «мело-ладо-ритмических особенностей сакрального массива религиозного культа» посвящена статья «Образ Богоматери в хоровых циклах Ю. Фалика и Д. Смирнова» исследователя А. Свиридовой [4, 31].

Между тем Фалика влекло отнюдь не внешнее соответствие своих произведений этого периода структуре православной службы, но поиск новых возможностей духовного роста. Его отношение к каноническим пределам хорового письма в 1990–2000-е было весьма определенным: *«Взятые мной тексты из Молитвослова интересовали меня каждый сам по себе, вне канонической логики. Я брал не все тексты, выбирал самые значимые, выражающие вечное, но сопряженное с нашим временем, созвучные душе современного человека.... Пусть не в храме, пусть в концерте, но пусть придет человек к пониманию высшего смысла своего существования на земле»* [1, 176]. Иными словами, Ю. Фалик был одним из тех отечественных авторов, кто воплощал актуальную в конце XX — начале XXI столетия концепцию творчества как формы неканонического служения (как и, например, Р. Щедрин в 1987–1988 гг. в «Стихире к тысячелетию Крещения Руси» и «Запечатленном ангеле» и др.).

Рассматривая «Пушкинские строфы» Фалика с позиций «петербургского текста», необходимо добавить, что к началу 2000-х годов сам термин «литургический» устойчиво воспринимался в отечественной культуре в богатом спектре неканонических значений. В частности, Ю. М. Лотманом приведено его расширительное толкование, простиравшееся далеко за пределы церковной службы и имевшее отношение почти ко всем главным сферам человеческой деятельности и культурного строительства (особенно в Петербурге). К примеру, для Петра, ставшего, по существу, зачинателем этой традиции, его собственный труд на государственной службе всегда имел *«почти религиозное значение грандиозной, непрерывной литургии в храме Государства. Работа была его молитвой»* [5, 20].

Таким образом, возвращаясь в мирские пределы, уже обогащенный опытом создания канонических музыкальных текстов, Фалик вернулся к пушкинской поэзии. Пушкинские образы и ритмы строфики, события, прожитые великим поэтом в Петербурге, его творческие открытия оказались по-новому близки Юрию Фалику.

³ Ковалев А. Б. «Литургические песнопения» Юрия Фалика: проблема цикличности // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 4. С. 438–444.

В «инженерном плане»⁴ творческой деятельности Фалика А. С. Пушкин неизменно оставался бесценным ориентиром в самых разнообразных поисках, в том числе стиливых. Пушкинским текстом как бы поверяется и переосмысливается весь предыдущий художественный опыт на территории текста петербургского. Так, в «Пушкинских строфах» Фалик возвращается к найденному в «Поэзах Игоря Северянина» (1979) концертному стилю хорошего вокала, в котором воплощены все эмоциональные и смысловые оттенки стихотворения. Открытия канонических молитвенных опусов 1980–1990-х, прежде всего освоенная Фаликом ритмо-метрическая свобода и линейная энергия движения вокальных партий, также обрели новую жизнь в «Пушкинских строфах».

Свободная метрика мелоса (5/8-3/4-6/8-5/8-8/8), всплески отдельных сольных реплик на фоне бессловесного звукового фона, полифоническое расложение фактуры открывается в номере «Румяной зарею».

Пример 1. Ю. Фалик. «Румяной зарею...» из цикла «Пушкинские строфы»
Example 1. Yuri Falik. "The rosy dawn..." from the cycle "Stanzas by Pushkin"

Andantino
mp

S. *mp* Ру_ мя_ ной за_ ре_ ю по_ крыл_ ся вос_ ток. Ру_ Ку_ туя_ noi za_ гув_ уи ро_ kryl_ sua vos_ tok. Ru_ Ku_

A. *mp* за_ ре_ и гув_ и

T. *mp* Мм... Мм...

B. *mp* Мм... Мм...

Allegretto leggiero (♩ = 126)

...мя_ ной за_ ре_ ю по_ крыл_ ся вос_ ток, в се_ ле за ре_ туя_ noi za_ гув_ уи ро_ kryl_ sua vos_ tok, v se_ le za re_

...ко_ ю по_ тух о_ го нек. Ро_ сой о_ кро_ пи_ лись цве_ ко_ уи ро_ тух о_ го нек. Ро_ сой о_ кро_ пи_ лись цве_ ко_ уи ро_ tux o_ go ney. Ro_ soi o_ kro_ ri_ lis' tsvet_

⁴ Излюбленное выражение Ю. Фалика. См.: Ю. Фалик. Метаморфозы. С. 8.

В виватном стиле петровских кантов выдержан первый номер «Бог помочь вам ...».

Пример 2. Ю. Фалик. «Бог помочь вам...» из цикла «Пушкинские строфы»

Example 2. Yuri Falik. "Let God help you..." from the cycle "Stanzas by Pushkin"

Moderato maestoso ($\text{♩} = 100$)

f *energico, risoluto*

S. Бог по- мочь вам, друз- я мо- и, в за-
 Bog po- moch van, druz- ya mo- i, v za-
f *energico, risoluto*

A. Бог по- мочь вам, друз- я мо- и, в за-
 Bog po- moch van, druz- ya mo- i, v za-
f *energico, risoluto*

T. Бог по- мочь вам, друз- я мо- и, в за-
 Bog po- moch van, druz- ya mo- i, v za-
f *energico, risoluto*

B. Бог по- мочь вам, друз- я мо- и, в за-
 Bog po- moch van, druz- ya mo- i, v za-
f *energico, risoluto*

бо- тах жи-з- ни, цар-ской служ- бы, и на пи- рах раз-
 _bo- takh zhyz- ni, tsar- skoi sluzh- by, i na pi- rakh raz-
 _bo- takh zhyz- ni, tsar- skoi sluzh- by, i na pi- rakh raz-

В «Пушкинских строфах» Фалик возвращается к увлекавшей его ранее идее концертного обогащения хоровой сферы необычными «жанровыми, фактурными, ритмическими, гармоническими средствами, позволяющими исполнителям проявить свои виртуозные возможности» [6, 16], т. е. к своим находкам солиста-инструменталиста 1970-х годов.

Так, хоровой фон (пение с закрытым ртом) колористически «наплывает» в лиричнейшем ностальгическом соло тенора в центральном номере «Осень».

Можно отметить оркестровое мышление Фалика и в заключительном номере «Бесы» (примеры 3а, 3б): помимо использования характерного инструментария (tamburino и свиста, whistle) раскрывается здесь и сонористически резкий эффект хорового глissандо.

Эффектно расслоение *divisi* хоровых партий, внезапные перемены метроритма, сочетание сольных реплик-выкриков с общим плывущим бессловесным звуковым фоном, а также мастерская хоровая имитация звука колокольчика.

Пример 3а. Ю. Фалик. «Бесы» из цикла «Пушкинские строфы», такты 30–38

Example 3a. Yuri Falik. "Demons" from the cycle "Stanzas by Pushkin", bars 30–38

sub p

Din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din...

sub p

(Solo ad libitum) *f* "Эя, Hey, по шен, ям- шик!," gliss.
ро_ shol, yam_ shkiki!" —

Ko_lo_kol'chik din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din, din,

Ko_lo_kol'chik

(Solo ad libitum)

"Нет мо_ чи: ко_ ням, ба_рин, тя_ же_ ло; вью_ га мне сли_
"Net mo_chi: ko_nyuan, ba_rin, tyazhe_lo; vuyuga mne sli_"

Tamburino (ad lib.)

p delicato sempre

Пример 36. Ю. Фалик. «Бесы» из цикла «Пушкинские строфы», т. 51–58

Example 3b. Yuri Falik. "Demons" from the cycle "Stanzas by Pushkin", bars 51–58

Музыкальное произведение «Песня о горах» (The Song of the Mountains) в нотном оформлении. Музыка написана в 2/4 такта. В начале произведения есть знак «Whistle» (свист). В тексте песни упоминаются горы, реки, птицы и цветы. В конце произведения есть знак «Whistle» (свист).

Музыкальное произведение «Песня о горах» (The Song of the Mountains) в нотном оформлении. Музыка написана в 2/4 такта. В начале произведения есть знак «Whistle» (свист). В тексте песни упоминаются горы, реки, птицы и цветы. В конце произведения есть знак «Whistle» (свист).

Созданный в 1998 году пушкинский цикл неожиданно вобрал в себя богатую «коллекцию» ранних удачных находок в хоровом жанре и экспериментов в области поисков музыкального звучания «петербургского текста». Так, Фалик рассматривает поэзию Серебряного века в принципиально иной перспективе, воспринимая свою «Незнакомку» 1974 года уже в контексте пушкинских образов, как свойственно современному читателю, для которого все бессмертные оказываются в соседстве такого рода, которое пренебрегает хронологией. Через Пушкина, как уже отмечалось, читает Фалик и других изумительных мастеров поэзии Серебряного века — А. Ахматову и Н. Гумилева.

Завершающий период творчества композитора характерен сложным и вместе с тем абсолютно естественным переплетением намерений, находок и устремлений предыдущих лет. И как это часто случается в судьбах деятелей русской культуры различных эпох, ключевой фигурой для понимания самых сложных процессов и взаимосвязей оказался Александр Сергеевич Пушкин. Пауза между созданием «Пушкинских строф» (1998) и «Элегий» на стихи А. Ахматовой и Н. Гумилева (2001), как мы видим, очень невелика, и величавая пушкинская строфа как бы вступает в диалог с ритмами петербургской поэзии Серебряного века.

Когда подобная тонкая рефлексия согласуется с напряженными профессиональными поисками многих десятилетий, с пережитыми утратами, тогда и рождается *петербургский текст* — в данном случае «петербургский текст»⁵ петербургского композитора Юрия Фалика.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Фалик Ю. А. Метаморфозы. — СПб.: Композитор, 2010.
2. Пушкин А. С. «К Овидию» / Собрание сочинений: в десяти томах / Под общей ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана / Стихотворения 1817–1822/1821. — Москва: ГИХЛ, 1959. — С. 165–167.
3. Ковалев А. Б. «Литургические песнопения» Юрия Фалика: проблема цикличности // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14. — № 4. — С. 438–444. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-438-444
4. Свиридова А. В. Образ Богоматери в хоровых циклах Ю. Фалика и Д. Смирнова. — URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/2/sviridova.pdf> (дата обращения: 20.03.2025).
5. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. — СПб.: Искусство-СПб, 1994.
6. Тарасова О. В. Хоровое творчество Юрия Фалика. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Нижний Новгород, 2009.
7. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: введение в тему // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — Москва: Прогресс-Культура, 1995. — С. 259–367. — URL: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm (дата обращения: 20.03.2025).

⁵ Термин, введенный в научный обиход в 1990-е гг. В. Топоровым. См.: [7].

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. Ф. Кучковская — доцент кафедры хорового дирижирования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

REFERENCES

1. *Falik Yu. A. Metamorfozy* [Metamorphoses]. St. Petersburg, Compozitor Publishing House, 2010.
2. *Pushkin A. S. "K Ovidiyu" / Sobranie sochinenij: v desyati tomah / Pod obshej red. D. D. Blagogo, S. M. Bondi, V. V. Vinogradova, Yu. G. Oksmana / Stihotvoreniya 1817–1822/1821* ["To Ovid" 1821–1822 / Collected Works in 10 volumes / Poems 1817–1822 / 1821. Edited by D. D. Blagoy, S. M. Bondi, V. V. Vinogradov, Yu. G. Oxman]. Moscow: Hudozhestvennaya Literatura, 1959. P. 165–167.
3. *Kovalev A. B. "Liturgicheskie pesnopeniya" Yuriya Falika: problema ciklichnosti* [Yuri Falik's liturgical chants: the problem of cyclicity]. Observatory of Culture. 2017. Vol. 14. No. 4. P. 438–444. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-438-444
4. *Sviridova A. V. Obraz Bogomateri v horovykh ciklah Yu. Falika i D. Smirnova* [The image of the Mother of God in choral cycles by Yu. Falik and D. Smirnov]. URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/2/sviridova.pdf>. 2011 (accessed: 20.03.2025).
5. *Lotman Yu. M. Besedy o russkoj kul'ture* [Conversations on Russian culture]. St. Petersburg, Iskusstvo — SPB, 1994.
6. *Tarasova O. V. Horovoe tvorchestvo Yuriya Falika. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya* [Choral creativity of Yuri Falik. Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History]. Nizhny Novgorod, 2009.
7. *Toporov V. N. Peterburg i "Peterburgskij tekst russkoj literatury": vvedenie v temu; Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoe'ticheskogo: Izbrannoe* [Petersburg and the "Petersburg text of Russian literature": an introduction to the topic. The Myth. The ritual. Symbol. Image: Studies in the field of the mythopoeic: Selected works]. Moscow: Progress Publishers, 1995. P. 259–367. URL: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm (accessed: 20.03.2025).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Tatiana F. Kuchkovskaya — Associate Professor at the Choral Conducting Department of A. I. Herzen State Pedagogical University of Russia.

Поступила в редакцию / Received: 10.02.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.01.2025

Принята к публикации / Accepted: 11.02.2025

Музыка XIX века

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-33-47

Идеи русского космизма в творчестве А. Н. Скрябина



Даниил Игоревич Топилин

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
d.i.topilin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>*

Аннотация: В статье рассматривается феномен русского космизма в отечественной музыкальной культуре, прочерчиваются различные линии его проявления. Представлен крупный исторический период: от зарождения первых космических концепций русских философов и ученых в последней трети XIX века вплоть до второй половины XX века. За гранью исследовательского повествования остались историко-культурные истоки космизма.

Научная новизна исследования заключена в подходе к изучению роли и значения космизма в музыкальной культуре. В опоре на мысли Ю. Н. Холопова о новой тональности и ее функционировании в XX веке автор статьи подчеркивает необычайную ресурсность скрябинской композиторской техники. Эволюция гармонического мышления А. Н. Скрябина приводит к Девятой сонате как знаковому сочинению, обозначившему принципиально новый этап в истории гармонических стилей XX века. Помимо гармонии исследовательское внимание охватывает и другие параметры скрябинского музыкального языка, понимаемые в свете идей русского космизма.

Ключевые слова: А. Н. Скрябин, русский космизм, славянский космос, православный космос, скрябинский космос, футуристический космос, надрелигиозный космос, крестьянско-православный космос

Для цитирования: Топилин Д. И. Идеи русского космизма в творчестве А. Н. Скрябина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 33–47. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-33-47

Music of the XX century

Original article

Ideas of Russian cosmism in the work of A. N. Scriabin

Daniil I. Topilin

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
d.i.topilin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>

Abstract: The article deals with the phenomenon of Russian cosmism in the Russian music culture, outlines the various lines of its manifestation. A large historical period is presented: from the origin of the first cosmic concepts of Russian philosophers and scientists in the last third of the XIX century up to the second half of the XX century. The historical and cultural origins of cosmism remain beyond the boundaries of the research narrative.

The scientific novelty of the research lies in the approach to the study of the role and significance of cosmism in musical culture. Based on Yu. N. Kholopov's thoughts on the new tonality and its functioning in the 20th century, the author of the article emphasizes the extraordinary resourcefulness of Scriabin's compositional technique. The evolution of A. N. Scriabin's harmonic thinking leads to the Ninth Sonata as a landmark work that marked a fundamentally new stage in the history of harmonic styles of the 20th century. In addition to harmony, the study also covers other parameters of Scriabin's musical language, understood in the light of the ideas of Russian cosmism.

Keywords: A. N. Scriabin, Russian cosmism, Slavic cosmos, Orthodox cosmos, Scriabin's cosmos, futuristic cosmos, supra-religious cosmos, peasant-orthodox cosmos

For citation: Topilin D. I. Ideas of Russian cosmism in the works of A. N. Scriabin. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):33-47. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-33-47

Достижение вершины отечественного музыкального искусства на рубеже XIX–XX веков ознаменовалось появлением русского космизма — главного течения философско-религиозной мысли, объединившего философию, религию, науку и культуру. Универсализм космизма определил цельный облик русского мира как цивилизационного феномена, что получило существенный отклик в творчестве А. Н. Скрябина. В научной литературе его творчество на протяжении длительного времени всегда связывалось с русским космизмом. В философских и культурологических работах композитор фигурирует в ряду мыслителей, ученых-космистов: «Под космизмом часто понимается целый поток русской культуры, включающий не только философов

и ученых, но и поэтов, музыкантов, художников. В нем оказываются и Ломоносов, и Тютчев, и Вячеслав Иванов, и Скрябин, и Рерих, и Чюрленис... Есть некое космическое веяние и дыхание в произведениях того или иного творца — и этого оказывается достаточным, чтобы произвести его в космисты» [1, 3]. В искусстве Скрябина наличествуют многие константы, отвечающие космизму, прежде всего, его центральная идея мистериального переворота силами всеискусства. Здесь видится мессианский посыл, путь к вселенскому совершенству.

Цель данной работы — не погружение в истоки русского космизма и генезис скрябинских творческих идей, а попытка прочертить линию их существования в XX веке. Однако, предваряя повествование, необходимо вновь вернуться к основополагающим характеристикам русского космизма и представить его отображения в отечественном музыкальном искусстве последней трети XIX — рубежа XIX–XX веков.

В научной литературе всегда подчеркивается отсутствие единой философской системы русского космизма [1], [2]. Его фундаментальная основа — именно *принцип мышления*, воплотившийся в трех ипостасях: естественно-научной, связанной с именами крупных ученых Н. А. Умова, К. Э. Циолковского, В. И. Вернадского, Н. Г. Холодного, А. Л. Чижевского и др.; философско-религиозной — Н. Ф. Федорова, В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, А. К. Горского, Н. А. Сетницкого и др. Культурно-творческая ипостась проявилась в сфере художественной культуры в целом, включая литературу, поэзию, живопись, музыку и даже декоративно-прикладное искусство.

В музыкальной науке ранее предпринимались попытки представить музыку неразрывной сферой, вобравшей базовые космические идеи [3]. Однако русский космизм в музыкальной культуре, как и космизм в целом, не выстраивается в единую концепцию.

В русской классической музыке — от М. И. Глинки до позднего А. Н. Скрябина и раннего И. Ф. Стравинского — прослеживаются четыре линии проявления этого феномена, именуемые с учетом их мировоззренческих характеристик [4, 82–84]. *Славянский космос*, воплощенный в глинкавском «Руслане и Людмиле» (1842), продолжен Н. А. Римским-Корсаковым в операх солнечного культа — «Майской ночи» (1880), «Снегурочке» (1881), «Младе» (1892), «Ночи перед Рождеством» (1895) — и особенно в литургической опере «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1905) [5]. *Православный космос*, образец чистого религиозного космизма с пребыванием в храмовой гармонии, — духовные произведения А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского, А. Т. Гречанинова, М. М. Ипполитова-Иванова, а также «Литургия Святого Иоанна Златоуста» (1911), «Всенощное бдение» (1915) С. В. Рахманинова. *Скрябинский космос*, выходящий за пределы русского мира с устремлением в недостижимые миры вселенной, есть результат экстраполяции на русскую почву немецкой идеалистической философии с антропоцентризмом — гегелевских, шеллинговских на рубеже XVIII–XIX веков, а затем и ницшеанских концепций в последней трети

XIX — начале XX века, соединенных с идеями В. С. Соловьева о богочеловечестве, «Философией общего дела» Н. Ф. Федорова и теософским учением Е. П. Блаватской. *Футуристический космос* представлен оперой «Победа над Солнцем» (1913) М. В. Матюшина; антиклассическая концепция позднее растворится среди других художественных манифестаций радикализма в условиях авангарда 1920-х гг. В «Победе над Солнцем», разумеется, отсутствуют опоры и на православие, и на оригинальную скрябинскую божественность, и на мифологическое поклонение славянскому Яриле-Солнцу — избылуют эпатаж и бесстрашие. Данное космическое направление возымеет большую силу в экспериментальной поэзии В. В. Хлебникова с знаменитым именованьем «Председатель земного шара» (1916) и В. В. Маяковского с его «Я крикнул солнцу: “Дармоед!...”» (1920).

Однако все эти проявления — не единственные в музыкальной сфере русского космизма; он принимает самые разнообразные формы в позднем творчестве М. П. Мусоргского, С. И. Танеева и зрелом творчестве С. В. Рахманинова.

В опере «Хованщина» М. П. Мусоргского русский космизм проявляется через погружение в глубины национального самосознания с достижением поистине космических высот. По сути, «Хованщина» — бахтинское «большое время» [6, 504] русского пути. По мысли Н. А. Бердяева, *«развитие России было катастрофическим. Московский период был самым плохим периодом в русской истории, самым душным, наиболее азиатско-татарским по своему типу»* [7, 7]. Воцарение государственного православия в XVI веке, в период Московской Руси, привело к появлению *странников*, не веривших в подлинность политической и церковной властей. Желание вырваться за пределы тягостного настоящего выразилось в старообрядческом движении *нетовщина*; в его основе заложено утверждение о взятой на небеса истинной благодати. И поэтому здесь прослеживается генезис русского космизма, его ранняя историческая форма. На этом же основывается мировоззренческая программа раскольников — существование только в будущем, а не в настоящем, в опоре на прошлое, что в полной мере отвечает возникшему позднее религиозно-философскому мироощущению русских интеллигентов XIX века и мыслителей-космистов. В финале «Хованщины» раскольники будто уходят в мир идеальной России, принимая вечную славу в некоем небесном совершенстве. Не только христианско-языческая синтетичность Римского-Корсакова и музыкально-философские идеалы Скрябина, но и отчасти историзм Мусоргского — проявление русского космизма в музыкальной культуре. Но в «Хованщине» доминирует вопрос русского пути, приводящий к космичности, а в корсаковском «Китеже», несомненно, первостепенное значение имеет именно славянский космос, позволяющий захватить глобальный вопрос национального самоопределения России [8, 170–171].

Религиозность в православном облике и ее влияние на творчество С. И. Танеева неоднократно становились предметом рассмотрения в научной литера-

туре: выводы в пользу атеистического мироощущения фигурируют в работах Л. Л. Сабанеева, Г. Б. Бернандта, Л. З. Корабельниковой¹. Кульминация Фортепианного квинтета *g-moll* (1911) достигается вселенским перезвоном; Танеев на закате творчества входит в сонм русских композиторов, отличимых тягой к воплощению колокольных звучаний, среди них М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов; однако танеевский перезвон далек от церковных представлений, ибо нравственное возвышение в данном случае не равняется с православием. В итоговом философском произведении «По прочтении псалма» (1915) *«проантический этический охват отвечает высоконравственному христианскому послы, но Танеев освещает иной путь к общечеловеческим гуманистическим высям: в кантате предложена альтернатива — надрелигиозное нравственное благоединение человечества, наделенное чистотой праоснов античных миротолкований»* [10, 46]. Безграничное пространство России порождает ощущение, что христианство будто растворяется в вечном небесном просторе, и возвращаются только добро, любовь, милосердие и сострадание: в этом и заложена особая острая восприимчивость мира, способная существовать вне конфессиональности, словно *над религией*. Русский космизм у Танеева выражен стремлением возвыситься, прикоснуться к добру, понимаемому религиозно, но не по-христиански. Обозначение танеевского музыкального космоса звучит парадоксально — *надрелигиозный космос* [10], это при том, что космизм есть изначально религиозно-философское явление.

Рассматривая феномен космизма в музыке, необходимо сфокусироваться и на хоровой симфонии-поэме «Колокола» (1913) С. В. Рахманинова [11], [12]. Художественная сущность произведения имеет несколько опор: славянский космос и традиции петербургских композиторов, разнообразие колокольных звучаний в творчестве М. П. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»); древнерусский дух навеивает мысли о корсаковских «Снегурочке», «Садко» (1896), «Китеже» и дохристианской «Весне священной» (1913) И. Ф. Стравинского; присутствует идея цикличности человеческого бытия и вселенского мирового круговорота; прообразом «Колоколов» выступает Шестая симфония (1893) П. И. Чайковского — концепция жизни и смерти как четыре ступени человеческого бытия. Солнечные блики светлой ярмарочной изобразительности первой части — «серебряный звон» — дополняются во второй мрачными колоколами «золотого звона». Зловещая славянская архаика подступает в «медном звоне» третьей части, рахманиновские образы архаической Руси при-

¹ «Проявлением независимости Танеева было его отношение к религии. Для пассивной личности в то время естественно было быть если не религиозным или верующим, то хоть отчасти соблюдающим традиционные обряды. У Танеева в этом вопросе — активная личная переработка общего положения; он был убежденным атеистом. На вопрос монаха, отчего, живя в гостинице при монастыре, он не ходит в церковь, Танеев прямо ответил: "Я неверующий"» [9, 247].

ближаются к поистине дьявольским эпизодам из оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова, витает и призрачность Шемаханской царицы из «Золотого Петушка»²; здесь «символ страшного суда *Dies irae* соединяется со славянской бесовщиной, изощренным “русско-восточным” коварством и внедряется в “кучкистскую” стилевую ауру, но не без потери принципов оркестрового письма Чайковского. Последняя часть объята холодом; “мрак” меди, “пустотная” безликость струнных, мистическая челеста, множащиеся аллюзии на *Dies irae*. Траурный “железный звон”, по сути, возвещает о грядущем историческом переломе» [13, 289–290].

Искаженное понимание народности после трагического перелома 1917 года существенно повлияло на сложение новой грани русского космизма в музыкальной культуре. Несмотря на антицерковную направленность в политике советского государства, в недрах России продолжало сохраняться народно-религиозное начало. По мере ослабления идеологического давления конца 1920-х — первой половины 1950-х гг. новое музыкальное отображение русского космизма привело к «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956) и «Отчалившей Руси» (1977) Г. В. Свиридова. Деревенские картины, христианский дух, русская природа — *крестьянско-православный космос*; истоки его наблюдаются также в творчестве Мусоргского и Римского-Корсакова. Просветы религиозного мироощущения в специфическом народном миропонимании всецело отразились в свиридовских художественных концепциях, близких рахманиновским «Колоколам».

Каждый из обозначенных космизмов в музыке имел не только индивидуальную природу и историю, но и судьбу. После великого перелома 1917 года славянский и православный космос сокрылись под пеленой новой культурно-политической идеологии; футуристический, эпатажно вспыхнувший в 1910-х гг., погас к концу 1920-х годов в красках эйфорического понимания революционных идей. И именно скрябинский космос, изначально искаженно трактуемый раннесоциалистическим временем, оказался наиболее жизнестойким, ибо содержал важный конструктивный элемент музыкального языка, крайне актуальный в музыке середины — второй половины XX века.

При изучении природы русской музыки Серебряного века, пребывающей на рубеже столетий в состоянии «повышенной эмоциональной температуры» [14, 249], и особенно музыки Скрябина, неизменно возникает иллюзия отрыва от реальности, настоящего. Однако необходимо подчеркнуть наличие в скрябинской музыке соединения абсолютной конструктивности, кристального порядка и экстатической чувственности. Музыка Скрябина есть естественное пребывание на острие сверхчувства. Здесь уместно вспомнить одно из рассуждений К. Э. Циолковского, во многом передающее суть про-

² «Постоянно исследователи обращают внимание на оттенок ориентализма в этой музыке, иногда даже приводят в качестве аналогии музыкальную характеристику Шемаханской царицы. Сравнение это, по-моему, чисто внешнее, хотя восточность в рахманиновском тематизме действительно ощущается» [11, 97].

цессов³ в музыке Скрябина: *«Весь космос — только бесконечный и сложный механизм. Сложность его так велика, что граничит с произволом, неожиданно и случайностью, она дает иллюзию свободной воли сознательных существ. Хотя, как мы увидим, все периодически, но ничто и никогда строго не повторяется»* [16, 30]. Неповторимая образность в фортепианных произведениях различного масштаба и симфонических полотнах сопоставимы с условными слуховыми представлениями о бесконечной вселенной: в основе скрябинского космоса всегда совершенная логика и контроль, как и в самом бездонном космосе, и это отражается на музыкальной форме, ее индивидуально-неповторимом звуковом облике *«именно данного музыкального произведения в отличие от других, принадлежащих к тому же структурному типу»* [17, 14]. Это приближает к сущности скрябинского космоса, открывая дальнейший путь распространения его основополагающих структурных элементов на протяжении XX века.

* * *

Специфика скрябинского гармонического языка, несомненно, оказавшего существенное влияние и на формообразование, основывается на принципе *дважды-лада*⁴ [18]. На рубеже XIX–XX веков дважды-ладовое мышление воспринималось как ключ к ранее невиданным возможностям модулирования, однако Скрябин после «Поэмы экстаза» (1907) словно пренебрегает заложенным потенциалом, отрекается от сокровищницы композиционного ресурса, ибо техника модулирования в скрябинской видении — продолжение только земной музыки, а не космической.

Именно дважды-ладовое, тритоновое, мышление — путь к функциональной размагниченности, т.е. постепенное движение к фактическому отсутствию привычных функциональных оборотов, пролежавший от возникновения двух консонансных тоник на расстоянии тритона, например, *C–Fis*. Но впоследствии Скрябин отказывается и от необходимости разрешения в одну из них; преодоление земного притяжения, т.е. тяготения к разрешению, открыло для него невиданные ранее творческие просторы. Мышление *тритоновыми звеньями* предусматривает показ, а затем развертывание, смену нескольких транспозиций первого остродиссонансного созвучия, по сути, имеющего значение своеобразной тоники и полученного в результате скрещивания двух альтерированных доминант на расстоянии тритона, но

³ «Одна из важнейших составляющих искусства Скрябина — сочетание чувственной беспредельности и совершенной композиционной конструктивности, т.е. сбалансированное единение "безумства" и логики. Однако музыка рождает ощущение безначального и бесконечного полёта около палящего солнца перед жутковатой космической бездной. Искусство Скрябина — мир сверхскоростей и молниеносности с неизменным внутренним механизмом строгого формообразования и системы гармонического мышления» [15, 58].

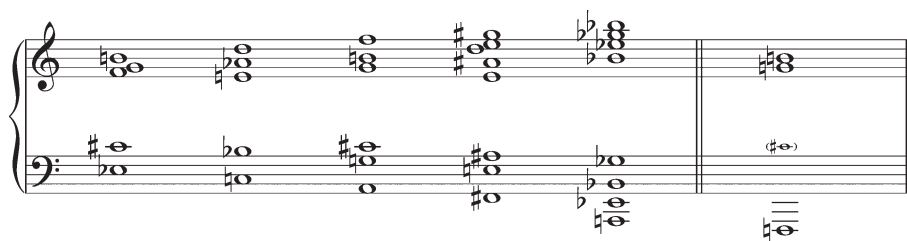
⁴ Термин Б. Л. Яворского.

в конце произведения происходит возврат к основному тону. Тритоновое мышление неукоснительно действует во всех скрябинских сочинениях, начиная с пятидесятыхopus⁵.

Однако существует единственный подтвержденный пример, где Скрябин не возвращается к основному тону аккорда, а переходит к группе аккордов, теряя основной тон: Девятая соната (1913). Здесь следует обратиться к последнему публичному выступлению Ю. Н. Холопова «Недостающее звено в теории новой тональности: от Скрябина — далее везде», состоявшемся в рамках фестиваля «Московский Форум» в 2003 году. Ученый высказывает мысль о недостаточности существующих научно-теоретических представлений, касающихся новой тональности, и далее подчеркивает, что у Скрябина «почти все ноты всех произведений связаны с основным тоном, он, как всегда, написал одно исключение. Одно исключение — это Девятая соната, которая кончается неизвестно каким образом <...> начало у него так, что можно представить себе основной тон ми-бемоль, <...> конец, о котором можно поставить только вопросительный знак с точки зрения новой тональности, если не сказать, в чем здесь новая тональность. Отсюда известные фантазии на тему, что это, с одной стороны, кончается в F-dur (я слышал такие), с другой стороны — кончается в G-dur, это такая же нелепость...» [22] (пример 1).

Пример 1. А. Н. Скрябин. Девятая соната, редуцированный вариант⁶, предложенный Ю. Н. Холоповым (т. 1 — начало, т. 2 — окончание)

Example 1. A. N. Scriabin. Ninth Sonata, reduced version
proposed by Yu. N. Kholopov (bar 1 — beginning, bar 2 — ending)



По мысли Ю. Н. Холопова, в репризе сонаты Скрябин уходит от привычного аккорда с основным тоном к *группе аккордов*, сходных по структуре, и при

⁵ В «Поэме экстаза» система мышления тритоновыми звеньями, несомненно, просматривается, однако «окончательного перехода в новое качество еще не происходит, сохраняется сильно усложненная мажоро-минорная система, функциональность сочетается с иными свойствами музыкального языка, образуя некое промежуточное равновесие» [19, 245]. Принципы гармонического мышления Скрябина позднего периода творчества становились предметом специального внимания в научной литературе [20], [21].

⁶ Музыкальный пример приведен по изданию [22].

этом теряет основной тон [22]. Новый принцип отчетливо просматривается на примере существенно измененной побочной партии в репризном проведении, превращенной в знаменитый страшный марш. Устоем следует считать не *G* или *Des*, это весьма обманчиво, а именно созвучие, возникшее из сочетания основных тонов группы аккордов: *F–H–G* (пример 2, нижний голос).

Пример 2. А. Н. Скрябин. Девятая соната, побочная партия в репризе, тт. 179–182

Example 2. A. N. Scriabin. Ninth Sonata, side part in reprisa, bars 179–182



Зафиксированное с музыкально-теоретической точки зрения «исключение из тритонового закона» становится основой для творческих исканий различных композиторов постскрябинского времени: Ю. Н. Холопов называет имена А. Шенберга, Н. А. Рославца, А. Веберна, Н. Б. Обухова, О. Мессиана [22].

При рассмотрении путей развития идей русского космизма на протяжении XX столетия скрябинское «исключение» с эстетико-философских и условно естественно-научных позиций и есть момент окончательного прекращения всякой интеграции с Землей, человечеством, земными законами. Известная программа Девятой сонаты⁷ наводит на мысль о дематериализации, переходе в принципиально новое качественное состояние, т. е. о мистериальном перерождении, но не глобальном, соборном во гла-

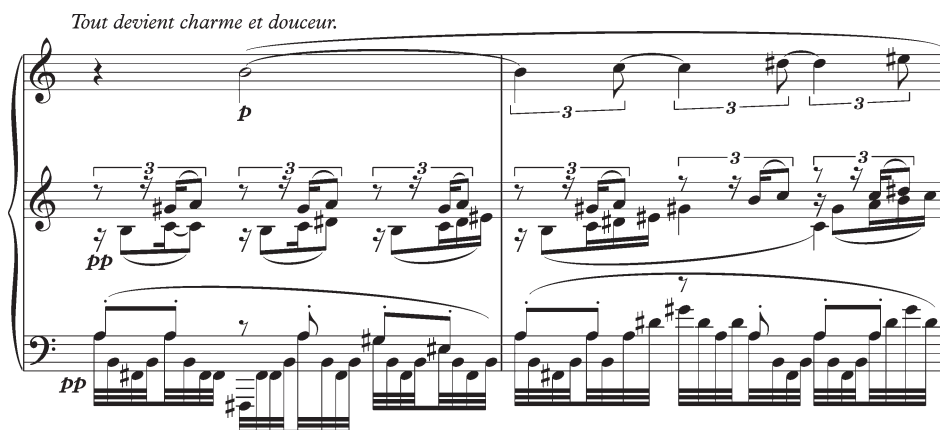
⁷ «После концерта, под сильным впечатлением только что прослушанного, в разговоре с А. Н. [Скрябиным] я высказала предположение, что соната эта [Девятая] имеет некоторую программу. Он не отрицал этого, поинтересовался узнать, что мне рисуется, и, выслушав меня сказал: "Начало этой сонаты — темные силы, средняя часть — кошмар, конец — опять темные силы"» [23, 67–69].

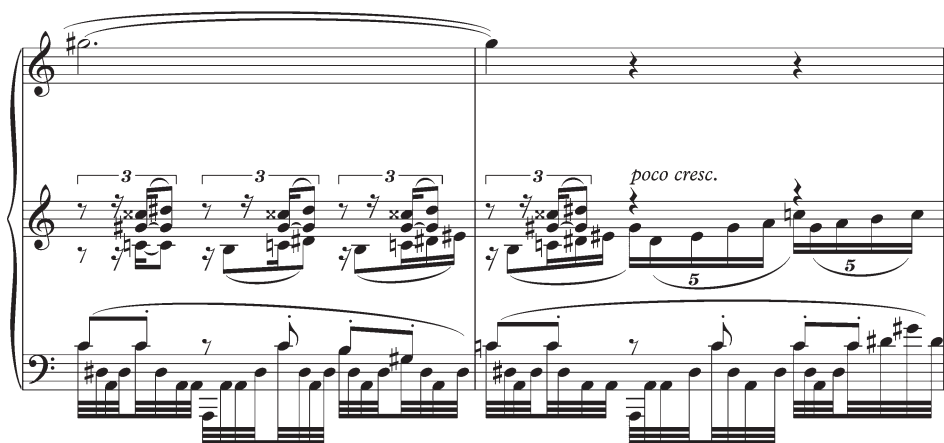
ве с человеком-мессией-творцом, а только личном, человеческом — как акт неосознанного разочарования, указывающий на реальную невоплотимость философских положений космизма. Скрябин отдалается от изначальной траектории и устремляется в недостижимые миры, бесконечную бездну без возможности возвращения — в этом и есть человеческая смерть. В Девятой сонате предсказывается тщетность надежд о настоящей Мистерии.

Музыка Скрябина от ранних сочинений до поздних пронизана приемами полиритмии, приобретающими особое значение. Скрябинская полиритмия — явление, сопоставимое с центробежной и центростремительной силами, вызывающими постоянное напряжение; словно имитируются настоящие космические процессы. Если в Пятой сонате (1907) частично сохраняется привычная для восприятия драматургическая развертываемость, т.е. классико-романтическая процессуальность, то начиная с Шестой сонаты (1912) и далее сочинения Скрябина воплощают собой индивидуальную космическую сферу со своеобразным круговым вращением. Наиболее показательный пример — проведение побочной партии в репризе Шестой сонаты (пример 3): «Появляется многослойная, тематическая, вязкая, “стоячая” фактура (повторение одних и тех же мотивов). <... > Тема расслоена на много пластов: в ней одновременно звучат пять самостоятельных голосов, причем каждый (кроме, может быть, самого нижнего) тематичен» [24, 126–127]. Скрябин совершенно по-новому понимает известное явление: движение в статике, существующее и у других композиторов, например, финальная часть знаменитой рахманиновской Первой сюиты для двух фортепиано — «Светлый праздник» (1893).

Пример 3. А. Н. Скрябин. Шестая соната, побочная партия в репризе, тт. 244–247

Example 3. A. N. Scriabin. Sixth Sonata, side part in the reprise, bars 244–247





Произведения Скрябина воспринимаются как фрагменты космической бесконечности с наличием собственной гравитации различной силы: от фортепианной миниатюры до грандиозного симфонического полотна. Эффект четко просматривается и в «Поэме экстаза», где внешне выявленная сонатная форма не приближает к сущностному пониманию ее музыкальной драматургии⁸; при рассмотрении эволюции скрябинских сонатно-симфонических циклов «Поэма экстаза» представляется не усложненной автономной первой частью, а сплавленной симфонией-поэмой, содержащей функциональные элементы всех частей классической четырехчастной симфонии, а собственно сонатная форма должна восприниматься как находящаяся словно поверх глубинного и абсолютно оригинального драматургического процесса.

После Пятой сонаты классико-романтическая логика уходит на второй план, уступая место обновленной *поэмно-аффектной драматургии*, ибо при строгом целостном анализе каждое произведение Скрябина после «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты — есть *поэмы* вне зависимости от конкретного названия и примерного жанрового определения. Новый тип драматургии отделяется от прежней сонатной формы и воспаряет к грядущему космическому

⁸ «Симфоническое панно "Поэмы экстаза" воспринимается цельным небосводом: каждая тема, словно загораясь на усеянном звездами небе, появляется в определенный момент, предусмотренный сложной музыкальной драматургией, и видится частью всеобщего небесного пространства. Прежний традиционный симфонический процесс в духе Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова или А. К. Глазунова, еще ощущаемый в "Божественной поэме", уступает новому принципу развития: движение будто бы зафиксировано. Но скрябинский симфонический процесс совершенно иного рода: в "Поэме экстаза", тем более в "Прометее", не следует искать линейного или даже плоскостного конструирования формы. Здесь в игру вступают иные факторы, напоминающие о пространственности, объеме, — не окаменелость, а процесс, не укладывающийся в головы поклонников Бетховена и Чайковского. Скрябин одним из первых перестал существовать в линейном времени и "перешел" в новое условно "квантовое время"» [25, 45].

духовному совершенству. Поэзная аффектность предельно конструктивна на уровне композиционного целого: помимо формообразующего значения три-тонового мышления Скрябин обращается к *полифонии интонаций* как антиподу *полифонии пластов*⁹. И его образный мир после Пятой сонаты пронизан короткими интонационными формулами — темами-импульсами, вступающими в полифоническую работу нового типа.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Семенова С. Г. Русский космизм // Русский космизм: антология философской мысли / Сост. С. Г. Семеновой, А. Г. Гачевой. — Москва: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 3–33.
2. Космизм русский // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. — Москва: Наука, 1995. — С. 274–282.
3. Савельева И. П. Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века. — Нижневартовск: Издательство Нижневартовского гуманитарного университета, 2009. — 127 с.
4. Топилин Д. И. Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв.: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 2019. — 172 с.
5. Скрынникова О. А. Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. — Воронеж: Воронежский государственный институт искусств, 2016. — 160 с.
6. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Литературно-критические статьи. — Москва: Художественная литература, 1986. — С. 501–508.
7. Бердяев Н. А. Русская идея. Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 320 с.
8. Серебрякова Л. А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. — Москва: Аграф, 2017. — 560 с.
9. Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. — Москва: Музыка, 1986. — 296 с.
10. Топилин Д. И. Сергей Иванович Танеев. «Надрелигиозный» космизм // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2022. — № 2 (41). — С. 38–48.
11. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Советская музыка. — 1973. — № 6. — С. 88–98.
12. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Советская музыка. — 1973. — № 7. — С. 86–98.
13. Топилин Д. И. Симфоническое творчество С. В. Рахманинова: проблема стиля // Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения: коллективная монография. — Москва: Анта Пресс, 2023. — С. 277–302.
14. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. — Ленинград: Музыка, 1979. — 344 с.

⁹ «"Полифония интонаций" — антипод "полифонии пластов". Она складывается из сочетания характеристичных мелодических элементов, обладающих своим ритмическим рисунком, который позволяет уловить их существование в фактуре. Часто это так называемый скрытый голос, выделяющийся из мелодической фразы тем или иным способом (обычно знаком акцента), или имеющая смысловое значение трель (особенно в фортепианных произведениях). "Полифония интонаций" — явление скрябинского стиля последних 10–12 лет жизни композитора» [26, 282].

15. *Топилин Д. И.* Александр Николаевич Скрябин. Элитарный композитор // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2022. — № 4 (40). — С. 52–61.
16. *Циолковский К. Э.* Монизм Вселенной // Космическая философия. — Москва: ИДЛИ, 2004. — С. 27–59.
17. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. — Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.
18. *Дернова В. П.* Гармония Скрябина. — Ленинград: Музыка, 1968. — 124 с.
19. *Рубцова В. В.* Александр Николаевич Скрябин. — Москва: Музыка, 1989. — 447 с.
20. *Косякин Е. А.* Логические основы тонально-гармонической системы позднего творчества Скрябина: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 1995. — 287 с.
21. *Акопян Л. О.* Путь к плероме: гармонический язык позднего Скрябина // Ученые записки. Выпуск 9. Книга 1. — Москва: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2018. — С. 17–45.
22. *Холопов Ю. Н.* Недостающее звено в теории новой тональности: от Скрябина — далее везде [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/kholopov20030419> (дата обращения: 25.02.2025).
23. *Римская-Корсакова Н. Н.* Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин // Советская музыка. — 1950. — № 5 (138). — С. 67–69.
24. *Месхишвили Э. П.* Фортепианные сонаты Скрябина. — Москва: Советский композитор, 1981. — 272 с.
25. *Топилин Д. И.* «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы // Opera musicologica. — 2023. — Том 15. — № 4. — С. 42–61.
26. *Протопопов В. В.* Полифония А. Н. Скрябина // История полифонии. Выпуск 5: Полифония в русской музыке XVII — начала XX в. — Москва: Музыка, 1987. — С. 272–285.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Д. И. Топилин — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Semenova S.* Russkij kosmizm [Russian Cosmism]. Russkij kosmizm: antologija filosofskoj mysli [Russian Cosmism: An Anthology of Philosophical Thought]. Compiled by S. Semenova and A. Gacheva. Moscow: Pedagogika-Press, 1993. P. 3–33.
2. *Kosmizm russkij* [Russian Cosmism]. Russkaja filosofija. Malyj jenciklopedicheskij slovar' [Russian Philosophy. Small Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Nauka, 1995. P. 274–282.
3. *Savel'eva I.* Idei kosmizma v muzykal'noj kul'ture Serebrjanogo veka [Ideas of Cosmism in the Musical Culture of the Silver Age]. Nizhnevartovsk: Izdatel'stvo Nizhnevartovskogo gumanitarnogo universiteta, 2009. 127 p.
4. *Topilin D.* Russkij kosmizm v muzykal'noj kul'ture rubezha XIX–XX vv. [Russian Cosmism in Musical Culture at the turn of the 19th — 20th centuries]: Ph. D. diss.: 17.00.02. Moscow, 2019. 172 p.
5. *Skrynnikova O.* Slavjanskij kosmos v operah N. Rimsky-Korsakov [Slavic Space in the Operas of N. Rimsky-Korsakov]. Voronezh: Voronezhskij gosudarstvennyj institut iskusstv, 2016. 160 p.

6. *Bakhtin M.* Otvet na vopros redaktsii "Novogo mira" [Answer to the Question of the Editorial Board of "New world"]. Literaturno-kriticheskie stat'i [Literary-critical Articles]. Moscow: Khudozhestvennaya literature, 1986. P. 501–508.
7. *Berdyaev N.* Russkaya ideya [Russian idea]. St. Petersburg: Izdatel'skiy Dom "Azbuka-klassika", 2008. 320 p.
8. *Serebryakova L.* V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni [In search of a new meaning. Russian music in the movement of time]. Moscow: Agraf, 2017. 560 p.
9. *Korabel'nikova L.* Tvorchestvo S. Taneeva: Istoriko-stilisticheskoe issledovanie [Creativity of S. Taneyev: Historical and Stylistic Research]. Moscow: Muzyka, 1986. 296 p.
10. *Topilin D.* Sergej Taneyev. "Nadreligioznyj" kosmizm [Sergei Taneyev. "Super-religious" Cosmism]. Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scientific Notes of the Russian Gnessin Academy of Music]. 2022. № 2 (41). P. 38–48.
11. *Kandinskij A.* Simfonizm Rahmaninova i ego pojema "Kolokola" [Rachmaninoff's Symphonism and His Poem "The Bells"]. Sovetskaja muzyka [Soviet Music]. 1973. № 6. P. 88–98.
12. *Kandinskij A.* Simfonizm Rahmaninova i ego pojema "Kolokola" [Rachmaninoff's Symphonism and His Poem "The Bells"]. Sovetskaja muzyka [Soviet Music]. 1973. № 7. P. 86–98.
13. *Topilin D.* Simfonicheskoe tvorchestvo S. Rahmaninova: problema stilja [Symphonic works of S. Rachmaninov: the problem of style]. Stil' Rahmaninova. K 150-letiju so dnja rozhdenija: kollektivnaja monografija [Rachmaninov's style. On the 150th anniversary of his birth: collective monograph]. Moscow: Anta Press, 2023. P. 277–302.
14. *Asaf'ev B.* Russkaja muzyka XIX i nachala XX veka [Russian Music of the 19th and early 20th centuries]. Leningrad: Muzyka, 1979. 344 p.
15. *Topilin D.* Aleksandr Skrjabin. Jelitarnyj kompozitor [Alexander Scriabin. Elite Composer]. Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika [Music. Art, science, practice]. 2022. № 4 (40). P. 52–61.
16. *Ciolkovskij K.* Monizm Vselejnoj [Monism of the Universe]. Kosmicheskaja filosofija [Cosmic Philosophy]. Moscow: IDLi, 2004. P. 27–59.
17. *Holopov Ju.* Vvedenie v muzykal'nuju formu [Introduction to Musical Form]. Moscow: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P. Chajkovskogo, 2006. 432 p.
18. *Dernova V.* Garmonija Skrjabina [Harmony of Scriabin]. Leningrad: Muzyka, 1968. 124 p.
19. *Rubcova V.* Aleksandr Skrjabin [Alexander Scriabin]. Moscow: Muzyka, 1989. 447 p.
20. *Kosjakin E.* Logicheskie osnovy tonal'no-garmonicheskoy sistemy pozdnego tvorchestva Skrjabina [Logical Foundations of the Tonal-Harmonic System of Scriabin's Late Works]: Ph. D. diss.: 17.00.02. Moscow, 1995. 287 p.
21. *Akopjan L.* Put' k plerome: garmonicheskij jazyk pozdnego Skrjabina [The Path to Pleroma: The Harmonic Language of Late Scriabin]. Uchenye zapiski [Scientific Notes]. Issue 9. Book 1. Moscow: Memorial'nyj muzej A. Skrjabina, 2018. P. 17–45.
22. *Holopov Ju.* Nedostajushhee zveno v teorii novoj tonal'nosti: ot Skrjabina — dalee vezde [The Missing Link in the Theory of New Tonality: From Scriabin to Everywhere]. Electronic resource. URL: <https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/kholopov20030419> (date of access: 25.03.2025).
23. *Rimskaja-Korsakova N.* N. Rimskij-Korsakov i A. Skrjabin [N. Rimsky-Korsakov and A. Scriabin]. Sovetskaja muzyka [Soviet Music]. 1950. № 5 (138). P. 67–69.
24. *Meshishvili Je.* Fortepiannye sonaty Skrjabina [Piano Sonatas by Scriabin]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1981. 272 p.

25. *Topilin D.* "Pojema jekstaza" A. Skrjabina: koncepcija simfonii-pojemu ["The Poem of Ecstasy" by Alexander Scriabin: The Concept of a Symphony-poem]. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15. № 4. P. 42–61.
26. *Protopopov V.* Polifonija A. Skrjabina [Polyphony by A. Scriabin]. *Istorija polifonii* [History of Polyphony]. Issue 5. Polifonija v russkoj muzyke XVII — nachala XX v. [Polyphony in Russian Music of the 17th — early 20th centuries]. Moscow: Muzyka, 1987. P. 272–285.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Daniil I. Topilin — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Music History Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 25.12.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.01.2025

Принята к публикации / Accepted: 13.02.2025

Музыка XIX века

Научная статья

УДК 785.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-48-62



Народные песни как источник тематизма «Русской увертюры» С. С. Прокофьева



Дария Константиновна Долгова

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия,
barkazuhina@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-7526-4707>*

Аннотация: «Русская увертюра» открывает линию творчества С. С. Прокофьева, связанную с обращением к подлинному русскому музыкальному фольклору.

Установлены песенные источники, послужившие основой тематизма произведения. Ими оказались два образца из репертуара Государственного академического русского народного хора имени М. Е. Пятницкого, готовящиеся к печати в период написания и премьеры увертюры. Оба напева относятся к свадебной традиции западнорусской территории и имеют близкое композиционное строение.

Рассмотрены характерные черты использования аутентичных мелодий в контексте традиции жанра увертюры на народные темы. Сравнив особенности строения подобных сочинений у предшественников Прокофьева, становится очевидным, что автор «Русской увертюры» выбрал свой путь. Вместо сонатной формы со вступлением он обращается к рондо-сонате с центральным эпизодом.

В процессе сопоставления музыкального текста увертюры и исконных напевов выявлены параметры, которые композитор системно подвергает изменениям. Наиболее варьируемыми оказываются композиционные и ритмические показатели, в то время как ладовые и звуковысотные преобразования народных мелодий сводятся к минимуму.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, увертюра, цитирование народных напевов, композитор, фольклор, симфоническая музыка, русская композиторская школа

Для цитирования: Долгова Д. К. Народные песни как источник тематизма «Русской увертюры» С. С. Прокофьева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 48–62. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-48-62

Music of the XX century

Original article

Folk songs as a source of themes for S. S. Prokofiev's "Russian Overture"

Daria K. Dolgova

*N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
barkazuhina@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-7526-4707>*

Abstract: "Russian Overture" opens a line of creativity of S. S. Prokofiev, associated with an appeal to genuine Russian musical folklore.

The song sources of the themes that served as the basis of the work are established. They turned out to be two samples from the repertoire of the State Academic Russian Folk Choir named after M. E. Pyatnitsky, being prepared for publication during the period of writing and premiere of the overture. Both tunes belong to the wedding tradition of the Western Russian territory and have a similar compositional structure.

The characteristic features of the use of authentic melodies in the context of the tradition of the genre of overture on folk themes are considered. Having compared the structural features of similar works by Prokofiev's predecessors, it becomes obvious that the author of the "Russian Overture" chose his own path. Instead of sonata form with an introduction, he turns to a rondo sonata with a central episode.

In the process of comparing the musical text of the overture and original tunes, parameters are revealed that the composer systematically changes. The most variable are compositional and rhythmic indicators, while modal and pitch transformations of folk melodies are reduced to a minimum.

Keywords: Sergei Prokofiev, overture, quotation of folk tunes, composer, folklore, symphonic music, Russian school of composition

For citation: Dolgova D. K. Folk songs as a source of themes for S. S. Prokofiev's "Russian Overture". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):48-62. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-48-62

Русская увертюра» (ор. 72) — одно из первых сочинений С. С. Прокофьева после его возвращения на родину в середине 1930-х гг. Замысел композитор вынашивал на протяжении почти двух десятилетий: впервые идея «миниатюрной "Русской симфонии"» возникла в процессе завершения Первой симфонии [1, 164]. Однако речь об использовании цитат народно-песенного происхождения, судя по записям в его дневнике, на тот момент еще не шла: «После этой симфонии у меня новый план: такая же маленькая "русская" симфония — в чистейшем русском стиле. Посвящена она будет Дягилеву, в память его яростных проповедей, чтобы я, русский, писал, чисто по-русски» [2, 87].

Под «проповедями» С. П. Дягилева, вероятно, Прокофьев подразумевал его обвинения в «интернациональности» стиля композитора [3, 551]. Свое возражение он аргументировал тем, что *«не следует, конечно, под именем “национальной” понимать народные темы и вообще смотреть на это узко, но русский дух должен быть — и этому я не чужд...»* [3, 551].

Однако И. В. Нестьев пишет о том, что, согласно письменному авторскому плану от 10 августа 1936 года, *«увертюра будет основана на подлинных русских песнях или на темах в народном стиле»* [1, 397]. Возможно, этот факт и повлек жанровую трансформацию изначальной идеи: в «Русской увертюре» Прокофьев впервые в своем творчестве воплощает русский колорит при помощи аутентичных мелодий народных песен, продолжив тем самым традицию композиторов XIX века — М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, С. И. Танеева.

Таблица 1. Симфонические увертюры на темы русских народных песен в творчестве композиторов XIX века

Table 1. Symphonic overtures on themes of Russian folk songs in the works of composers of the 19th century

Произведение	Форма	Темы
М. И. Глинка «Симфония- увертюра» (1934)	Сонатная со вступлением	Лирическая песня «Я не знала ни о чем в свете тужить» (тема вступления) Хороводная «круговая» песня (источник не установлен ¹ ; главная партия)
М. А. Балакирев «Увертюра на темы трех русских народных песен» (1858)	Сонатная со вступлением	Былина «Как не белая береза в поле прилегала» (тема вступления) Хороводная песня «Во поле береза стояла» (тема главной партии) Хороводная песня «Я вечер млада во пиру была» (тема побочной партии)
Н. А. Римский-Корсаков «Увертюра на темы трех русских песен» (1866; 1880)	Сонатная со вступлением	Подблюдная песня «Слава богу на небе» (тема вступления) Хороводная песня «У ворот, ворот» (главная тема) Свадебная песня «На Иванушке чапан» (побочная тема)
С. И. Танеев «Увертюра на русскую тему» (1882)	Сонатная со вступлением	Лирическая (историческая) песня «Про татарский полон» (тема вступления)

Как видно из таблицы, все предшественники Прокофьева, несмотря на различие в количестве используемых цитат, опираются на сонатную форму со

¹ См. подробнее об этом: Горячих В. В. М. И. Глинка и идея русской симфонии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6. С. 148–163; Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. М.: Музыка, 1987. С. 217–222; Протопопов В. Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы // М. И. Глинка: Сб. материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. М.; Л.: Гос. муз. изд., 1950. С. 117–161.

вступлением. Его тема во всех случаях представляет собой мелодию народной песни и имеет обрамляющую функцию по отношению к основным разделам (то есть является также и темой заключения). При этом фольклорные источники в этих сочинениях составляют их основной тематизм².

Сам Прокофьев к тому моменту уже обращался к этому жанру в своей «Увертюре на еврейские темы» ор. 34. Она была написана в 1919 году для еврейского секстета «Зимро» во время пребывания Прокофьева в Нью-Йорке. Участники ансамбля, Йосиф Чернявский и Семен Бейлизон (Беллисон), показывали темы народных песен из своих личных записей, «*некоторые из которых оказались дряблыми, но другие совсем хорошими*», согласно заметкам в дневнике композитора [2, 231]. В результате Прокофьев выбрал две мелодии — клезмерского танца «флейлехс» и свадебной песни лирического характера, которые стали темами главной и побочной партии в сонатной форме увертюры. Национальный колорит создает инструментальный состав сочинения: кларнет, струнный квартет и фортепиано, звучание которых напоминает традиционный клезмерский ансамбль.

Интересно высказывание Я. Л. Сорокера по поводу данного опуса: «В Увертюре ярко претворилось свойство Прокофьева — автора фольклорных сочинений: умение найти точки соприкосновения, внутреннего — “подспудного” — родства двух различных по характеру тем, спаять их в единое целое, заставляя верить, что они родились для одного произведения» [4, 15].

Сам же композитор в письмах к другу Н. Я. Мясковскому оценил свое сочинение более скромно: «Увертюре на еврейские темы я не придаю значения: сочинил я ее в 1½ дня (инструментовал неделю) и даже не хотел ставить опуса. Звучит она действительно бойко, как будто играют не 6 человек, а больше: с музыкальной же точки зрения — стоящая в ней только, пожалуй, заключительная партия, и то, я так думаю, вероятно, вследствие моей слабости к диатонизму» [5, 158].

В годы пребывания за рубежом Прокофьевым была создана еще одна увертюра — «Американская» ор. 42 (1926), написанная по заказу звукозаписывающей компании “Duo Art” для камерного состава из семнадцати инструментов. Произведение полностью основано на авторском тематизме, однако в нем обращает на себя внимание желание композитора отклониться от характернейшего для жанра увертюры принципа сонатности: «Мне не хочется писать сонатное аллегро: возьму рондообразную форму, по принципу Шумана — побольше материала, поменьше разработки (разработки достаточно было в Симфонии)...» [6, 67].

Таким образом, к моменту создания ор. 72, Прокофьев уже имел опыт работы в жанре увертюры, и, вероятно, обнаружив гармоничность сочетания

² Темы основного раздела увертюры С. И. Танеева интонационно близки материалу вступления, что придает ей черты монотематизма.

свободы формы и самобытного народно-песенного тематизма, счел ее наиболее подходящей для своего нового симфонического произведения.

Из истории создания «Русской увертюры» известно, что основная часть работы над ней проходила на даче Прокофьева в Тарусе летом 1936 года. Исходя уже из названия произведения, становится очевидным, что для вхождения в музыкальную жизнь Москвы композитор отдал предпочтение актуализированной в тот период национальной тематике [1, 338]. Яркость материала было решено подчеркнуть мощью четверного состава оркестра.

Различные исследователи дают противоречивую информацию об источниках цитат и их количестве. И. В. Нестьев указывает на «две плясовые мелодии в главной партии, непосредственно заимствованные из фольклора» [1, 397] и сообщает, что в письме к Б. Е. Гусману от 12 июля 1936 года Прокофьев просит «прислать записи народных песен в качестве материала для будущей увертюры» [там же]. В действительности письмо содержит следующие строки: «Для внесения ясности в дело, сообщаю Вам, что Ваши указания о присылке мне русских тем выполнены не были...»³.

Ответ Гусмана композитору не был обнаружен в архиве, и в результате вопрос о том, были ли в дальнейшем предоставлены автору «Русской увертюры» нотации песен, остается открытым. Неясно, и о каких именно темах-цитатах говорит Нестьев — всего в увертюре можно выделить четыре мелодии плясового характера.

Саймон Моррисон в своей книге о советском периоде Прокофьева пишет: «в чем-то похожая на “Петрушку” Стравинского, прокофьевская увертюра включает мотивы, заимствованные из русского народного танца, салонной песни и литургического песнопения, все это собрано в рондо-сонату. Композитор выделяет мотив народного танца в первом, третьем и пятом разделах, мотив салонной песни во втором разделе и мотив литургического песнопения — в четвертом»⁴ [8, 48]. Вероятно, Моррисон подразумевает под этой фразой не прямое цитирование конкретных песен, а стилистическую близость тематизма увертюры подлинному фольклору. По крайней мере, никаких сведений о том, откуда заимствовал Прокофьев мелодии, в его тексте нет. Более того, в своей работе музыковед ссылается на статью своей коллеги Нелли Кравиц [9], в которой представлены любопытные сравнения тем увертюры с образцами народных песен из сборников различного времени (Н. Львов, И. Прач «Собрание народных русских песен с их голосами», Н. А. Римский-Корсаков «Сто русских народных песен», В. М. Щуров «Стилевые основы русской музыки»). Несмотря на обнаруженные интонационные сходства, Н. Кравиц в заключении статьи подытоживает, что подтвердить или опровергнуть информацию, представленную Нестьевым, она не смогла.

³ РГАЛИ Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 179. Л. 1.

⁴ "Somewhat like Stravinsky's Petrushka, Prokofiev's Overture includes motives derived from Russian folkdance, salon song and liturgical chant, all packaged into a sonata-rondo form" [8, 48].

Авторы других монографий о композиторе⁵ не уделяют внимания «Русской увертюре» или же вовсе дают ошибочную информацию. Так, И. И. Мартынов в книге «Сергей Прокофьев: жизнь и творчество» утверждает, что «как и обычно, Прокофьев отказался от цитирования подлинных народных песен и весь материал его увертюры оригинален» [10, 349].

В действительности, как и указывал на то Нестьев, Прокофьев использует в увертюре две плясовые мелодии, однако их жанровая принадлежность определена не вполне точно. Обе песни были обнаружены автором настоящей статьи в сборнике «Хор имени Пятницкого: 20 русских народных песен» [11]. Неясно, как они попали в руки композитора; известно, что работа над сочинением имела стремительные темпы и была завершена к концу сентября. Премьера увертюры состоялась 29 октября 1936 года в Большом зале Московской Консерватории силами филармонического оркестра под управлением венгерского композитора Эугена Сенкара [9]. На сборнике же возле фразы «Подписано к печати» указана дата 4 декабря 1936 год. Таким образом, вероятность того, что Прокофьев самостоятельно выбрал песни из готового сборника, исключается. Можно предположить, что человек, обеспечивший композитора расшифровками песен, имел прямое отношение к подготовке издания.

Обе народные песни, процитированные Прокофьевым в увертюре, имеют близкое региональное происхождение. Первая из них — «Как по лужку травка» — была записана в 1912 году от хора д. Глотовка Ельнинского у. Смоленской губ. (запевала — М. Гражданенкова). Авторы сборника атрибутируют ее как свадебную величальную песню, исполняемую «во время свадебного пира» [11, 70]. Ее сюжет воплощает идею припевания пары. Силлабический стих становится основой двустрочной композиции, в которой каждая строка складывается путем повтора полустушия: первая — шестисложного, вторая — пятисложного. Напев представлен в гетерофонной фактуре с элементами ленточного голосоведения. Ладовая структура напева основана на квинтовой ячейке большетерцового заполнения с субтоном (пример 1).

Пример 1. Свадебная песня «Как по лужку травка»

Example 1. Wedding song "ak po luzhku travka" ("How grass in a meadow")



⁵ См., например, Савкина Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев. М.: Музыка. 1982. 143 с.; Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 701 с.

Мелодия песни выполняет функцию второй темы главной партии. В экспозиционном разделе увертюры Прокофьев сохраняет мелодические, ритмические и тонально-тесситурные особенности напева — D-dur в теме при основной тональности увертюры C-dur (пример 2).

Пример 2. С. С. Прокофьев. «Русская увертюра», ц. 1⁶

Example 2. S. S. Prokofiev. "Russian overture", n. 1



Пример 3. Свадебная песня «А ты, яблонька»

Example 3. Wedding song "A ty, yablon'ka" ("Apple tree")

1. А ты, яб - лонь - ка, ты, куд - ря - ва - я,
ой да лю - ли, лю - ли ты, куд - ря - ва - я.

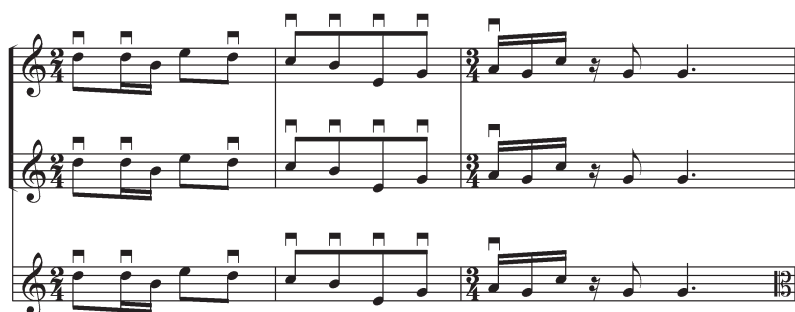
2. Ах (ы) пол - но те - бе во са - ду сто - ять,

Напев песни «А ты, яблонька» звучит в увертюре в качестве третьей темы главной партии. Как и в случае с предыдущей цитатой, Прокофьев по-своему ставит тактовые черты в мелодии, тем самым подвергая ее метрическим изменениям, но при этом сохраняет идею переменности размера. Он также не меняет звуковысотные особенности песни, ориентируясь на мелодию верхнего голоса первой строфы, и лишь в начале фразы, соответствующей рефрену песни (на четвертую восьмую второй строки), заимствует вариант из последующей строфы (пример 4).

Пример 4. С. С. Прокофьев. «Русская увертюра», ц. 4

Example 4. S. S. Prokofiev. "Russian overture", n. 4

I
V-ni
II
Viole



Но на этот раз автор «Русской увертюры» оказывается более свободным в трактовке длительностей: напев представлен в партитуре в двукратном ритмическом уменьшении. Кроме того, паузы в конце строк он заменяет тянущимися длительностями, а пятый звук от начала темы при этом, напротив, сокращает путем добавления шестнадцатой паузы (схема 2).

Схема 2. Ритмическое строение песни «А ты, яблонька»

Scheme 2. Rhythmic structure of the song "A ty, yablon'ka" ("Apple tree")



В репризе тема излагается в новой тональности (Des-dur), что способствует динамизации раздела (пример 5).

Пример 5. С. С. Прокофьев. «Русская увертюра», ц. 39

Example 5. S. S. Prokofiev. "Russian overture", n. 39



В данном случае примечательно то, что здесь тема впервые предстает в увертюре в ритмическом соответствии оригинальному напеву (счетная единица — четверть, вместо восьмой в экспозиции). В последнем проведении рефрена тема звучит в E-dur (пример 6).

Пример 6. С. С. Прокофьев. «Русская увертюра», ц. 44

Example 6. S. S. Prokofiev. "Russian overture", n. 44



Другие темы увертюры — первая тема главной партии (рефрена), тема побочной партии (первый эпизод), две темы центрального эпизода, — вероятно, не являются цитатами, однако в их жанровой природе возможно выявить связи с народно-песенными источниками.

Первая тема главной партии (а), имеющая плясовой характер, представляет интерес своей метрической организацией и внутренней неквадратностью (пример 7).

Пример 7. С. С. Прокофьев. Русская увертюра, первая тема главной партии

Example 7. S. S. Prokofiev. "Russian overture", first theme of the main part



По аналогии с другими образцами предположим, что гипотетический первоисточник темы мог иметь трехдольный метр с акцентом на третьем слоге, то есть при тактировке образовывался затакт, состоящий из двух восьмых (пример 8).

Пример 8. С. С. Прокофьев. «Русская увертюра», первая тема главной партии (вариант тактировки)

Example 8. S. S. Prokof'ev. "Russian overture", first theme of the main part (tacting option)



Тему побочной партии (она же — первый эпизод) Нестьев ассоциировал с широко распространенной плясовой песней «Во пиру была» (примеры 9а, 9б). Однако, несмотря на близкий народно-песенной стилистике зачин мелодии, ее продолжение — типичный пример прокофьевской лирики широкого дыхания.

Пример 9а. С. С. Прокофьев. «Русская увертюра», тема побочной партии

Example 9a. S. S. Prokofiev. "Russian overture", theme of the side part

Пример 9б. Н. А. Римский-Корсаков. «40 народных песен». «Во пиру была»⁷

Example 9b. N. A. Rimsky-Korsakov. "40 folk songs". "Vo piru byla" ("There was a feast")

Центральный эпизод состоит из двух тем, первая из которых, по мнению Н. Кравиц, «близка древним образцам русской церковной музыки — знаменному распеву» [9]. Исследовательница приводит в пример один из номеров сборника «Древнерусское певческое искусство» Н. Д. Успенского, общее мелодическое движение которого действительно напоминает прокофьевскую мелодию (пример 10а, 10б).

⁷ Пример воспроизведен на основе 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизированных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: издательство П. Юргенсона, 1895. 62 с.

Пример 10а. С. С. Прокофьев. «Русская увертюра»,
первая тема центрального эпизода

Example 10a. S. S. Prokofiev. "Russian overture",
first theme of the central episode



Пример 10б. «Во чермнем мори...» из сборника Н. Д. Успенского
«Древнерусское певческое искусство»⁸

Example 10b. "Vo chernnem mori..." from N. D. Uspensky's collection
"Old Russian Singing Art"



Тема середины эпизода (E-dur) в наименьшей степени ассоциируется с русскими народными напевами, при этом содержит в себе некоторую обобщенную танцевальность (пример 11).

Пример 11. С. С. Прокофьев. «Русская увертюра»,
вторая тема центрального эпизода

Example 11. S. S. Prokofiev. "Russian overture",
second theme of the central episode



⁸ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. С. 119.

Таблица 2. Форма увертюры

Table 2. The structure of the overture form

1	4	7	8		10	12	16	19	27	31	35	37	39	41		44	45	54							
C					B-dur			C-dur	F As	E	D	F			C	E	C								
a	b	a	b	c	b	a	b	c	x	d	d _r	d _l	a	r	e	e _l	f	e+f	e+f	c	x	d	c	a	a+e
рефрен					эп. 1			рефрен	эп. 2					рефрен	эп.3	рефрен									
ГП					Св.ч.			ПП						Св.ч.	ПП	ГП									
Экспозиция										Реприза							Кода								

В форме «Русской увертюры» (Таблица 2) наибольшее развитие получила первая тема главной партии (рефрена), подвергающаяся мотивной разработке. Вторая, основанная на мелодии свадебной песни «Как по лужку травка», возникает лишь в экспозиционном разделе, где практически никак не видоизменяется, а в дальнейшем не встречается вовсе. Третья тема, также представляющая собой цитату свадебного напева, как и первая, имеет сквозное значение. Прокофьев преобразует ее ритмически и использует прием тонального развития. Другие три темы развиваются преимущественно локально в рамках эпизодов. Исключение составляет проведение первой темы центрального эпизода в коде в контрапункте с первой темой главной партии.

* * *

Подытоживая наблюдения над особенностями использования подлинного фольклорного материала в увертюре, отметим, что Прокофьев в обоих случаях вносит изменения, в первую очередь, в метрические и композиционные характеристики напева. Данный факт может свидетельствовать о том, что в центре его внимания находилась не народная песня как целостная художественная единица, а лишь ее мелодия, абстрагированная от поэтического текста и строфической структуры. Выводы о взаимодействии Прокофьева с оригинальными мелодиями в «Русской увертюре» заключают в себе особую ценность, так как их сопоставление с методом работы композитора с фольклорными источниками в произведениях 1940-х гг. позволит проследить его творческую эволюцию в этом направлении.

Несмотря на обнаруженные источники, по-прежнему остается не раскрытым ряд вопросов, касающихся как истории создания сочинения, так и особенностей взаимодействия композитора с аутентичными образцами: как и в каком виде к нему попали нотации песен? Прав ли был Нестьев, предполагая, что цитат в произведении лишь две, или поиски источников других тем могут оказаться перспективными? Наиболее принципиальным при этом кажется вопрос о происхождении первой темы. Если ее авторство принадлежит Прокофьеву, то получается, что композитор главным образом развивает

собственный, а не фольклорный материал, что принципиально отличает его увертюру от сочинений предшественников в этом жанре и, напротив, сближает ее с симфониями этих композиторов [12].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. — Москва: Советский композитор, 1973. — 713 с.
2. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933: в 3 т. — Москва: Классика -XXI, 2017. — Т. 2: 1916–1925. — 552 с.
3. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933: в 3 т. — Москва: Классика-XXI, 2017. — Т. 1: 1907–1915. — 576 с.
4. *Сорокер Я. Л.* Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. — Москва: Советский композитор, 1973. — 104 с.
5. *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я.* Переписка / Сост. и подг. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко. — Москва: Советский композитор, 1977. — 598 с.
6. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933: в 3 т. — Москва: Классика-XXI, 2017. — Т. 3: 1926–1933. — 632 с.
7. *Кондаков И. В., Брусиловская Л. Б.* С. Прокофьев vs Д. Шостакович: сравнительный опыт творческого выживания // Вестник РХГА. — 2021. — Т. 22. — Вып. 2. — С. 334–350. DOI: <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.22.2.034>
8. *Morrison S.* The people's artist: Prokofiev's Soviet years. — New York: Oxford university press, 2008. — 491 p.
9. *Kravetz N. S.* Prokofiev and E. Senkar. The First Performance of the Russian Overture op. 72 in Israel in 1938 // Israel Studies in Musicology Online. — 2006. — № 1. — URL: <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2009/docId/10639> (дата обращения: 20.03.2025).
10. *Мартынов И. И.* Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество. — Москва: Музыка, 1974. — 560 с.
11. Хор имени Пятницкого: 20 русских народных песен / записи Вл. Захарова; ред. текстов и примеч. П. М. Казьмина. — Москва: Музыка, 1936. — 72 с.
12. *Горячих В. В. М. И.* Глинка и идея русской симфонии // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2020. — № 6. — С. 148–163.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Д. К. Долгова — аспирантка кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

REFERENCES

1. *Nest'ev I. V.* Zhizn' Sergeja Prokof'eva [The Life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 713 p.
2. *Prokof'ev S. S.* Dnevnik. 1907–1933 [Prokofiev S. S. Diary. 1907–1933]: in 3 Books. Moscow: Klassika-XXI, 2017. Book 2: 1916–1925. 552 p.
3. *Prokof'ev S. S.* Dnevnik. 1907–1933 [Prokofiev S. S. Diary. 1907–1933]: in 3 Books. Moscow: Klassika-XXI, 2017. Book 1: 1907–1915. 576 p.

4. *Soroker Ya. L.* Kamerno-instrumental'nye ansambli S. Prokof'eva [Chamber and Instrumental Ensembles by S. Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 104 p.
5. *Prokof'ev S. S. i Myaskovskiy N. Ya.* Perepiska [Prokofiev S. and Myaskovsky N. Correspondence]. Compiled by M. Kozlova i N. Yatsenko. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1977. 598 p.
6. *Prokof'ev S. S.* Dnevnik. 1907–1933 [Prokofiev S. S. Diary. 1907–1933]: in 3 Books. Moscow: Klassika-XXI, 2017. Book 3: 1926–1933. 632 p.
7. *Kondakov, I. V., Brusilovskaya, L. B.* S. Prokofiev vs D. Shostakovich. Comparative Experience of Creative Survival. Review of the Russian Christian Academy for the Humanities. 2021. 22(2), P. 334–350. DOI: <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.22.2.034>
8. *Morrison S.* The people's artist: Prokofiev's Soviet years. New York: Oxford university press, 2008. 491 p.
9. *Kravetz N. S.* Prokofiev and E. Senkar. The First Performance of the Russian Overture op. 72 in Israel in 1938. In: Israel Studies in Musicology Online, 2006, vol. 1. URL: <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2009/docId/10639> (accessed: 20.03.2025).
10. *Martynov I. I.* Sergej Prokof'ev: Zhizn' i tvorchestvo [Sergei Prokofiev: Life and creativity]. Moscow: Muzyka, 1974. 560 p.
11. *Hor imeni Pyatnickogo: 20 russkikh narodnykh pesen* [Pyatnitsky Choir: 20 Russian folk songs]. Records by V. Zakharov; ed. texts and notes. P. Kazmin. Moscow: Muzyka, 1936. 72 p.
12. *Goryachih V. V. M. I.* Glinka i ideya russkoj simfonii [Glinka and the idea of the Russian symphony]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after. A. Ya. Vaganova]. 2020. Vol. 6. P. 148–163.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Daria K. Dolgova — Postgraduate Student of the Ethnomusicology Department at N. A. Rimsky-Korsakov St Petersburg Conservatoire.

Поступила в редакцию / Received: 09.01.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.01.2025

Принята к публикации / Accepted: 15.02.2025

Музыка XX века

Научная статья

УДК 78.082

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-63-78



Произведение, «перешагнувшее» эпоху: Третья симфония Ю. Н. Шишакова



Екатерина Викторовна Макарецва

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
makkon69@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0003-0119-8952>

Аннотация: Статья посвящена Третьей симфонии для оркестра русских народных инструментов Юрия Николаевича Шишакова. Отмечается преемственность композиторам русской симфонической школы (симфонии Бородина, Танеева, Глазунова, Чайковского, Прокофьева), которая сказалась в обращении к традиционным моделям и жанрам (эпико-повествовательный сонатно-симфонический цикл с использованием синтезирующего финала), методам развития (сочетание сонатности и вариационности), образности (колокольность, скоморошечность).

Рассматривается вопрос об универсальности русских народных инструментов и их адаптации к симфоническому жанру, который ставит композитор. Прослеживаются такие симфонические принципы, как лейтинтонационность и монотематизм. Отмечается влияние симфонической модели и техники письма Шостаковича, проявляющееся не только в аллюзиях к определенным темам, но и в общности образов, идей, драматургии, принципов формообразования и оркестровки.

Исследуется специфика оркестрового письма композитора, связанная с обогащением звуковой палитры сочинения, поиском новых средств звукописи, сопоставлением оркестровых групп, нахождением баланса солирующих проведений и дублировок.

Ключевые слова: оркестр русских народных инструментов, симфония, русская классическая школа, универсальность, форма, сонатно-симфонический цикл, тематизм, полифония, оркестровое письмо

Для цитирования: Макарецва Е. В. Произведение, «перешагнувшее» эпоху: Третья симфония Ю. Н. Шишакова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 63–78. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-63-78

Music of the XX century

Original article

The work that «stepped over» the epoch: The Third Symphony by Yuri N. Shishakov

Ekaterina V. Makartseva

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
makkon69@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0003-0119-8952>

Abstract: The article is devoted to the Third Symphony for Russian Folk Instruments Orchestra by Yuri Nikolayevich Shishakov. It notes the continuity with the composers of the Russian symphonic school (symphonies by Borodin, Taneyev, Glazunov, Tchaikovsky and Prokofiev), which is reflected in the appeal to traditional models and genres (epic-narrative sonata-symphonic cycle with the use of a synthesising finale), methods of development (a combination of sonata and variation) and imagery (bell-like, skomoroschestvo).

The question of the universality of Russian folk instruments and their adaptation to the symphonic genre posed by the composer is examined. Such symphonic principles as leitintonality and monothematism are traced. The influence of Shostakovich's symphonic model and writing technique is noted, manifested not only in allusions to certain themes, but also in the commonality of images, ideas, drama, principles of form and orchestration.

The specifics of the composer's orchestral writing are studied, which is connected with the enrichment of the sonic palette of the work, the search for new means of sound writing, the juxtaposition of orchestral groups, and finding a balance between solo conducting and duplication.

Keywords: Russian folk instruments orchestra, Symphony, the Russian classical school, universality, form, sonata-symphonic cycle, thematism, polyphony, orchestral writing

For citation: Makartseva E. V. The work that «stepped over» the epoch: The Third Symphony by Yuri N. Shishakov. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):63-78. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-63-78

Имя композитора Юрия Николаевича Шишакова (1925–2000) приобрело широкую известность на рубеже 1940–1950-х годов после создания сочинений для солирующих домры и балалайки с фортепиано: Первого концерта для домры с русским народным оркестром (1951), Концерта для балалайки с оркестром русских народных инструментов (1953), Увертюры D-dur (1951), «Народных припевок» (1952). Он был учеником М. Ф. Гнесина и преподавал в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных

со дня открытия факультета народных инструментов (1948)¹. Шишаков занимает особое место в истории музыки для оркестра народных инструментов² как автор произведений в самых различных жанрах.

Основной принцип композиционной техники Шишакова — свободное сочетание методов и приемов в зависимости от поставленных в произведении задач. Так, например, демократичность языка, намеренная общедоступность бытовых жанровых интонаций в Сюите вальсов (1986) соседствует с 12-тоновой серийной техникой в «Двадцати пяти акварелях» для оркестра баянистов (1973). Склонность к экспериментам выразилась в создании двух концертов для академических инструментов с народным оркестром, которые и по сей день звучат свежо и оригинально. Манеру народного скрипичного исполнительства композитору удалось передать в Концерте для скрипки с ОРНИ (1964), жанр частушки, ставший популярным в 50-е годы XX века, становится основой в Концерте для дуэта ударных с ОРНИ (1966).

Статья посвящена Третьей симфонии для ОРНИ Шишакова (1976), сочинению незаслуженно забытому. Дирижер Владимир Шкуровский, один из немногих исполнителей Третьей симфонии Шишакова⁴, считает его композитором, «перешагнувшим свое время»⁵.

Это качество, в частности, проявляется в том, что композитор одним из первых стал использовать в сочинениях для народных инструментов композиционные принципы, характерные для академического жанра симфонии. В одном из ранних произведений Шишакова для ОРНИ — Увертюре D-dur — критиками отмечалось использование симфонических методов развития,



Илл. 1. Ю. Н. Шишаков
(1925–2000)³

Pic. 1. Y. N. Shishakov
(1925–2000)

¹ Ю. Н. Шишаков имел звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР.

² Далее — ОРНИ.

³ Источник иллюстрации: URL: <https://tremolo.net.ru/kompozitory/post/shishakov-yurij-nikolaevich-1925-2000> (дата обращения: 19.03.2025).

⁴ Симфония прозвучала всего три раза в исполнении оркестра Государственного музыкального училища имени Гнесиных под управлением Б. Ворона (1996), Нижегородского ОРНИ под управлением В. Кузнецова (2006) и оркестра «Душа России» под управлением В. Шкуровского (2012).

⁵ Здесь и далее приведены фрагменты беседы автора статьи с В. Шкуровским 9 октября 2019 года. «Изначально, — вспоминает В. Шкуровский, — когда я еще был студентом, эта симфония показалась мне ломанной, с острыми углами, заушной. Я не понял мелодики Шишакова, точнее, не был готов к ее восприятию. Она была отложена, непонятая слушателями и музыкантами того времени, достаточно долго зрела, и только сейчас становится понятной нашему уху, и мы способны ее воспринять!»

причем в качестве отрицательной черты⁶. Единство замысла, четко выстроенная композиция, целенаправленное сквозное развитие, производность тематического материала присущи даже его сочинениям в жанре сюиты — «Красноярским песням» (1960), Сюите-фантазии (1960) и другим.

Тенденция к симфонизации проявилась в использовании лейтмотивной техники. Впервые лейтмотивный принцип был опробован им в Русской рапсодии (1962) [1, 41]⁷. Нередко лейтмотив становится символом-монограммой, отсылающей к известным именам композиторов и музыкантов-исполнителей⁸. В этом отношении он находится в русле тенденций 1960–1970-х годов, сочинений Шостаковича, Э. Денисова⁹, А. Муро́ва, Н. Пейко¹⁰, Т. Сергеевой¹¹.

Четыре части Третьей симфонии Шишакова также объединяет лейттема. Впервые прозвучав во вступлении первой части, она появляется в ключевых моментах всех частей. Такое решение заставляет вспомнить о драматургических принципах Четвертой и Пятой симфоний П. И. Чайковского.

Стремление к сохранению жанрового инварианта выражено в логично выстроенном четырехчастном цикле с типичными для классико-романтической симфонии функциями частей и формами. Симфония развивает традиции русской симфонической школы. С одной стороны, они проявляются в эпической¹² направленности, синтезирующем характере финала, где появляются темы предыдущих частей (линия, идущая от Бородина, Глазунова, Танеева). С другой стороны, явно прослеживаются черты лирико-драматического симфонизма Чайковского, в частности, наличие темы-эпиграфа, возникающей в ключевых моментах каждой части и таким образом связывающей весь цикл.

⁶ Подробнее об этом см.: [1, 23]. На принципе симфонизации в произведениях Шишакова ставит акцент и М. И. Имханицкий в своей монографии [1, 4].

⁷ В а-молл'ной Сонате для баяна (1968) открывающая цикл четырехзвучная попеvка проходит во всех частях цикла [1, 53].

⁸ Так, Пассакалия из Симфонии-сюиты *BALE-SCH* заставляет вспомнить знаменитую Пассакалию из Восьмой симфонии Шостаковича, на что недвусмысленно указывает вторая часть монограммы (*SCH*).

⁹ Монограмма Эдисона Денисова *EDS* (музыкальные буквы имени и фамилии *EDiSon DEniSov*) — своеобразная «визитная карточка» композитора, которую он использует в основном варианте, в транспозициях, преобразованиях (ракоход, инверсия) в различных ритмических вариантах. Об этом пишет в своей статье В. Кривопалова [11, 45]. Д. Смирнов пытается обнаружить «персонажей» музыкального действия Флейтового концерта Э. Денисова, находя в ячейках серии замаскированную монограмму Шостаковича и «перетасованную» монограмму *B-A-C-H* [12].

¹⁰ Использование знаков-символов в произведениях А. Муро́ва, Н. Пейко, Ю. Шишакова и В. Бояшова отмечает П. А. Белик [3, 242].

¹¹ В Концерте для альтовой домры, ОРНИ и фортепиано «Инициалы» Т. Сергеевой использована звуковая монограмма *e-g* (*Михаил Горобцов*) — музыкальное «посвящение» первому исполнителю.

¹² П. Белик определяет жанр Третьей симфонии как «повествовательно-эпический» [4, 12].

Функцию лейтмотива выполняет тема вступления — размашистая, угловатая, интонационно жесткая. Некоторая интонационная «вычурность», отсутствие фольклорной основы, возможно, в свое время отпугнула современников — исполнение симфонии состоялось лишь спустя четверть века. Однако за кажущейся конструктивностью трудно не заметить шостаковического «надрыва» (контрапункт в объеме ув. 4), а «мерцающая терция» отсылает к знаменитой «Богатырской».

Пример 1. А. Бородин. «Богатырская» симфония. I часть, главная партия (фрагмент)

Example 1. A. Borodin. The "Bogatyrskaya" Symphony. I part, main part (fragment)

Allegro

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Пример 2. Ю. Шишаков. Третья симфония. I часть, лейтмотив

Example 2. Y. Shishakov. The Third Symphony. Part I, the leitmotif

Д.п., Д.м.
Д.а., Фл., Гоб.
Гусли клав.
Гусли шипк.
Б.п., Б.с.

Lento

Д.б., Баяны,
Гитара (э)
Б.а., Б. к/б

f

ff marcato

4 6

Тематизм симфонии рождает различные аллюзии, как, например, интонации одной из тем второй части, отсылающей к характерным речитативным репликам из Пролога «Бориса Годунова» Мусоргского:

Пример 3. Ю. Шишаков. Третья симфония. II часть (фрагмент)

Example 3. Y. Shishakov. The Third Symphony. Part II (fragment)



Пример 4. Б. Мусоргский. «Борис Годунов». Пролог (фрагмент)

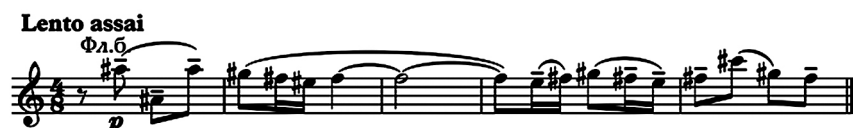
Example 4. B. Mussorgsky. "Boris Godunov". Prologue (fragment)



Прослеживаются и более глубокие связи, раскрывающие общность образов, идей, драматургии, принципов формообразования и оркестровки. Так, рассуждая о второй части симфонии, В. Шкуровский заметил: «Я думаю, что Шостакович мог так написать для народного оркестра!»¹³. Действительно, несомненна близость некоторых тем симфонии Шишакова к тематизму третьей части Пятой симфонии Шостаковича¹⁴:

Пример 5. Ю. Шишаков Третья симфония. II часть (фрагмент)

Example 5. Y. Shishakov The Third Symphony. Part II (fragment)



¹³ Из интервью с В. Шкуровским 9 октября 2019 г.

¹⁴ Сравним, например, первые два такта пятого (тема Шишакова) и седьмого (тема Шостаковича) примеров. Кроме того, последний такт приведенного примера симфонии Шишакова представляет собой ракоход начальной темы третьей части симфонии Шостаковича.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ, «ПЕРЕШАГНУВШЕЕ» ЭПОХУ: ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ Ю. Н. ШИШАКОВА

Пример 6. Д. Шостакович. Пятая симфония. III часть, главная партия (фрагмент)

Example 6. D. Shostakovich. The Fifth Symphony. Part III, main part (fragment)



Пример 7. Д. Шостакович. Пятая симфония. III часть, главная партия (фрагмент)

Example 7. D. Shostakovich. The Fifth Symphony. Part III, main part (fragment)



Сходны и формы медленных частей — сонатная с зеркальной побочной партией у Шостаковича, концентрическая у Шишакова¹⁵. Шишаков совершенно очевидно принадлежал к тем композиторам, на которых симфоническая модель, техника письма Шостаковича, по словам М. Г. Арановского, не могли не оказывать огромного влияния [5, 8].

Композитор обращается к жанрам, которые можно причислить к своеобразным символам русского искусства — к колокольности¹⁶, одному из ключевых образов в музыке для народного оркестра. Яркий пример — одна из вариаций основной темы финала симфонии (отсылка к «Александру Невскому» Прокофьева, «Вставляйте, люди русские!»)¹⁷. Видимо, общность замыслов четвертой части кантаты Прокофьева и финала симфонии (вселенский призыв к объединению) вызвала соответствующие аллюзии (пример 8).

В то же время композитор использует шарманочные наигрыши в третьей части¹⁸, а приплясывающая побочная партия первой — продолжение скомо-рошечьей линии русского симфонизма, берущей свое начало в сочинениях Бородина, Прокофьева, Стравинского, активно разработанной в XX веке в произведениях отечественных композиторов¹⁹.

¹⁵ Суровая сдержанность чувств, открытая экспрессия, прорывающаяся лишь в кульминационных моментах, последующий спад обуславливает сходство драматургии, а также оркестрового решения заключительных разделов обоих произведений с «гаснущим» тембром челесты, тремоло струнных и возвышенно-просветленным *Fis-dur'*ом.

¹⁶ Подробнее о колокольности и звонных тембрах в народном оркестре см. работу М. И. Имханицкого [2, 443–445].

¹⁷ О наследовании черт музыки Прокофьева, которая, по словам композитора, оказала на него большое влияние, упоминает в своей монографии М. И. Имханицкий [1, 12].

¹⁸ В исполнительской редакции В. Шкуровского одной из тем сопутствует аккомпанемент, напоминающий наигрыш шарманки. Его нет в партитуре, однако его появление, на наш взгляд, весьма органично (из интервью В. Шкуровского автору статьи 9 октября 2019 г.).

¹⁹ Здесь уместно вспомнить не только «Петрушку» Стравинского и Второй концерт для фортепиано с оркестром Прокофьева, но и ряд сюит для ОРНИ: «Улицу веселую» В. Ф. Пащенко (1927),

Пример 8. Ю. Шишаков. Третья симфония. Финал (фрагмент)

Example 8. Y. Shishakov. The Third Symphony. The finale (fragment)

Andante

Инструменты:
 Д.п.
 Д.м. I, II
 Фл. I, II
 Гоб. I, II
 Баян I
 Эл. гитара
 Б.пр.
 Гусли клав.
 Баян II
 Б. с.
 Баян а.
 Б. а.
 Баян т.
 Гусли щипк.
 Д. б.
 Б. к-б.
 Литавры
 Тарелки

Динамики: *f*

Метр: 4/4

Системы: 1, 2

ПРОИЗВЕДЕНИЕ, «ПЕРЕШАГНУВШЕЕ» ЭПОХУ: ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ Ю. Н. ШИШАКОВА

Пример 9. Ю. Шишаков Третья симфония. I часть, побочная партия (фрагмент)

Example 9. Y. Shishakov The Third Symphony. Part I, side part (fragment)

Più mosso

Д. м. I, II
Фл. пикк.
Фл. I
Гоб. I, II
Пикк.
Фл.

Пример 10. Ю. Шишаков Третья симфония. III часть, «шарманочная» тема (фрагмент)

Example 10. Y. Shishakov The Third Symphony. Part III, "charming" theme (fragment)

Presto

Гоб. I

Финал симфонии написан в лучших традициях эпического симфонизма²⁰. Являясь кульминацией цикла, он поражает симфонической мощью развития побочной партии, от неспешного былинного напева к заключительному апофеозу.

Уместно привести слова В. Шкуровского: «Здесь и пробивающая до корней набатность, и вселенская, человеческая рана... Диссонансы последних аккордов взрывающие!»²¹. Впечатление «взрывающей» диссонантности в немалой степени создается контрапунктическим наложением тем в разработке, особенно в репризе и коде финала. Так, при подходе к кульминационному проведению побочной партии финала (ц. 30) одновременно звучат три темы: главная, связующая и тема вступления из первой части. Полифоническое мастерство композитора впечатляет уже в разработке первой части, где используются

«Ивановские ситцы» Ю. М. Зарицкого (1970), «Шутки-прибаутки» Б. П. Кравченко (1966), «Русские потешки» В. Д. Бибергана (1969), «Превращение Петрушки» Б. Е. Глыбовского (1973), «Картины из прошлого» В. Г. Кикты, «Песенки-прибаутки» А. П. Курченко (1978) [6, 104].

²⁰ Традиции эпического симфонизма сказываются в характере развития контрастных тем (главной и побочной), направленном на сближение, повторении тематизма предыдущих частей, в сочетании принципов сонатности и вариационности, в утверждении героического образа.

²¹ В связи с этим приводим тонкое замечание В. Шкуровского о звучании симфонии исключительно в больших составах: «В малых составах эта симфония не звучит, она слишком масштабна!».

различные преобразования темы вступления: инверсия, ракоход, увеличение, контрапунктические соединения тем (цц. 8–10).

В симфонии нашло наивысшее воплощение мастерство Шишакова-симфониста. В отличие от произведений сюитного жанра в симфонии меньше акцентируется музыкально-изобразительная сторона²². Гораздо более для нее характерны философские категории: это и размышление о судьбах Родины, ее прошлом и настоящем, и вопросы человеческого бытия; «шостаковический» трагизм второй части и, как «ответ» на него — неоднозначный финал; вселенский призыв к объединению, набатность — и «механическая» наступательная сила, скандирующий, терцовый возглас. Именно терция, впервые ярко, по-бородински, заявив о себе во вступлении, становится лейтинтервалом, который лежит в основе многих тем симфонии, что позволяет говорить о монотематизме и лейтинтоначионности. Интересно проследить трансформацию этой интонации в цикле от робкой жалобы во второй части к гневному восклицанию в финале.

Пример 11. Ю. Шишаков Третья симфония. Финал (фрагмент)

Example 11. Y. Shishakov The Third Symphony. The finale (fragment)



Пример 12. Ю. Шишаков Третья симфония. Финал, побочная партия (фрагмент)

Example 12. Y. Shishakov The Third Symphony. Finale, side party (fragment)



Одно из интереснейших и важных качеств симфонии — это оркестровое письмо. Во-первых, отметим оригинальный состав оркестра: кроме основного состава в партитуре присутствует группа деревянных духовых²³ (включая видовые инструменты — флейту-пикколо, альтовую флейту и английский рожок) и довольно разнообразная группа ударных. Замечательно и по меньшей мере неожиданно отношение Шишакова к группе балалаек: роль балала-

²² О большом значении музыкально-изобразительных элементов в некоторых произведениях Шишакова рассуждает М. Имханицкий в своей монографии [2, 37].

²³ Деревянные духовые инструменты, флейта и гобой, стали полноправными участниками оркестра русских народных инструментов еще в 60-е годы XX века.

ек-прим как солирующих инструментов практически сведена к минимуму²⁴. Отсутствует в партитуре и балалайка-бас. Наличие электрогитары (совсем не народного инструмента), видимо, вызвано практической необходимостью поддержки группы балалаек.

Во-вторых, разнообразие оркестровых приемов проявляется и в многочисленных соло (и не только духовых, как во второй части, но и струнных — таково великолепное соло домры в начале четвертой части), и в сопоставлении оркестровых групп, звучащем всегда оригинально и свежо, и в нахождении баланса солирующих проведений и дублировок. Великолепно зная оркестр, мастерски используя тембры и краски, Шишаков стремится следовать принципам, заявленным им еще в своем учебнике оркестровки²⁵. Все его партитуры — образцы четкости и рельефности оркестровых функций, будь то прозрачная, разреженная фактура или же плотное, насыщенное *tutti*.

И, наконец, поиск новых средств звукописи, обогащение звуковой палитры, расширение диапазона, о чем немало говорится в исследованиях, посвященных Ю. Н. Шишакову [1, 37, 66]. Одна из интереснейших тембровых находок композитора — так называемые «мерцающие звучности»²⁶, впервые ярко о себе заявившие в сюите «Красноярские песни» (1960). В этом отношении его творчество находится в русле тенденций музыки для ОРНИ второй половины XX века²⁷. Импрессионистическая манера оркестрового письма характерна для второй части (этому немало способствует ладо-гармоническая сторона — целотоновая гамма в начале части, переходящая в квартный аккордовый комплекс). Великолепный образец «мерцающих» тембров — третья часть, воспринимаемая как некая «интродукция к событиям финала»²⁸, с неподражаемым серебристым звучанием фигураций баянов в высоком регистре, *pizzicato* домр, арпеджато гуслей, удачно сочетаемые с тихим тремоло тарелок и «взлетающими» пассажами высоких деревянных²⁹.

Непонятость, неоцененность Третьей симфонии современниками неудивительна и лишний раз доказывает сложность адаптации академического жанра в музыке для народных инструментов: предсказуемость домрово-балалаечного тембра, ожидаемость национальной характерности тематизма, опоры на фольклор. Тем не менее симфония оказалась важным шагом на

²⁴ Такое отношение идет в разрез с рекомендацией самого Шишакова, о чем он пишет в своем учебнике по инструментовке [13].

²⁵ Так, стремясь к «индивидуализации фактурных компонентов» [7, 20], композитор чаще всего разделяет оркестровую фактуру на «пять составных частей: мелодию, гармоническую педаль, гармоническую фигурацию, контрапункт и бас» [8, 118].

²⁶ Выражение М. Имханицкого [2, 37].

²⁷ М. Имханицкий упоминает в своей монографии произведения композиторов-современников Шишакова — «Северные пейзажи» В. Бояшова, «Четыре оркестровые картины» Г. Фрида, «Вслед за солнцем» В. Пикуля, «Красный Петроград» Б. Кравченко [2, 37].

²⁸ По мнению В. М. Шкуровского.

²⁹ Удачная, на наш взгляд, находка исполнительской редакции В. Шкуровского — добавление в партитуру деревянной коробочки, тембр которой отлично сочетается с *pizzicato* щипковых.



Илл. 2. Исполнение Третьей симфонии Ю. Н. Шишакова оркестром русских народных инструментов «Душа России», дирижер — Владимир Шкуровский, 2012³⁰

Pic. 2. Performance of Y. N. Shishakov's Third Symphony by the orchestra of Russian folk instruments 'Soul of Russia', conductor — Vladimir Shkurovsky, 2012

пути к такой универсальности благодаря, во-первых, преодолению конкретной образности, жанровости, тематизму, не имеющему ярко выраженной фольклорной основы, во-вторых, — претворению симфонизма как принципа (лейтинтонационность и монотематизм) и, наконец, акценту на философской проблематике.

В своем интервью автору статьи В. М. Шкуровский упомянул, что среди коллективов, пытавшихся в свое время исполнить симфонию, был и прославленный оркестр им. Н. П. Осипова. Музыканты не приняли сочинение, и только по прошествии 36 лет (в 2012 году), после исполнения этой симфонии оркестром «Душа России», концертмейстер группы контрабасов осиповского оркестра воскликнул: «Пришло время Шишакова!»³¹.

Творческие искания Ю. Н. Шишакова, касающиеся переосмысления роли народного оркестра и симфонизации принципов работы над партитурой для данного состава, нашли своих последователей в лице композиторов последующих эпох. Среди них немало представителей гнесинской школы — К. Е. Волков³², А. Л. Ларин³³, Г. С. Зайцев. С этой точки зрения стоит отметить творче-

³⁰ Иллюстрация предоставлена автором из личного архива.

³¹ Из интервью с В. Шкуровским 9 октября 2019 г.

³² К. Е. Волков проявил себя как подлинный новатор, создав первый в истории музыки концерт для русского народного инструмента (домра) с симфоническим оркестром и оригинальный дуэт балаяна с органом (произведение «Складень-икона», посвященное св. Мефодию и Кириллу), а также осуществив новый подход к репертуару оркестра русских народных инструментов, проявившийся в триаде сюит «Русские усадебные вальсы», «Дома Москвы» и «Бульвары Москвы». Эта так называемая «новая русская сюита», поставившая этот жанр в один ряд с симфонией и концертом, стала в определенной степени кульминационным явлением в области русской народной оркестровой культуры на рубеже XX–XXI веков. Помимо акцента на содержательности (судьба отдельной личности в сочетании с философским осмыслением мира) отметим новаторство оркестровки, когда народные инструменты трактуются в несвойственном им амплуа, и образную трансформации тематизма (сюита «Дома Москвы»: «Особняк Веры Холодной», «Дома архитектора Мельникова», «МОССЕЛЬПРОМ окна РОСТА») [14].

³³ Таков Концерт для альтовой домры с неожиданной авторской трактовкой фольклорного первоисточника, не имеющей практически ничего общего с первоисточником, оригиналь-

ство Григория Зайцева как одного из наиболее востребованных композиторов современности, в том числе и в сфере народного оркестра, трактующего эти инструменты, по его собственному признанию, *«в совершенно нефольклорной манере, а народный тембр — вне традиционного контекста его бытования»* [17]. Это касается не только технической стороны³⁴, но и отношения к программности³⁵, к композиционно-жанровой области³⁶, к симфонизму как процессу³⁷. Убежденность композитора в том, что *«народный оркестр может повлиять на симфонический»*, высказанная им в интервью еще в 2008 году [18, 33], вполне оправдывается поисками новых путей и весьма убедительными результатами в этой области. Тем ценнее оказывается вклад тех, кто стоял у истоков подобных процессов, и один из них — Ю. Н. Шишаков.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Имханицкий М.* Творчество Юрия Шишакова. — Москва: Советский композитор, 1976. — 94 с.
2. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. — Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2018. — 351 с.
3. *Белик П.* Оркестр русских народных инструментов в истории отечественной симфонии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — № 96. — С. 236–246.
4. *Белик П.* Принципы музыкального мышления в симфониях для оркестра русских народных инструментов // Музыка и время. — 2017. — № 6. — С. 10–14.
5. *Арановский М.* Симфонические искания. Исследовательские очерки. — Ленинград: Советский композитор, 1979. — 286 с.
6. *Ромашков А.* Жанровая модель сюиты для оркестра русских народных инструментов. Дисс. кандидата искусствоведения. — Тамбов, 2015. — 239 с.
7. *Белик П.* Оркестровое письмо в музыке для оркестра русских народных инструментов как элемент стилиевой системы. Автореферат диссертации канд. иск-ния. — Ленинград, 1990. — 24 с.
8. *Шишаков Ю.* Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. — Москва: Музыка, 1970. — 210 с.

ной трактовкой привычных классических форм и общей философской концепцией «распада музыки» [15].

³⁴ В своих партитурах для народного оркестра Г. Зайцев значительно чаще обращается к техникам, используемым в сочинениях для сольных народных инструментов, нежели в оркестровых. Так, «Вариации ограниченного пространства» — первое сочинение, написанное для русского народного оркестра в микросерийной технике, «Musica trista» для малой домры и оркестра — первое в истории домрового искусства, написанное в технике минимализма.

³⁵ Об этом рассуждает в своей статье И. Копосова [16].

³⁶ Как справедливо рассуждает Г. Зайцев, *«классические концепции, которые складывались и развивались в контексте академической музыки, неожиданно переносятся на совершенно другие инструменты и адаптируются под их возможности»* [17]. Добавим, что помимо традиционных симфонических жанров (концертов, симфоний для народного оркестра) Зайцев является автором восьми эссе для народного оркестра.

³⁷ О двух типах симфонизма Г. Зайцев рассуждает в своем интервью журналу «Народник» [18].

9. «Все дело в интонации» Творческие встречи форума им. Эдисона Денисова // Официальный сайт ОГАУК «Томская областная государственная филармония». — URL: <http://philharmonic.tomsk.ru/component/content/article/2768-2015-10-14-04-24-25> (дата обращения: 19.03. 2025).
10. Бычкова Н. «Знаки на белом» Эдисона Денисова в контексте неоромантических тенденций в русской музыке 70–80-х годов XX века // Репозиторий БГПУ. — URL: <https://elib.bspu.by/bitstream/doc/2649/1/%D0%91%D1%8B%D1%87%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D.%D0%92.%20%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B8%20%D0%BD%D0%B0%20%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%BC%20%D0%AD.%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%B2%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B5%20%D0%BD%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85%20%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%B9%20%D0%B2%20%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9%20%D0%BC%D1-%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B5%2070-80-%D1%85%20%D0%B3%D0%B3.%20%D0%A5%D0%A5%20%D0%B2..pdf?ysclid=m8n5grl7e587682980> (дата обращения: 19.03.2025).
11. Кривопалова В. Интонационные особенности вокального цикла Э. Денисова на стихи А. Блока «На снежном костре» // Вестник Томского государственного университета. — 2011. — № 1. — С. 39–46.
12. Смирнов Д. Символика Флейтового концерта Денисова. — URL: https://wikilivres.ru/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0_%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (дата обращения: 19.03.2025).
13. Ю. Шишаков. Симфония №3. Тропинка к универсальности // Иностранник. — URL: <https://rutube.ru/video/5131a42b4d4fb2cdc401c701a415d470/> (дата обращения: 19.03.2025).
14. Макарецва Е. Триада сюит о Москве К. Волкова: особенности художественного замысла // Музыка и время. — 2017. — № 5. — С. 15–22.
15. Макарецва Е. Концерт для альтовой домры А. Ларина: к вопросу о драматургии и композиции сочинения // Ученые записки Российской академии музыки. — 2020. — № 3(34). — С. 83–91.
16. Копосова И. В. Программа и ее функции в сочинениях для домры Григория Зайцева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2022. — № 4. — С. 13–24.
17. Григорий Зайцев: «Кризис не в искусстве, а в головах оценивающей его аудитории». Интервью композитора Г. Зайцева Интернет Журналу Confused-art. — 2009. — № 8. — URL: <https://sites.google.com/site/grigoryzaytsevcomposer/press/intervu-dla-zurnala-sonfused-art-> (дата обращения: 19.01.2025).
18. Григорий Зайцев: «Народный оркестр может повлиять на симфонический, я в этом убежден». Интервью композитора Г. Зайцева журналу «Народник» // Народник. — 2008. — № 4(64). — С. 29–34.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. В. Макарецва — старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Imkhanitskiy M.* Tvorchestvo Yuriya Shishakova [Yuriy Shishakov's works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1976. P. 199–346.
2. *Imkhanitskiy M.* Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh [History of Performing Arts on Russian folk instruments]. Moscow: Izdatelstvo RAM im. Gnesinykh. 2018. 351 p.
3. *Belik P.* Orkestr russkikh narodnykh instrumentov v istorii otechestvennoy simfonii [Russian folk orchestra in the history of Russian symphony]. Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena Izvestia. 2009. № 96. P. 236–246.
4. *Belik P.* Printsipy muzykalnogo myshleniya v simfoniakh dlya orkestra russkikh narodnykh instrumentov [Principles of Musical Thinking in Symphonies for Russian folk orchestra]. Muzyka i vremya [Music and time]. 2017. № 6. P. 10–14.
5. *Aranovskiy M.* Simfonicheskie iskaniya. Issledovatel'skie ocherki [Symphonic search. Scientific essays] Leningrad: Sovetskiy kompozitor. 1979. 286 p.
6. *Romashkov A. A.* Zhanrovaya model' syuity dlya orkestra russkikh narodnykh instrumentov [Genre model suites for Russian folk instruments]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Tambov, 2015. 239 p.
7. *Belik P.* Orkestrovoe pismo v muzyke dlya orkestra russkikh narodnykh instrumentov kak element stilevoy sistemy [Orchestral Writing in music for Russian folk orchestra as an element of the style system]. Avtoreferat dissertatsii kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of Thesis for the degree of PhD]. Leningrad, 1990. 24 p.
8. *Shishakov Yu.* Instrumentovka dlya orkestra russkikh narodnykh instrumentov [Instrumentation for the Russian folk orchestra]. Moscow: Muzyka. 1970. 210 p.
9. "Vse delo v intonatsii". Tvorcheskie vstrechi foruma im. Edisona Denisova ["It's all about intonation". Creative meetings of Edison Denisov's forum]. Ofitsialnyy sayt OGAUK "Tomskaya oblastnaya gosudarstvennaya filarmoniya". URL: <http://philharmonic.tomsk.ru/component/content/article/2768-2015-10-14-04-24-25> (accessed: 19.03.2025).
10. *Bychkova N.* "Znaki na belom" Edisona Denisova v kontekste neoromanticheskikh tendentsiy v russkoy muzyke 70–80-kh godov XX veka ["Sings on White" by Edison Denisov in the context of neo-romanticism trends in Russian Music of the 70–80 years of the XX century]. URL: <https://elbib.spu.by/bitstream/doc/2649/1/%D0%91%D1%8B%D1%87%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D.%D0%92.%20%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B8%20%D0%BD%D0%B0%20%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%BC%20%D0%AD.%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%B2%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B5%20%D0%BD%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85%20%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%B9%20%D0%B2%20%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B5%2070-80-%D1%85%20%D0%B3%D0%B3.%20%D0%A5%D0%A5%20%D0%B2..pdf?ysclid=m8n5grl7e587682980> (accessed: 19.03.2025).
11. *Krivopalova V.* Intonatsionnye osobennosti vokalnogo tsikla E. Denisova na stikhi A. Bloka "Na snezhnom kostre" [Intonation features of the vocal cycle by E. Denisov to the verses of A. Blok "On a snowy fire"]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Journal]. 2011. № 1. P. 39–46.
12. *Smirnov D.* Simvolika Fleytovogo kontserta Denisova. [Symbolism in the Flute Concerto by Edison Denisov]. URL: <https://wikilivres.ru/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D>

- 0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0_%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (accessed: 19.03.2025).
13. *Yu. Shishakov*. Simfoniya № 3. Tropinka k universal'nosti [Yu. Shishkov. Symphony No. 3. The way to universality]. URL: <https://rutube.ru/video/5131a42b4d4fb2cdc401c701a415d470/> (accessed: 19.03.2025).
 14. *Makartseva E.* Triada syuit o Moskve K. Volkova: osobennosti hudozhestvennogo zamysla [The Triad Suite about Moscow by K. Volkov: Features of the Artistic Conception]. *Muzyka i vremya* [Music and time]. 2017. № 6. P. 15–22.
 15. *Makartseva E.* Koncert dlya al'tovoj domry A. Larina: k voprosu o dramaturgii i kompozicii sochineniya [Makartseva E. Concerto for viola domra by A. Larin: on the issue of drama and composition of the composition] // *Uchenye zapiski Rossij skoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music]. 2020. № 3(34). P. 83–91.
 16. *Koposova I. V.* Programma i ee funkcii v sochineniiakh dlia domry Grigoriia Zajceva [The program and its interpretation in the works for domra by Grigory Zaitsev] // *South Russian Musical Anthology*. 2022. No. 4. P. 13–24.
 17. *Grigorij Zajcev*: "Krizis ne v iskusstve, a v golovah ocenivayuschej ego auditoria" [Grigory Zaitsev: "The crisis is not in art, but in the minds of the audience evaluating it"]. Interv'yu kompozitora G. Zajceva internet zhurnalu Confused-art [Interview of the composer G. Zaitsev Internet journal Confused-art]. 2009. № 8. URL: <https://sites.google.com/site/grigoryzaytsevcomposer/press/intervu-dla-zurnala-sonfused-art-> (accessed date: 19.01.2025).
 18. *Grigorij Zajcev*: "Narodnyj orkestr mozhet povliyat' na sim fonicheskij, ya v etom ubezhden" [Grigory Zaitsev: "Russian folk orchestra can influence the Symphonyc, I am convinced of this"]. Interv'yu kompozitora G. Zajceva zhurnalu "Narodnik" [Interview of the composer G. Zaitsev journal "Narodnik"] // *Narodnik: Informacionnyj byulleten* [Newsletter]. 2008. № 4. P. 29–34.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Ekaterina V. Makartseva — Senior Lecturer of Analytical Musicology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 10.01.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 29.01.2025

Принята к публикации / Accepted: 11.02.2025

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 785

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-79-93



Национальные компоненты в камерно-инструментальных сочинениях М. Ф. Гнесина и их претворение в исполнительской практике



Елена Юрьевна Багрова

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
bagrova.e@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-4655-3416>*

Аннотация: В статье рассматриваются примеры использования разнонационального фольклора в камерно-инструментальных сочинениях М. Ф. Гнесина: от непосредственного цитирования и включения музыкальных компонентов, характерных для народной традиции, до создания оригинальных сочинений, обобщенно передающих национальный характер. Приводятся высказывания Гнесина, отражающие его позицию по работе с фольклорным материалом. Сопоставление сочинений, в которых национальные компоненты обозначены в программе, с непрограммными ансамблевыми произведениями позволяет выявить ряд общих особенностей в характере изложения музыкальной ткани, что дает исполнителям ключ к прочтению сочинений Гнесина.

Ключевые слова: Михаил Гнесин, фольклор, музыкальные обработки, фактура, национальная традиция, ансамблевое исполнительство

Для цитирования: Багрова Е. Ю. Национальные компоненты в камерно-инструментальных сочинениях М. Ф. Гнесина и их претворение в исполнительской практике // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 79–93. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-79-93

Благодарность: Автор статьи выражает благодарность А. А. Гапонову за содействие в работе над статьей.

© Багрова Е. Ю., 2025

Performing arts

Original article

National components in chamber-instrumental compositions by M. F. Gnesin and their realization in performing practice

Elena Yu. Bagrova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
bagrova.e@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-4655-3416>

Abstract: The article considers examples of the use of multinational folklore in M. F. Gnesin's chamber-instrumental compositions: from direct quotation and inclusion of musical components characteristic of the folk tradition to the creation of original compositions that generalize national character. Gnesin's statements are given, reflecting his position on working with folklore material. Comparing compositions in which national components are designated in the program with non-programmatic ensemble works reveals several common features in the nature of the presentation of the musical fabric, which gives performers the key to reading Gnesin's works.

Keywords: Mikhail Gnesin, folklore, musical arrangements, texture, national tradition, ensemble performance

For citation: Bagrova E. Yu. National components in chamber-instrumental compositions by M. F. Gnesin and their realization in performing practice. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):79-93. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-79-93

Acknowledgement: The author of this article is grateful to A. A. Gaponov for his assistance in working on this article.

Творческое наследие М. Ф. Гнесина является неотъемлемой частью российской музыкальной культуры, многонациональной по своей природе. Ученик Н. А. Римского-Корсакова, Гнесин трепетно относился к наследию своего учителя, изучая и пропагандируя его взгляды на развитие музыкального искусства и образования. Метод музыкального мышления композиторов «Могучей кучки», по словам Гнесина, «коренился в особенностях глубоко любимой ими, собираемой и изучаемой народной музыки» [1, 92].

Внимание к народной музыке, унаследованное от Римского-Корсакова, и бережное отношение к ней Гнесин передавал своим ученикам. А. Тер-Гевондян¹, отмечая его интерес к музыкальному фольклору самых разных народностей,

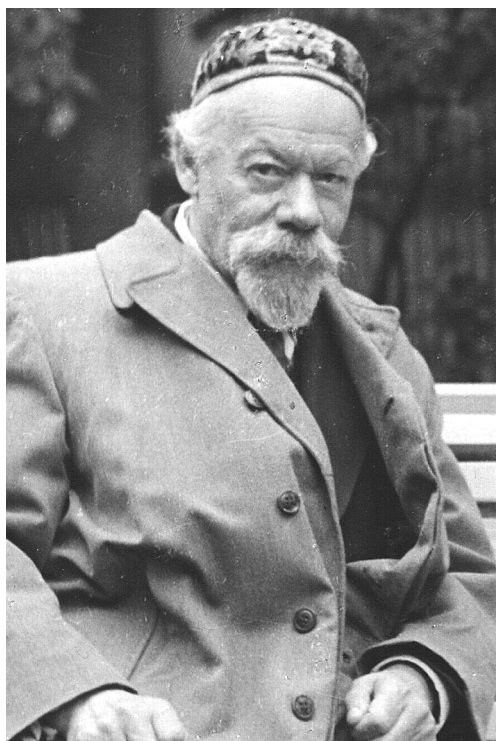
¹ А. Тер-Гевондян — выпускник СПб. консерватории, ученик А. Лядова, А. Глазунова. По рекомендации Н. Римского-Корсакова брал уроки у М. Гнесина для подготовки к поступлению.

вспоминал, что Гнесин советовал ученикам отображать жизнь своего народа, опираясь при этом на традиции классической художественной культуры [2, 215]. А. Леман в своих воспоминаниях пишет о внимании, которое проявлял Михаил Фабианович к интонациям, близким народной музыке, побуждая учеников к изучению ее образцов и созданию обработок народных мелодий [3, 242]. По словам А. Хачатуряна, Гнесин «в числе первых утверждал, что национальная характерность является одним из основных принципов музыкального творчества, которое должно питаться истоками народного искусства» [4, 232].

В XX веке фольклор становится для многих европейских композиторов источником новых творческих идей. Достаточно вспомнить И. Стравинского, Б. Бартока, П. Владигерова, Л. Яначека, Д. Энеску, Б. Мартину и других композиторов, для которых соединение «*национального фольклорного и универсального общеевропейского стиля*» [5, 58] стало способом обновления музыкального языка.

Творческий путь Гнесина-композитора во многом отражает эти искания. Традиции русской музыкальной культуры, стилистические принципы, воспринятые в классе Римского-Корсакова, он бережно сплетал с близкими ему от рождения народными еврейскими интонациями.

Интонационный строй древнееврейской храмовой музыки, проявляющийся в синагогальном пении, был знаком Гнесину с детства. Разнообразные формы бытовых еврейских мелодий также были хорошо известны в семье². Первые опыты творческой обработки Гнесиным знакомых ему с детства музыкальных тем относятся ко времени создания в Петербурге Общества еврейской народной музыки, основанного по заветам Римского-Корсакова групп-



М. Ф. Гнесин.
ММКЕлФГ, фонд 17, инв. № XVII-247

M. F. Gnesin.
ММКЕИГФ, фонд 17, inv. no. XVII-247

² В своих воспоминаниях Гнесин не раз упоминает своего деда со стороны матери Исаю Флётзингера, который остался в народной памяти как Шайке Файфер («Исайка свистун»). Он был скрипачом-клезмером, автором популярных мелодий и, по словам Михаила Фабиановича, «очень известным еврейским народным музыкантом и остроумцем». Гнесин М. Ф. Воспоминания, связанные с написанием своих произведений. РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 185. Л. 21.

пой его учеников в 1908 году³. Деятельность общества подробно освещена в работах Г. Копытовой [6], Е. Хаздан [7], [8], Т. Масловской [9]. На основании изложенных в их работах фактов можно сделать вывод о том, что первоначально деятельность общества строилась преимущественно на сборе и изучении еврейского фольклора; в дальнейшем включала творческую, издательскую и концертно-просветительскую деятельность. Творческая цель композиторов-членов Общества была сформулирована в программе одного из концертов в 1913 году: в ней утверждалось, что *«путь, который приведет к созданию еврейской национальной музыки»*, по их мнению, лежит через *«правильное и осторожно-сознательное приложение выработанных европейской культурой музыкальных форм и приемов к обработке еврейской народной песни»*⁴.

Подобно другим членам Общества еврейской музыки, Гнесин шел по этому пути, однако в работе с музыкальными еврейскими интонациями Гнесин выступал не только как художник, но и как ученый. Образцы древних песнопений, связанных с храмовой кантилляцией, он изучал, в частности, во время экспедиций в Палестину (в 1914 и 1921 гг.)⁵. В поисках музыкального стиля Гнесин проявлял интерес и к бытовому мелосу, прежде всего к творчеству народных еврейских музыкантов-инструменталистов, называемых клезмерами [10, 198].

В процессе формирования любого национального музыкального стиля можно выделить основные этапы, где за изучением фольклорного материала и написанием обработок, вариаций, фантазий на народные темы следует создание сочинений, в которых даже без декларирования в программе угадываются присущие определенной национальной культуре характерные элементы музыкального языка⁶. В камерно-инструментальном творчестве Гнесина можно найти примеры сочинений, относящихся к различным этапам освоения еврейского национального стиля. К первому этапу относится опубликованная издательством Общества обработка для скрипки и фортепиано мелодии, сочиненной дедом композитора⁷. Затем следует ряд вариационных циклов: «Вариации на еврейскую тему» для струнного квартета ор. 24, Вариации для фортепиано в 4 руки на тему «Ора» ор. 35⁸. В последнем из упомянутых сочи-

³ Помимо М. Гнесина в Общество входили Л. И. Саминский, А. А. Крейн, И. Ю. Ахрон, С. Б. Розовский, М. А. Мильнер, А. М. Веприк.

⁴ Цит. по: Копытова Г. Еврейская музыка в Петербурге-Петрограде [6, 157].

⁵ Подробнее см.: Хаздан Е. Две палестинские поездки М. Ф. Гнесина [7].

⁶ Вопросы становления национального музыкального стиля, сосуществования народного и профессионального музыкального творчества рассматриваются в работах И. Земцовского [11], Н. Гавриловой [5]. По словам Земцовского, различные типы претворения фольклора в композиторском творчестве можно свести к следующим формам: *«цитирование народных мелодий, использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приемов народной песни и создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности»* [11, 8].

⁷ Эта пьеса, изданная Обществом еврейской народной музыки в 1914 году под названием "A Nigun fun Shaike Feifer" (Напев Шайке Файфера), упоминается в работе Е. Хаздан [7, 27].

⁸ Этому сочинению Гнесин дал подзаголовок «Пляски галилейских рабочих», заключив его в скобки. Однако Хаздан отмечает, что тема, использованная Гнесиным, является мелодией сионистского гимна «Эль йивнэ га-Галиль» (Господь восстановит Галилею) [7, 42]. Почему композитор подверг

нений представлен «европейский тип вариаций на неизменную тему» [8, 94]: трансформации темы происходят за счет изменений темпа и фактурно-регистрового варьирования с использованием контрапунктической техники. Примечательно, что тема как самостоятельный раздел формы вовсе не представлена, сочинение открывается первой вариацией⁹ (пример 1). Говоря о национальной характерности этого сочинения, можно отметить лишь дробную ритмику, обилие мелизматике и фиоритурное декорирование темы. В целом Вариации воспринимаются как сочинение на народную тему, написанное в академических традициях. По мнению Е. Хаздан, в нем нет «никаких специфических приемов, выразительных средств, которые бы выявляли, подчеркивали происхождение этой темы» [7, 42].

Пример 1. М. Ф. Гнесин. «Ора». Вариации для фортепиано в 4 руки op. 35. Вар. I

Example 1. M. F. Gnesin. "Ora". Variations for piano 4 hands op. 35. Var. I

ретушированию жанровое происхождение темы, остается загадкой. В 1945 году Гнесин в статье «О юморе в музыке» и вовсе характеризует эту тему как «популярную у палестинских рабочих» [10, 207], что позволяет предположить о социально-политических истоках «ретуширования».

⁹ В сноске есть указание всюду выделять народную мелодию, которая обозначена ритмическим рисунком.

В 1918 году Гнесин создает цикл «Маленькие пьесы» для фортепиано в 4 руки ор. 29, некоторые пьесы из которого связаны с еврейской тематикой. Так, например, в пьесе «За Библией»¹⁰ воспроизводится молитвенная речитация с характерными для канторской импровизации декламационными оборотами. Пьеса «Пляска» (с подзаголовком «на еврейские темы»), построенная на интонациях бытовой музыки, отличается рядом особенностей, присущих клезмерской манере исполнения. По словам Гнесина, к ним относится *«маркировка сильных долей такта различными способами — включая приемы, не так часто встречающиеся у других народов, к примеру, путем раздробления ударных долей [разрядка — М. Гнесина] на одном звуке или в виде группы мелких нот, следующих по тому или другому тетракорду, или путем скачков вверх или вниз по сле за тянутой ударной долей...»* [10, 200]. Три пьесы из пяти в этом цикле имеют названия или эпиграфы, связывающие их с сюжетами классических сказок. Яркая образность, представленная простыми фактурными средствами, дает основание утверждать, что цикл адресован исполнителям-детям. В то же время обе пьесы на еврейскую тематику выделяются своеобразием изложения: мелодическая линия в пьесе «За Библией» сопровождается подробными указаниями штрихов, подсказывающими характер интонирования темы (пример 2). В «Пляске» присутствуют элементы фактуры, которые могут оказаться технически непростыми для юных исполнителей¹¹.

Пример 2. М. Ф. Гнесин. «Маленькие пьесы» для фортепиано в 4 руки ор. 29. «За Библией»
Example 2. M. F. Gnesin. "Little Pieces" for piano for 4 hands ор. 29. "Behind the Bible"



В «Песне странствующего рыцаря» (В память миннезингера Зюскинда из Тримберга) для арфы и струнного квартета ор. 28 и в одноименном сочинении для виолончели и фортепиано¹² ор. 34 еврейские национальные интонации вплетаются в исторический контекст эпохи миннезингеров¹³. Характерные для еврейского национального стиля интонации проступают и в некоторых пьесах из Маленького сюиты для фортепиано в 4 руки ор. 27, носящей программное название «Детям». Программные заголовки некоторых

¹⁰ В списке сочинений Гнесина 1929 года она озаглавлена «За книгой», в издании 1947 года отсутствует.

¹¹ Некоторые технические неудобства можно сгладить переносом элементов фактуры из первой партии во вторую.

¹² В каталоге сочинений Гнесина 1929 года она названа «Рыцарская песня».

¹³ М. Карачевская в статье «Проблемы становления еврейской музыкальной культуры в России в начале XX века (по материалам статей и выступлений М. Ф. Гнесина)», делая обзор неизвестных ранее текстов М. Ф. Гнесина о еврейской музыкальной культуре, упоминает его лекцию о еврейском влиянии на музыкальную теорию Средневековья [12].

пьес уже своими названиями адресуют к национальной традиции: две пьесы названы «Восточные пляски», «Песенка древнего рыцаря» по тематике рифмуется с пьесами, вдохновленными легендами о еврейском рыцаре-миннезингере. Обращает на себя внимание насыщенная мелизматикой фактура: разного рода форшлаги, морденты, придающие мелодическим темам характер импровизационности. Арпеджированные аккорды, дробящие ударную долю, синкопы, возникающие благодаря включению украшений, — все это является характерными элементами клезмерской традиции.

Эта традиция проявилась и в пьесе «На Волыни» для струнного квартета с кларнетом ор. 56, где Гнесин использовал мелодию своего деда. Вспоминая о создании квинтета, Гнесин пишет: «*В пьесе развита и полифонически обогащена мелодия, которую я слышал с детских лет от матери. Песня эта, носившая название "Wolachs", была сочинена моим дедом*»¹⁴. Однако самое яркое ее претворение прослеживается в Сюите из музыки к пьесе Гоголя «Ревизор» (для постановки Мейерхольтца) ор. 41, получившей название «Еврейский оркестр на балу у Городничего». По словам Гнесина, в этом сочинении «*средствами профессионального музыкального искусства имитируется своеобразное явление народного музыкального быта*» [10, 198]. Значительно позднее, уже в середине 40-х годов, Гнесин признавался, что погружение в еврейскую народную музыку помогло ему «*понять язык народного искусства вообще... я стал "демократичнее" как художник*», — пишет он [10, 207].

«Демократизация» музыкального почерка Гнесина проявилась в том, что в 1930-е годы он активно обращается к фольклору народов СССР. В этой сфере художественные задачи композитора органично сплетались с интересами ученого-фольклориста и исследователя. Обработки народных мелодий оказались в русле идей просветительства, которые всегда находились в сфере самых непосредственных интересов Гнесина. Кроме того, работа с фольклорным материалом народов СССР совпадала с социально-политическими тенденциями конкретного исторического периода и соответствовала культурным запросам общества (развитие массового музыкального образования, создание национальных композиторских школ). Однако, по мнению И. Рыжкина, для Гнесина обращение к «*инонациональным музыкальным культурам разных уровней*» было, прежде всего, поиском средств для обновления собственного музыкального языка, способом выяснения многосторонних возможностей своего творчества [13, 52]. И. Земцовский указывал, что для Гнесина даже «*простая обработка народной песни есть плод истинного творчества*», а фольклор способствует рождению «*оригинальных творческих идей, что крайне важно для прогресса музыкального искусства*» [11, 12].

¹⁴ Гнесин М. Ф. Воспоминания, связанные с написанием своих произведений. РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 185. Л. 21.

В 1930-е годы Гнесин создает ряд небольших ансамблевых пьес на народные темы, преимущественно обработки песен и танцев для инструментальных ансамблей разного состава. Им созданы «Народные песни Азербайджана» для струнного квартета ор. 45, «Пять песен народов СССР» для фортепиано в 4 руки ор. 54, среди которых чувашская, армянская, старинная и современная мордовская песни, а также мелодия крымских татар¹⁵. В годы войны, находясь в эвакуации в Йошкар-Оле, он создает переложения марийских народных песен для скрипки, виолончели и фортепиано¹⁶. Работа в театре Йошкар-Олы вдохновила его на создание «Маленьких пьес» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано ор. 60. Этот цикл, созданный на основе музыки к театральным постановкам¹⁷, включает обработки туркменской и украинской мелодий.

Хотелось бы отметить, что в этот период для Гнесина при работе с фольклором приоритетной оставалась область аранжировки. Единственная линия в творчестве Гнесина, где при работе с инонациональными мелодиями он предпринимает попытку создать оригинальные сочинения на народные темы, связана с музыкальным фольклором Адыгеи. В 1932 Михаил Фабианович принимал участие в музыкально-этнографической экспедиции, целью которой был сбор материалов о жизни и быте народов края для создания оперы на адыгейскую тему. Опера по разным причинам так и не была создана¹⁸, но музыкальное творчество народов Адыгеи настолько пленило Гнесина, что результатом стало создание нескольких сочинений для фортепиано в 4 руки — песенной фантазии «Джемерзе» (без опуса) и цикла обработок «Песни и танцы адыгейских черкесов» ор. 53¹⁹. В процессе работы над этими сочинениями он пишет статью «Черкесские песни» [16]. Статья особо примечательна тем, что в ней Гнесин, говоря о работе с фольклорным материалом Адыгеи, формулирует свою позицию художника по отношению к принципам аранжировки народных мелодий. Он пишет: *«Я лично убежден в том, что наиболее убедительным и ценным типом обработки является тот, при котором композитор стремится воссоздать в своей работе услышанный им и захвативший его облик песни»* [16, 193]. По признанию композитора, стремление к наибольшей достоверности и скрупулезной точности в передаче услышанного материала заставляло его по несколько раз приступать к некоторым песням, *«постепенно с каждым разом освобождая*

¹⁵ В 1939 году 4 пьесы из этого цикла Гнесин аранжировал для скрипки и фортепиано. В воспоминаниях он так сформулировал основную цель этой работы: *«не изменяя ни в чём ни формы, ни существа народной мелодии, добиться в фортепианном сопровождении и в дополняющих частях художественного целого — стилистической убедительности и раскрытия содержания песни. Кроме того, песни эти в своём новом виде должны были приобрести эстрадную действенность, превратившись в концертные пьесы»*. Гнесин М. Ф. Воспоминания, связанные с написанием своих произведений. РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 185. Л. 21.

¹⁶ Маленькие пьесы для школьных инструментальных ансамблей ор. 59 (Марийские народные песни), Баллада на марийскую народную тему ор. 61.

¹⁷ Из музыки к спектаклям «Накануне», «Русские люди», «Шел солдат с фронта».

¹⁸ Подробнее об этом см. статью Ш. Шу: [14, 118].

¹⁹ В статье Крейна этот цикл назван «Танцы горцев» [15, 47].

ясь от чрезмерной утонченности в истолковании и приближаясь к прототипу» [16, 193]. В статье Гнесин признает, что для него существенным было все, что он сохранил в записях и памяти от подлинного исполнения.

Попытка точно отразить в тексте манеру свободного исполнения неизбежно приводит к необходимости передать фиксированными средствами нотной графики живой процесс народного пения. Этим, возможно, объясняются некоторые особенности голосоведения в пьесах Гнесина, в частности, большое количество переплетений голосов, что создает определенные трудности при игре в 4 руки на одном инструменте²⁰.

Увлечение музыкой народов Адыгеи вызвало к жизни еще одно крупное сочинение на фольклорные темы — Секстет «Адыгея» для кларнета, скрипки, альты, виолончели, валторны и фортепиано ор. 48. «Полифонический характер, присущий данной Фантазии, коренится в особенностях народных попевок, из которых выросли основные темы произведения», — пишет композитор²¹. Тембровые особенности народной полифонии и своеобразная манера исполнения отражены в фактуре сочинения, изобилующей разного рода декоративными элементами, имитациями и переплетениями голосов. По форме «Адыгея» — многотемная свободная композиция с контрастным медленным эпизодом и сложным тональным планом. Фактура, насыщенная полифоническими приемами, отличается большой плотностью, обилием аккордов и фиоритур у струнных инструментов. Партия фортепиано, выполняющая преимущественно аккомпанирующую функцию, требует однако изысканной манеры исполнения, точной артикуляции и колористических решений. Как и в большинстве камерно-инструментальных сочинений Гнесина, фортепианная партия Секстета отличается большой технической сложностью, широкими аккордовыми скачками, частой сменой регистров. Сложность музыкального языка и значительные технические трудности камерно-инструментальных сочинений Гнесина (в особенности, фортепианной партии), «неудобное» изложение «без того, чтобы эти неудобства оправдывались художественной необходимостью» [17, 265], отмечали многие критики и исполнители²², признавал и сам композитор²³. Возможную подсказку по преодолению этих трудностей, по моему мнению, можно найти в статье «Черкесские песни». Отмечая, что «Адыгея» — это «самостоя-

²⁰ Многослойная фактура и даже сама графика нотного текста порой напоминают клавирные переложения оркестровых сочинений, не всегда «удобные» для исполнителей, требующие точных штриховых решений для тембровой дифференциации голосов.

²¹ Гнесин М. Ф. Воспоминания, связанные с написанием своих произведений. РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 185. Л. 21.

²² См.: [15, 44], [17, 265].

²³ «Как не пианисту мне следовало бы больше работать над стороной изложения. Любя краски фортепиано, радуясь отдельным его регистрам и любясь многооктавными звучностями, я иногда слишком смело раздвигал аккорды и пользовался скачками, недоучитывая темп исполнения». Гнесин М. Ф. Воспоминания, связанные с написанием своих произведений. РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 185. Л. 63.

тельное и сложное произведение», Гнесин подчеркивает, что при работе над ним он «стремился, насколько возможно было, не отрывать от эмоциональных колористических особенностей, заложенных в элементы сочинения» [16, 193]. Попыткой передать эти особенности можно объяснить использование некоторых темброво-имитационных компонентов фактуры, ставящих перед исполнителями сложные технические задачи. Осознание функциональной декоративности подобных элементов, фиксирующих в нотном тексте фрагменты народных импровизаций, дает исполнителям достаточную степень свободы во владении временем для художественно оправданного преодоления технических трудностей.

В продолжении разговора о Секстете мне хотелось бы привести фрагмент из письма Гнесина И. Цюю от 24.12.1932, в котором он объясняет причину продолжительной работы над этим сочинением. В письме Гнесин признается: «мне захотелось: 1) овладеть национальным музыкальным мастерством, рассмотрев внимательно все сближающиеся черты, 2) сжиться с ним настолько, чтобы он стал мне казаться сочиненным мною, 3) произвести “творческую” переплавку этого материала, при которой он, не утрачивая своих характерных особенностей, действительно стал бы плодом моего творчества, 4) добиться со стороны формы, гармонии, изложения того, чтобы этот эскиз был произведением адыгейским, моим и почти классически строгим, и серьезным»²⁴.

В этих словах сформулирована позиция композитора по претворению в музыке фольклорных компонентов. В своих сочинениях Гнесин стремится не только создать национально окрашенный тематический материал, но и воспроизвести характерную манеру его интонирования, представляющую собой, по мнению Земцовского, один «из самых устойчивых элементов народной традиции» [11, 13]. «Национальное — не только и не столько в отдельных элементах произведения, сколько во всем строе речи, в комплексе выразительных средств», — подчеркивает исследователь [11, 86]. Исполнителю, не владеющему этим «комплексом», не знакомому с особенностями конкретной народной исполнительской манеры, бывает трудно адекватно передать определенный национальный характер сочинения. В связи с этим мне бы хотелось вернуться к сочинениям Гнесина, связанным с еврейской музыкальной традицией. В 30-е годы знаковые элементы еврейской культуры исчезли (в основном, по причинам социально-политического характера) из программных заголовков сочинений Гнесина. Однако значительно позже, уже в послевоенные годы, композитор признавался: «элементы еврейской музыки так овладели моим музыкальным чувством и воображением, что и там, где не ставил себе заданием поиски еврейского стиля, они стали проступать в моих сочинениях» [10, 207]. По словам Гнесина, их можно почувствовать в Сонате для скрипки и фортепиано ор. 43, в фортепианном трио ор. 63 «Памяти наших погибших детей» и в фортепианном квартете ор. 64 «Соната-фантазия».

²⁴ Цит. по: [14, 190].

Попытаемся «почувствовать» эти элементы на примере Сонаты для скрипки и фортепиано, упоминаемой композитором²⁵. По мнению Ю. Крейна, это не только одно из лучших сочинений Гнесина, но «одно из лучших произведений советской камерной музыки» [15, 45]. Говоря о национальных элементах сочинения, Крейн отмечает некоторые ладовые особенности, а также близость тем к «старинным еврейским интонациям» [15, 45] (пример 3). Однако мне представляется, что национальная характерность Сонаты в значительно большей степени проступает в особенностях фактуры: по словам Гнесина, это уже упомянутое «маркирование сильных долей посредством апподжиатур, украшений, дробления на мелкие длительности, скачков на большие интервалы»²⁶ (пример 4). О подобных элементах фактуры, присущих клезмерской манере исполнения, уже говорилось применительно к программным сочинениям Гнесина. Рассуждая об особенностях клезмерской традиции, Гнесин подчеркивал, что она проявлялась не только в ладовом осознании и фактурном изложении, но и «в экспрессивной стороне исполнения» [10, 201]. Из этого следует, что национальный компонент в сочинениях Гнесина (если принимать его во внимание) должен в какой-то степени проявляться в особом характере исполнения, требующем от исполнителей «чрезвычайной выразительности»²⁷.

Пример 3. М. Ф. Гнесин. Соната для скрипки и фортепиано G dur op. 43. Т. 32–39

Example 3. M. F. Gnesin. Sonata for Violin and Piano G dur op. 43. Bars 32–39

Andante ♩ = 63

²⁵ В рукописи Соната имеет подзаголовок «Песнь возрождения».

²⁶ Цит. по: [12, 37].

²⁷ Цит. по: [12, 37].

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО



Пример 4. М. Ф. Гнесин. Соната для скрипки и фортепиано G dur op. 43. Т. 71–74

Example 4. M. F. Gnesin. Sonata for violin and piano G dur op. 43. Bars 71–74



Еще один аспект, связанный с проблемами исполнительской интерпретации сочинений Гнесина, обозначен в статье Т. Масловской «Еврейская национальная школа в музыке». Рассуждая о свойствах еврейского музыкального стиля, она выдвигает гипотезу, что генетически заложенная в нем «импровизационность предъявляет к композитору и исполнителю свои определенные требования, коим не всегда можно соответствовать» [9, 63–64]. Соглашаясь с этим высказыванием, возможно, однако, утверждать, что это свойство не является непреодолимой преградой для интерпретаторов, не знакомых с национальной традицией, хотя оно, безусловно, требует от исполнителей особых усилий для постижения смысла музыкального текста (пусть интуитивного) и художественно убедительного его истолкования.

Использование Гнесиным фольклорных элементов может быть рассмотрено не только в русле процессов, типичных для формирования национальных композиторских школ, но и тенденций, характерных для эстетики фольклоризма²⁸. Выбор ракурса дает исполнителям возможность определения исходной позиции по отношению к форме и существенности проявлений национальных компонентов в процессе интерпретации, переноса смысловых акцентов с этнического на общечеловеческое.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

1. Гнесин М. Ф. Воспоминания, связанные с написанием своих произведений. РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 185.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гнесин М. Ф.* Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. — Москва: Музгиз, 1956. — 335 с.
2. *Тер-Гевондян А. Г.* Педагогическая деятельность М. Ф. Гнесина // Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы / Сост., предисл. и общая ред. Р. В. Глезер. — Москва: Советский композитор, 1961. — С. 214–219.
3. *Леман А. С.* Воспитатель молодых композиторов (заметки ученика) // Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы / Сост., предисл. и общая ред. Р. В. Глезер. — Москва: Советский композитор, 1961. — С. 239–246.
4. *Хачатурян А. И.* Слово о моем первом учителе // Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы / Сост., предисл. и общая ред. Р. В. Глезер. — Москва: Советский композитор, 1961. — С. 230–234.
5. *Гаврилова Н. К.* Проблема национального в музыке XX века // Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. — Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2003. — С. 5–97.
6. *Копытова Г. В.* Еврейская музыка в Петербурге-Петрограде // Музыкальная академия. — 1993. — № 3. — С. 156–159.
7. *Хаздан Е. В.* Две палестинские поездки М. Ф. Гнесина // *Opera musicologica*. — 2012. — № 1 [11]. — С. 26–46.
8. *Хаздан Е. В.* Камерные инструментальные произведения композиторов Новой еврейской школы // Временник Зубовского института. Вып. 7. Инструментализм в истории культуры. — СПб.: Российский институт истории искусств. — 2011. — С. 84–96.
9. *Масловская Т. Ю.* Еврейская национальная школа в музыке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2020. — № 2. — С. 54–65.
10. *Гнесин М. Ф.* О юморе в музыке («Еврейский оркестр на балу у городничего») // Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы / Сост., предисл. и общая ред. Р. В. Глезер. — Москва: Советский композитор, 1961. — С. 196–207.
11. *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке. — Ленинград: Советский композитор, 1977. — 174 с.
12. *Карачевская М. А.* Проблемы становления еврейской музыкальной культуры в России в начале XX века (по материалам статей и выступлений М. Ф. Гнесина) // Чело-

²⁸ По мнению Н. Гавриловой, фольклоризм является одним из «центральных направлений развития музыкального искусства XX века» [5, 57].

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

век и культура. — 2018. — № 6. — С. 30–41. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemny-stanovleniya-evreyskoy-muzykalnoy-kultury-v-rossii-v-nachale-hh-veka-po-materialam-statey-i-vystupleniy-m-f-gnesina/viewer> (дата обращения: 19.01.2025).

13. Рыжкин И. Я. Мои встречи с М. Ф. Гнесиным // Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ имени Гнесиных. Записки Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. — Москва, 2004. — С. 38–58.
14. Шу Ш. С. К истории неосуществленного замысла оперы «Адыгея» // Музыкальная академия. — 1993. — № 3 (644). — С. 186–191.
15. Крейн Ю. Г. М. Ф. Гнесин // Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы / Сост., предисл. и общая ред. Р. В. Глезер. — Москва: Советский композитор, 1961. — С. 23–63.
16. Гнесин М. Ф. Черкесские песни // Музыкальная академия. — 1993. — № 3. — С. 191–194.
17. Коган Г. М. Встречи и впечатления // Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы / Сост., предисл. и общая ред. Р. В. Глезер. — Москва: Советский композитор, 1961. — С. 263–266.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. Ю. Багрова — профессор кафедры камерного ансамбля и квартета Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Gnesin M. F. My'sli i vospominaniya o Rimskom-Korsakove [Thoughts and Memories about Rimsky-Korsakov]. Moscow: Muzgiz, 1956. 335 p.
2. Ter-Gevondyan A. G. Pedagogicheskaya deyatel'nost' M. F. Gnesina // Gnesin M. F. Stat'i, vospominaniya, materialy' / Sost., predisl. i obshhaya red. R. V. Glezer [Pedagogical activity of M. F. Gnesin // Gnesin M. F. Articles, memoirs, materials / Compiled, preface and general ed. by R. V. Glezer]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1961. P. 214–219.
3. Leman A. S. Vospitatel' molody'x kompozitorov (zametki uchenika) // Gnesin M. F. Stat'i, vospominaniya, materialy' / Sost., predisl. i obshhaya red. R. V. Glezer [Educator of young composers (student's notes) // Gnesin M. F. Articles, memoirs, materials / Compiled, preface and general ed. by R. V. Glezer]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1961. P. 239–246.
4. Xachaturyan A. I. Slovo o moem pervom uchitele // Gnesin M. F. Stat'i, vospominaniya, materialy' / Sost., predisl. i obshhaya red. R. V. Glezer [A word about my first teacher // Gnesin M. F. Articles, memoirs, materials / Compiled, preface and general ed. by R. V. Glezer]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1961. P. 230–234.
5. Gavrilova N. K probleme nacional'nogo v muzy'ke XX veka // Posobiya po istorii zarubezhnoj muzy'ki. Vy'p. 1 [To the problem of the national in the music of the twentieth century // Manuals on the history of foreign music. Issue 1]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2003. P. 5–97.
6. Kopy'tova G. V. Evreyskaya muzy'ka v Peterburge-Petrograde // Muzy'kal'naya akademiya [Jewish music in St. Petersburg-Petrograd // Musical Academy]. 1993. № 3. P. 156–159.
7. Xazdan E. V. Dve palestinskie poezdki M. F. Gnesina // Opera musicologica [Two Palestinian journeys of M. F. Gnesin // Opera musicologica]. 2012. № 1 [11]. P. 26–46.
8. Xazdan E. V. Kamerny'e instrumental'ny'e proizvedeniya kompozitorov Novoj evrejskoj shkoly' // Vremennik Zubovskogo instituta. Vy'p. 7. Instrumentalizm v istorii kul'tury' [Chamber instrumental works by composers of the New Jewish School // Vremennik Zubovskogo instituta. Issue 7. Instrumentalism in the history of culture].

- Institute. Vyp. 7. Instrumentalism in the History of Culture]. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2011. P. 84–96.
9. *Maslovskaya T. Yu.* Evrejskaya nacional'naya shkola v muzy'ke // Ucheny'e zapiski Rossijskoj akademii muzy'ki imeni Gnesiny'x [The Jewish National School in Music // Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music]. 2020. № 2. P. 54–65.
 10. *Gnesin M. F.* O yumore v muzy'ke ("Evrejskij orkestr na balu u gorodnichego") // Gnesin M. F. Stat'i, vospominaniya, materialy' / Sost., predisl. i obshhaya red. R. V. Glezer [On humor in music ("Jewish Orchestra at the Townsman's Ball") // Gnesin M. F. Articles, memoirs, materials / Compiled, preface and general ed. by R. V. Glezer]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1961. P. 196–207.
 11. *Zemczovskij I. I.* Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie e'tyudy' o russkoj sovetskoj muzy'ke [Zemtsovsky I. I. Folklore and Composer. Theoretical etudes on Russian Soviet music]. Leningrad: Sovetskij kompozitor. 1977. 174 p.
 12. *Karachevskaya M. A.* Problemy' stanovleniya evrejskoj muzy'kal'noj kul'tury' v Rossii v nachale XX veka (po materialam statej i vy'stuplenij M. F. Gnesina) // Chelovek i kul'tura [Problems of the formation of Jewish musical culture in Russia in the early twentieth century (based on articles and speeches by M. F. Gnesin) // Man and Culture]. 2018. № 6. P. 30–41. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-stanovleniya-evrejskoj-muzykal'noj-kul'tury-v-rossii-v-nachale-hh-veka-po-materialam-statej-i-vystuplenij-m-f-gnesina/viewer> (accessed: 19.01.2025).
 13. *Ry'zhkin I. Ya.* Moi vstrechi s M. F. Gnesiny'm // Gnesinskij istoricheskij sbornik. K 60-letiyu RAM imeni Gnesiny'x. Zapiski Memorial'nogo muzeya-kvartiry' El. F. Gnesinoj [Ryzhkin I. Ya. My meetings with M. F. Gnesin // Gnesin Historical Collection. To the 60th Anniversary of the Gnesin Russian Academy of Music. Notes of the Memorial Museum-apartment of Yel. F. Gnesina]. Moscow. 2004. P. 38–58.
 14. *Shu Sh. S.* K istorii neosushhestvlenno zamy'sla opery' "Ady'geya" // Muzy'kal'naya akademiya [To the history of the unrealized idea of the opera "Adygeya" // Musical Academy]. 1993. № 3 (644). P. 186–191.
 15. *Krejn Yu. G.* M. F. Gnesin // Gnesin M. F. Stat'i, vospominaniya, materialy' / Sost., predisl. i obshhaya red. R. V. Glezer [M. F. Gnesin // Gnesin M. F. Articles, memoirs, materials / Compiled, preface and general ed. by R. V. Glezer]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1961. P. 23–63.
 16. *Gnesin M. F.* Cherkesskie pesni // Muzy'kal'naya akademiya [Circassian songs // Musical Academy]. 1993. № 3. P. 191–194.
 17. *Kogan G. M.* Vstrechi i vpechatleniya // Gnesin M. F. Stat'i, vospominaniya, materialy' / Sost., predisl. i obshhaya red. R. V. Glezer [Meetings and impressions // Gnesin M. F. Articles, memoirs, materials / Compiled, preface and general ed. by R. V. Glezer]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1961. P. 263–266.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Elena Yu. Bagrova — Professor of the Chamber Ensemble and Quartet Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 25.12.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.01.2025

Принята к публикации / Accepted: 30.01.2025

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-94-114



Рахманинов: аспекты пианистического воплощения концепции



Сергей Яковлевич Варта́нов

*Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия,
varser@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4936-7132>*

Аннотация: Статья посвящена фундаментальной проблеме построения теории исполнительской интерпретации на основе понятия концепции, выдвинутого С. В. Рахманиновым. В двух его статьях-интервью «Моя Прелюдия cis-moll» и «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры», написанных в жанре мастер-класса пианиста-педагога, Рахманинов ставит понятие концепции во главу угла интерпретации и трактует его как имманентную скрытую программу, позволяющую исполнителю охватить систему отношений в тексте сочинения, его внутренние и внешние связи. Сравнение двух Прелюдий, op. 3 № 2 cis-moll и op. 23 № 7 c-moll, позволяет проникнуть в творческую лабораторию Рахманинова и проследить взаимообусловленность концепций и средств их пианистического воплощения. Прелюдии создавались параллельно концертам Рахманинова: Первому (op. 1, 1891, первая редакция) и Второму (op. 18, 2001). Десятилетие, разделяющее эти опусы, было ознаменовано жизненными кризисами и победами Рахманинова, которые вывели его творчество композитора и пианиста на новый уровень мастерства.

Ключевые слова: Рахманинов, понятие концепции, имманентная скрытая программа, интертекстуальные связи, мотивно-пластические знаки

Для цитирования: Варта́нов С. Я. Рахманинов: аспекты пианистического воплощения концепции // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 94–114. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-94-114

Performing arts

Original article

Rachmaninoff: aspects of the pianistic realisation of the concept

Sergey Ya. Vartanov

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia,
varser@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4936-7132>

Abstract: This article is devoted to the fundamental problem of constructing a theory of performing interpretation based on the notion of concept put forward by S. V. Rachmaninoff. In his two interview articles "My Prelude cis-moll" and "Ten Characteristic Signs of Excellent Piano Playing", written in the genre of a master-class by a pianist-teacher, Rachmaninoff places the notion of the concept at the head of interpretation and interprets it as an immanent hidden programme that enables the performer to grasp the system of relations in the text of a work, its internal and external connections. A comparison of the two Preludes, op. 3 No. 2 in cis-moll and op. 23 No. 7 in c-moll, allows us to penetrate into Rachmaninoff's creative laboratory and trace the interdependence of concepts and the means of their pianistic realisation. The Preludes were composed in parallel with Rachmaninoff's Concerts: the First (op. 1, 1891, first edition) and the Second (op. 18, 2001). The decade separating these concertos was marked by Rachmaninoff's life crises and triumphs, which brought his work as a composer and pianist to a new level of mastery.

Keywords: Rachmaninoff, concept, immanent hidden programme, intertextual connections, motive-plastic signs

For citation: Vartanov S. Ya. Rachmaninoff: aspects of the pianistic realisation of the concept. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):94-114. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-94-114

Рахманинов — величайший композитор-пианист XX века. Ему не довелось в жизни заниматься педагогикой, но две его статьи-интервью, опубликованные во время гастролей в США 1909–1910 гг. — «Моя прелюдия cis-moll» [1, 62–65] и «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» [2, 232–240] — написаны в жанре мастер-класса пианиста-педагога. В первой статье автор рассказывает о концепции Прелюдии cis-moll, заложенной в структуре сюжета. Автор относится к мотивам-персонажам Прелюдии как к участникам театрализованного действия, характеризуя их как мотивно-пластические знаки¹. Рахманинов выдвигает понятие

¹ Термин «мотивно-пластический знак» предложен автором статьи в монографии: Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова.

концепции во главу угла интерпретации сочинения, поскольку оно приобретает ключевое значение, становится основой решений пианиста, сравнимо с рычагом Архимеда, который утверждал: «Дайте мне точку опоры, и я переверну Землю».

Значение второй статьи можно сопоставить с десятью заповедями пророка Моисея. Выстраивая иерархию признаков «прекрасной фортепианной игры», Рахманинов первым называет концепцию, стоящую в основе интерпретации. Несмотря на лаконичность, эти статьи-интервью содержат все контуры модели исполнительской интерпретации².

Работу над техническим мастерством Рахманинов в статье «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» с самого начала связывает с формированием концепции *«Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию... Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. <...> Само собой разумеется, что техническое мастерство — дело первостепенной важности для того, кто хотел бы стать первоклассным пианистом. Невозможно представить себе хорошее исполнение, которое не отличалось бы чистой, беглой, отчетливой, гибкой техникой. Технические возможности пианиста должны отвечать художественным требованиям исполняемого произведения. Конечно, могут встретиться отдельные пассажи, которые потребуют специальной работы, но, говоря вообще, техника не имеет ценности в том случае, если руки и мозг не натренированы настолько, чтобы преодолеть основные трудности, встречаемые в новых сочинениях»* [2, 232–233].

Техника для Рахманинова — инструмент, средство воплощения концепции: *«Лично я считаю, что требование глубоких технических знаний — проблема насущная. Понимание студентом техники должно быть всеобъемлющим»* [2, 234]. Аналогичное понимание техники встречаем у крупнейших мастеров, современников композитора. Так, Ф. Бузони утверждает: *«Приобретение техники есть не что иное, как приспособление данной трудности к собственным возможностям. Что это достигается в меньшей степени посредством физического упражнения, в большей — посредством духовного постижения задачи, есть истина, ставшая очевидной не для всякого, быть может, фортепианного педагога, но, конечно, для всякого исполнителя, достигшего цели путем самовоспитания и размышления»* [3, 160]³. Г. Нейгауз уверен: *«чем яс-*

М.: Композитор, 2013. 584 с. (Глава III. Пластический текст в концепции фортепианной интерпретации. С. 136–143.)

² О роли концепции мы писали в статье «Рахманинов, концепция в фортепианной интерпретации; прелюдия ор. 32 № 12 gis-moll: "Россия, зимняя дорога"» // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2024. № 2 (49). С. 104–120.

³ Аналогичной точки зрения придерживается и Б. Асафьев. Различия между внутренней и внешней сторонами проблемы он объясняет следующим образом: *«Есть две техники: "обезьянья" элигонская и эволюционирующая. Обезьянья — это умение соблюдать выдуманное другими и, в лучшем случае, варьировать это. Эволюционирующая же техника — всегда завоевание новых приемов, новых выражений. В конце концов, техника есть умение*

нее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать. Цель сама уже указывает средства для ее достижения. В этом разгадка техники действительно великих пианистов» [5, 96].

В пункте II «Техническое мастерство» Рахманинов подробно рассказывает о работе над техникой в консерваториях России. В ее основе — тщательное изучение упражнений Ганона, Таузига, этюдов Черни и Гензельта («они так прекрасны, что их следовало бы поставить рядом с такими пьесами, как этюды Шопена» [4, 234]). В рамках статьи-интервью Рахманинов не мог сообщить более подробных сведений — перед пианистами открывается единственный путь познания: изучать его сочинения. В них исполнитель находит авторские аппликатуры и приемы позиционного членения фактуры, а также фразировки и педализации. Этот ценнейший информационный ресурс мы объединяем в понятие *пластический текст интерпретации*. В контексте словесных ремарок автора он образует единый «мастер-класс» — пианист получает возможность ощутить живую плоть пьесы, увидеть связи между целями и средствами, обрести «всеобъемлющее понимание техники» [4, 233].

О поиске Рахманинова за роялем новых пластических приемов для передачи и уточнения концепций свидетельствуют его поздние редакции ранних сочинений⁴. Трудно удержаться от соблазна привести Сонет Микеланджело “La man che ubbidisce all’intelletto” («Рука, повинующаяся интеллекту»), в котором великий скульптор-поэт говорит о художнике, сросшемся со своим инструментом, направляемым его интеллектом.

*И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит⁵.*

Пианист запечатлевает образы и краски сочинения не в твердыне мрамора или бронзы, но на зыбком холсте звучащего пространства-времени. Если руками пианиста управляет концепция, проясняется цель и пластика образов,

делать то, что хочется. Но на всякое хотение есть терпенье. Надо добиться своим опытом своей выразительности» [4, 23].

⁴ О совершенстве игры Рахманинова-пианиста ходили легенды, ею восхищались современники. Н. Метнер писал: «Нам ценна... его природная связь с основными смыслами музыки, с ее образами и со всем ее существом... он поражает нас главным образом одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов. Простейшая гамма, простейшая каденция, словом, любящая формула, продекламированная его пальцами, обретает свой первичный смысл» [6, 358]. Б. Асафьев: «Кто-то остроумно заметил, что у пальцев Рахманинова-пианиста воображение сказочницы Шехеразады. Не вернее ли сообщить его пальцам удивительный дар мускульной интеллектуальности или “ума осязания”, то есть свойства, каким наделена вся античная скульптура, а также руки и кисть Микеланджело. Если удавалось кому-либо близко наблюдать за руками Рахманинова во время концерта с эстрады... тому не покажется странным определение работы его пальцев как осязания великих скульпторов» [7, 399].

⁵ Поэзия Микеланджело в переводе А. М. Эфроса. М.: Искусство, 1992. С. 96. Сонет № 60.

единство планов изображения и выражения. При этом рояль предоставляет поистине беспредельные возможности для достижения широчайшей палитры красок разными способами звукоизвлечения (удара, туше).

Гений может совершить свои открытия потому, что «стоит на плечах гигантов» — так отзывался Ньютон о своих предшественниках Галилее и Копернике⁶. Рахманинов также создавал, что стоит на плечах гигантов, Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа, и считал себя их преемником. Он пишет: «прежде, чем мы сможем создать что-либо, хорошо бы ознакомиться с тем лучшим, что нам предшествовало. Это относится не только к сочинению, но также и к фортепианному исполнительству. Великие пианисты Рубинштейн и Лист обладали необычайно широким диапазоном знаний. Они изучили фортепианную литературу во всех возможных ее ответвлениях. Им была известна каждая ступень музыкального развития. Вот в чем заключается причина их гигантского музыкантского взлета. Их величие заключалось не в пустой скорлупе приобретенной техники. Они з н а л и [разрядка С. Рахманинова — С. В.]» [2, 237]. Рахманинов утверждал: «Способность к упорному труду тоже есть талант, и только те немногие художники, которые обладают в равной степени музыкальным талантом и талантом трудоспособности, могут достичь вершин в своей профессии» [8, 121].

Прелюдия с-moll op. 23 расскажет нам о взаимодействии рук и интеллекта в работе Рахманинова, она также позволит проследить синтез приемов и жанров в метатексте фортепианного искусства трех столетий — XVIII, XIX и XX. Концептуальный план Прелюдии op. 23 с-moll проясняют переключки с Прелюдией op. 3 № 2, концепцию которой автор изложил в статье «Моя Прелюдия cis-moll»⁷. В обеих Прелюдиях, cis-moll op. 3 № 2 (1891) и с-moll op. 23 №7 (1901), заложен один и тот же конфликт антиподов, выраженный в противоборстве мелодии и баса, о котором пишет Рахманинов в своей статье [1, 62–65]. В этом противостоянии возможно увидеть воплощении личной истории композитора. В Прелюдии cis-moll op. 3 № 2, возможно, отражен конфликт середины 1890-х годов... С одной стороны, Рахманинов с триумфом, с Большой золотой медалью, окончил консерваторию как композитор и пианист, удостоился высших оценок Чайковского, предложившего поставить дипломное сочинение (оперу «Алеко») в Большом театре в один вечер со своей «Иолантой». С другой стороны — череда неудач⁸... Все это позволяет обозначить конфликт в Прелюдии как противостояние личности автора и судьбы.

⁶ Душенко К. В. История знаменитых цитат. Москва: КоЛибри, 2018. С. 295.

⁷ Подробный разбор статьи Рахманинова помещен в монографии автора статьи: Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с. (Глава I. Восприятие и мышление пианиста в системе фортепианной (клавирной) культуры. С. Рахманинов. Статья «Моя прелюдия cis-moll» С. 61–69.)

⁸ Рахманинов переживал крах надежд по всем направлениям: смерть Чайковского; alma mater, вопреки традиции, не пригласила его на педагогическую работу — источник стабильного дохода.

Прелюдия с-moll op. 23 № 7 репрезентирует образ автора периода создания Второго концерта с-moll op. 18 (1901) — выхода из кризиса после провала Первой симфонии⁹. Очевидно, что Прелюдия с-moll продолжает идеи, заложенные в Концерте op. 18: становление воли героя, преодоление кризиса и утверждение веры в конечную победу.

К XX веку фортепианная культура накопила огромные традиции, которые, быть может, бессознательно получили отражение в Прелюдии. Представив панораму жанров и эпох, Рахманинов охватил пространство фортепианной культуры в целом.

Прототипы Прелюдии с-moll можно отыскать в моторных прелюдиях Баха: пульсация шестнадцатых *perpetuum mobile* в пассажах вызывает ассоциации с жанром *токкаты*, мерная поступь аккордов гармонии напоминает о *хорале*, а свободные *quasi*-каденционные пассажи восходят к прелюдированию, к *патетическим импровизациям*. Поскольку в эпоху барокко завершился исторический переход от «четырехпалой», лютневой, аппликатуры к современной «пятипалой», мы начинаем наш обзор именно с этой проблемы.

Рахманинов начинал установление контакта с сочинением с выбора аппликатуры, «переднего края» аппарата пианиста. В стабильности аппликатуры он видел основу техники: «Главное — приучить руки и голову к единственно возможной в каждой гамме аппликатуры с тем, чтобы рука произвольно применяла ее» [9, 87]. В работе Рахманинова-педагога поиск аппликатуры также был в центре внимания. Его ученица Е. Жуковская свидетельствует: «Принимаясь за изучение нового фортепианного произведения, сам Сергей Васильевич начинал с того, что вырабатывал и записывал самую удобную для себя аппликатуру, так как аппликатуры придавал очень большое значение. Многие ноты, бывшие в его личном употреблении, снабжены таковой» [10, 340]. В. Тропп, изучавший творческое наследие Рахманинова, обнаружил в семье его внучки «большой шкаф, специально заказанный Сергеем Васильевичем, который на каждой полочке содержал ноты с многочисленными пометками, в основном — аппликатурными. Это и было его рабочей нотной библиотекой. Первым делом свой урок Рахманинов всегда начинал с аппликатуры» [11, 284].

Год творческих побед оказался для молодого Рахманинова одним из тяжелейших. «Свободный художник» жил в долг, работал репетитором за гроши. Этот период отмечен также кризисом его первого большого чувства к Вере Скалон.

⁹ За десять лет Рахманинов вышел на новые рубежи творчества. Различие между прелюдиями того же порядка, что и между Первым (первая версия) и Вторым концертами, созданными одновременно с ними. Автор Прелюдии с-moll, «юноша — муж» («юноша — муж — бог», — так Лист характеризовал три стиля Бетховена) в сравнении с автором Прелюдии cis-moll («юноша») обладает «необычайно широким диапазоном знаний», изучил «фортепианную литературу во всех возможных ее ответвлениях» [2, 237]. Победа над кризисом закалила характер Рахманинова, несравненно вырос его пианистический потенциал. Новое облачение Прелюдии прекрасно передает дух времени и кипение молодых сил. Связи Прелюдии с Концертом очевидны и помимо общей тональности, Прелюдия представляет концентрированное выражение идей Концерта.

В тексте Прелюдии c-moll нет авторской аппликатуры, но для пианиста, владеющего репертуаром, она прочитывается на основе опыта. Основные формулы аппликатуры не изобретены, но восприняты Рахманиновым: «Когда ученик берется за произведения Бетховена, Шумана или Шопена, ему уже не приходится терять время на специальное изучение аппликатуры. Он почти интуитивно знает ее и может свободно отдаться внимательному изучению художественной стороны сочинения» [9, 89]. Принципы аппликатуры в Прелюдии обобщают наследие эпох.

Мелодические фигуры группетто в пассажах Прелюдии отсылают к фигурациям группетто в сочинениях Моцарта (финалы сонат F-dur, K 332; A-dur, K 331, Rondo alla turca) и исполняются аналогичной аппlikатурой: 4 3 2 1 3.

Пример 1. В. А. Моцарт. Соната № 11 A-dur, K 331. III. Alla turca, т. 1–4

Example 1. W. A. Mozart. Piano Sonata No. 11 A-dur, K 331. III. Alla turca, bars 1–4



Аппликатура фигуры группетто Прелюдии совпадает и с фигурой вращения в «Прялке» Мендельсона, одним из «коньков» репертуара Рахманинова-пианиста.

Пример 2. Ф. Мендельсон. «Песня за прялкой» op. 67 № 4, т. 1–2

Example 2. F. Mendelssohn. Spinning Song op. 67 No 4, bars 1–2



В Прелюдии фигура группетто выполняет функцию трамплина к вершине¹⁰. С эпохой венской классики связан и принцип естественной последовательности пальцев: после штиля мелодической вершины tenuto (пятый палец правой руки) предпочтительна пятипальцевая позиция, в которой движение кисти выполняет объединяющую функцию.

¹⁰ Е. Назайкинский, размышляя над фигурой группетто, утверждает, что «оно чаще всего воспринимается как мелизм, несущий в себе семантику размаха перед восходящим скачком... Как жанровое начало моторика, естественно, выявляется и реализуется чаще всего инструментальными средствами. Инструментальная логика — это логика пластической интонации исполнительского жеста» [12, 178]. Этот вывод соответствует семантике знака группетто в Прелюдии.

Трактовка жанра прелюдии как момента определенного настроения идет от **романтиков**; несомненно родство Рахманинова с Шопеном также в стремлении к вокализации арабесок мелодических фигураций. Сквозное моторное движение Прелюдии репрезентирует жанр *романтического художественного этюда* (ассоциации с этюдами с-moll Шопена: op. 10 № 12, op. 25 № 12).

Рахманинов максимально обогащает типичную для романтиков трехплановую фактуру. Органный пункт баса, наследник барокко, придает звучанию торжественность и величие. Он подчеркнут мощными акцентами *sf* и удержан педалью на протяжении трех тактов, обобщая сдвиги гармоний и звуковые планы. Мелодия вырастает из вершин фигураций, отмеченных штилями *tenuto*, только подключение веса-опоры сообщит насыщенность звучанию кантилены.

В среднем плане фактуры Рахманинов использует прием С. Тальберга «игра в три руки»: три плана фактуры распределяются между партиями двух рук. В ленточке мобильных шестнадцатых, перетекающих из руки в руку, свои три плана: помимо мелодии на слабых долях важна линия хроматических *quasi*-басов (*c-h-b-a*), поддерживающая устойчивость опор на сильных долях.

Наиболее многообразны связи пианизма Рахманинова с его вдохновителями — романтиками Шопеном и Листом. Рахманинов говорил: «*Любимые мои программы это — концерт из двух отделений: в первом — Шопен, во втором — Лист. В таких программах и себя не надо прибавлять*» (письмо В. Вильшау) [2, 76].

Рахманинов следует шопеновским принципам аппликатуры, индивидуальных особенностей пальцев: роль главной опоры руки Шопен поручает третьим пальцам. Для усиления весовой опоры пианисты нередко используют аппликатуру сдвоенных пальцев. В Прелюдии подобные опоры возможны: в мощных акцентах и *sf* колокольных органных пунктов басов; в колокольной раскатке *forte — crescendo — fortissimo* перед каденцией (т. 46–49); в каденции (т. 50–53), в переключках мотивов секвенций; в начале репризы — в восклицаниях пунктиров октав и одиночных звуков. В Прелюдии Рахманинов, как и Шопен в Этюде op. 25 № 1 *As-dur*, особую роль отводит пятым пальцам обеих рук. Вслед за Шопеном, называвшим четвертый палец «сиамским близнецом» третьего, Рахманинов заботится о его активности в паре с третьим в группетто.

Искусство Листа также сообщило важнейшие стимулы Рахманинову¹¹. В Прелюдии он воплощает листовские принципы симфонической трактов-

¹¹ Его исполнение сонаты-фантазии Листа «По прочтении Данте» поражаало фресковым размахом; Асафьев отмечал, что в нем «со всей силой проступали мрачные краски зловещих, inferнальных образов дантовского Ада» [13, 157]. Рахманинов воспринял открытия Листа в сфере колорита через концерты Ант. Рубинштейна, они произвели на него неизгладимое впечатление еще в годы учения у Н. Зверева. Важное связующее звено Рахманинова с Листом — А. Зилоти, один из любимых учеников Листа. Но главное, Рахманинова вел безошибочный инстинкт художника.

ки рояля *al fresco* и колористического обогащения фактуры, программирует «фортепианную партитуру». Эффект инструментовки возникает из дифференциации пластов, их отношений «близко — далеко», «легко — тяжело». Выдержанная педаль интегрирует звучание, сообщает стереоскопичность голосам «оркестра», создает воздушную прослойку между регистрами¹².

Рахманинов претворяет максиму Листа о руках, постоянно пребывающих в полете над клавиатурой: “Die Hände müssen mehr schweben, als an der Tasten kleben” («Руки должны больше парить над клавиатурой, чем ползать по ней»)¹³. Однако Рахманинов идет дальше: ощущение рук в Прелюдии сравнимо с полетом не птицы, но летучей мыши, которая ориентируется не с помощью зрения, но ультразвуковой эхолокации пространства. В перманентном полете рук Рахманинов выделяет центр симметрии, осевой звук g^1 , который берется попеременно произрастающими из него первыми пальцами двух рук. Аппарат пианиста при этом уподобляется «летающему крылу»: единой руки с девятью пальцами; правая и левая вырастают из общего корня первых пальцев, напоминая двуглавого орла. Предтечей Рахманинова является Лист: он придавал первому пальцу «исключительно важное значение, считая, что именно он дает руке определенную ориентацию, увеличивает беглость... Лист имел обыкновение исполнять выразительные октавы и аккорды высоко поднятой кистью и стоячим первым пальцем» [15, 132]. Рахманинов, таким образом, активизирует принцип симметрии движения, когда пластика выстраивается вокруг оси первых пальцев, перманентные изменения охватывают состояния рук от собранной щепотки до раскрытого крыла. Это позволяет решать проблемы синхронности и координации в фортепианной пластике¹⁴.

Прелюдия *c-moll* убеждает в универсальности принципов пластического мышления, которое стимулирует техническое мастерство, становится решающим фактором в понимании интертекстуальных связей виртуозности. «Стальные руки»¹⁵ Рахманинова управлялись его мощным интеллектом. Музыка Рахманинова, помимо эстетической и нравственной ценности, обладает благотворным физиологическим воздействием на аппарат пианиста. Известно, что Рахманинов, возвращаясь к работе пианиста после периодов дирижирования или сочинения, приводил свой аппарат в идеальную форму,

¹² По мысли Э. Курта, «пространственные впечатления, проникая в музыку и охватывая ее части, “загоняют процесс в формы”. Если бы пространственные представления не способствовали “обозримости”, “сведению к единому целому”, то мы имели бы дело с мгновенными впечатлениями, исчезающими при попытке соединить их с другими впечатлениями. Связь между кристаллической формой и ее “течением” основывается на том, что последнее облекается в образ движения» [14, 27].

¹³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры [5, 153]. Эта прекрасная метафора Листа точно передает ощущение рук пианиста в полете над клавиатурой.

¹⁴ С. Рихтер пишет: «Художник Роберт Фальк сказал мне одну вещь, которую я поспешил применить в игре на рояле: “Вам известно, что труднее всего дается в живописи? Сделайте идеально правильный круг! Но это проще, если делать два круга одновременно и обеими руками”. Это в полной мере относится и к игре на рояле: симметрия! Все должно быть симметрично» [16, 89].

¹⁵ Характеристика Гофмана.

разыгрывая этюд Шлёцера. Однако Прелюдия с-moll не менее пригодна для оттачивания важнейших навыков пианиста:

- свободы, координации аппарата (первые пальцы — ось симметрии);
- мгновенной смены состояний рук: от весовой опоры до пальцевой игры;
- тонкой пластики пальцевого legato (традиции Шопена);
- партитурного мышления и «полетности» рук (традиции Листа).

Идею дифференциации планов фортепианной фактуры Рахманинов передал в емкой метафоре: *«Пальцы пианиста “прорастают” в клавиатуру на разную глубину: главные мелодические линии — на уровне корней деревьев. Менее насыщенные линии — на уровне корней кустарника; самые прозрачные — корешки травы у поверхности»*¹⁶. Предельная ясность пианистического мышления Рахманинов — веская причина востребованности его музыки.

ПРЕЛЮДИЯ ОР. 23 № 7

В статье о Прелюдии ор. 3 № 2 Рахманинов отмечает трехчастную форму сочинения с кодой, а также обозначает четыре контрастные сцены: а) *«мотив из трех звуков... проходит на протяжении 12 тактов первого раздела»* (первая сцена); б) *«вступает средняя часть. Смена настроений резкая, на протяжении 29 тактов музыка устремляется подобно нарастающей буре»* (вторая сцена); в) *«первая тема вступает как кульминация в удвоении одновременно в правой и левой руке»* (третья сцена, реприза); г) *«Буря стихает, музыка постепенно успокаивается и — семитактная кода завершает сочинение»* (четвертая сцена) [1, 64].

Аналогично построена Прелюдия ор. 23 № 7, однако трехчастная форма в ней разработана более подробно, например, кода составляет 23 такта.

В основе лексикона текста двух Прелюдий, ор. 3 № 2 и ор. 23 № 7, — один и тот же сюжет, разыгранный сходными мотивами-персонажами. Противостояние личности и судьбы в Прелюдии ор. 3 № 2 Рахманинов характеризует следующим образом: *«Здесь два мелодически противоборствующих элемента, цель которых — завладеть вниманием слушателей. Сущность главной темы — массивный фундамент; контрастом ему становится гармонизованная мелодия; ее функция — рассеять мрак»* [1, 64]. Рахманинов разъясняет пластику прикосновения руки к клавиатуре в главной теме. *«Я старался приковать внимание к начальной теме. Эти три ноты в виде октавного унисона должны про-*

¹⁶ Об этой метафоре Рахманинова пишет Г. Нейгауз: *«Мы, педагоги, невольно и неминуемо пользуемся различными метафорами для определения разных способов звукоизвлечения на фортепиано. Мы говорим о “срастании” пальцев с клавиатурой, о “прорастании” пальца (выражение Рахманинова), как будто клавиатура представляет упругую материю, в которую можно произвольно погружаться, и т. д. Все эти весьма приблизительные определения все-таки, несомненно, полезны, оплодотворяют воображение ученика и в связи с живым показом действуют и на его слух, и на двигательный-осознательный аппарат, так называемое “туше”»* [5, 74].

звучать торжественно и угрожающе» [1, 64] (пример 3, т. 1–3). Этот мотив лежит в основе перезвона колоколов, символизирует эпическое начало, образ родины; его звучание определено динамикой *ff* и дополнительными акцентами на каждом звуке.

Пример 3. С. Рахманинов. Прелюдия *cis-moll* op. 3 № 2, т. 1–7

Example 3. S. Rachmaninoff. Prelude *cis-moll* op. 3 No 2, bars 1–7



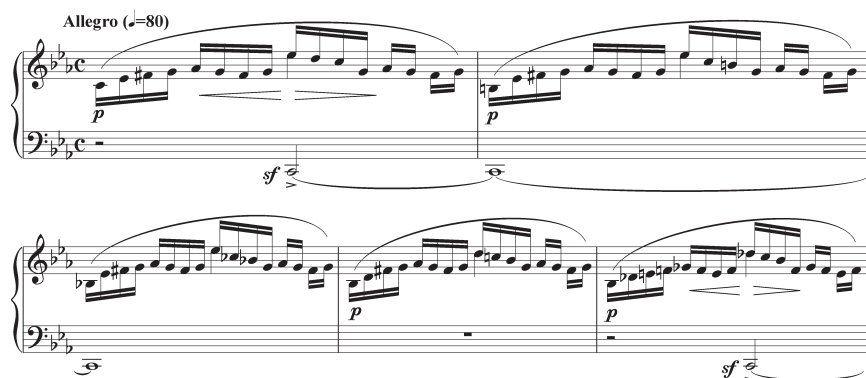
Образ антипода, лирического героя, передают мотивы в жанре *lamento*. Семантика нисходящих хроматизмов гармонизованной мелодии: *cis-e-dis*, *d-cis* (пример 3, т. 3, 4) восходит к интонациям плача-причитания, Рахманинов пишет: «Аккорды с мелодией в верхнем голосе нужно брать легко, лаская клавиши, и пианисту необходимо стараться, чтобы верхний голос в аккордах правой руки пел» [1, 65].

В Прелюдии *c-moll* этот конфликт приобретает иное воплощение. В первом разделе (т. 1–16) экспонируются мотивы-антиподы. В мощных *sf* басов (пример 4) очевидны связи со Вторым концертом¹⁷. Идея колокольных басов Концерта, репрезентирующая новую колористику фортепиано XX века, в Прелюдии трансформировалась в идею органных басов. Пластика колокольных звонов требует неударного звучания; здесь эффективна аппликатура сведенных пальцев, включая третий, или же броски руки на первый палец. (Аналогичные броски на первые пальцы находим в авторской аппликатуре четвертой вариации из цикла «Вариаций на тему Шопена» op. 22.)

¹⁷ Известно, что при его создании автор долго искал облик главной темы. «Лицом» I части стала колокольная раскачка басов — это художественное открытие принесло Концерту всеобщее признание, сделало его музыкальным символом России.

Пример 4. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 1–5

Example 4. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 1–5

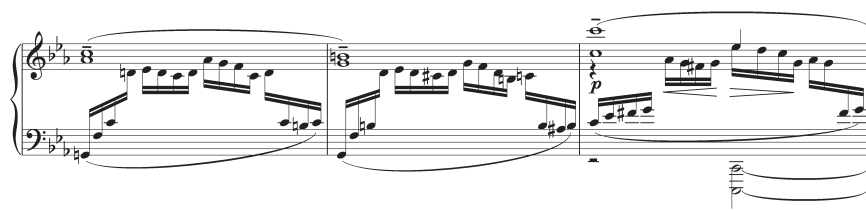


Мелодия в Прелюдии c-moll, символ личностного начала, представлена двумя группами мотивов. Поступь равномерных четвертей *es-es-es-d* (т. 1–8) воспроизводит образ плача из Первой сюиты для двух фортепиано (№ 3 «Слёзы»). В окончаниях фраз (т. 9–16) кристаллизуются мотивы вздохов *lamento piano*, *pianissimo*, аналогичные мотивам *lamento* в op. 3 № 2. Средний голос в Прелюдии имеет самостоятельное значение: исполнение шестнадцатых требует идеальной ровности и плавности линий в переходах между руками¹⁸. Всевластие басов и бессилие мелодии (героя) в первом предложении прелюдии тождественны коллизии в Прелюдии op. 3 № 2. Лишь во втором предложении (т. 9–16), в отсутствие выдержанных басов, мотивы *lamento* выступают на авансцену.

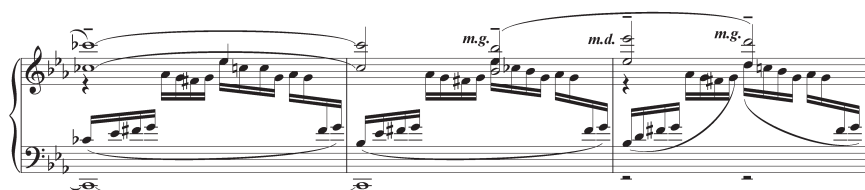
Во втором разделе первой части (т. 17–32, пример 5) диалог продолжается на том же динамическом уровне *p*, в мелодии возникают мотивы креста. Прозрачности звучания этих мотивов октав способствует изложение мелодии — в попеременном чередовании рук в состоянии полета.

Пример 5. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 15–20

Example 5. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 15–20



¹⁸ В фигурациях разворачиваются три плана: а) мелодические вершины *tenuto*, общие с мелодией *soprano*; б) мелодические опевания группетто — трампины к вершинам на гребнях фактуры; в) хроматический спуск линии басов (*catabasis*), симметричной по отношению к мелодии.



Когда выдержанные басы снова уходят в тень (т. 26–32), мотивы вздохов в восходящей мелодии воплощают надежду на избавление от гнета, однако перелом на неаполитанском секстаккорде означает крах надежд — гармония возвращается в тонику, угасает динамика, все отступает в низкий регистр.

В среднем разделе Прелюдии (т. 32–53) противоборство антагонистов уходит с авансцены. Звучит типичная для Рахманинова линия нисходящих басов — «гамма судьбы»¹⁹. В трех ее секвенционных проведениях накапливаются ресурсы *crescendo*. В пластике мотивов необходимо подчеркнуть контраст между акцентами-*tenuto* в поступи половинных долей и прозрачными фигурациями при минимуме педали.

Пример 6. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 30–35

Example 6. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 30–35



В праздничной сцене (второй этап, т. 46–49) с перезвоном колоколов акценты в нижней и верхней точках колокольных биений Рахманинов визуализирует эффектными бросками «рука через руку» (пример 7, т. 1–4). Развернутая каденция на выдержанной педали органного баса *es* (третий этап, т. 49–52) рисует «пеющиеся волны» весенних ручьев в звонких переключках стреттных мотивов (пример 7, т. 5–6), близких романсу Рахманинова «Вешние воды» в той же тональности. Пробуждение природы совпадает с радужными надеждами героя на обновление, на совпадение своих устремлений с веяниями новой эпохи.

¹⁹ Об этом пишет также А. Кандинский [18, 141–161].

Пример 7. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 45–50

Example 7. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 45–50



Однако вместо светлого праздника реприза c-moll (т. 53–68) приносит крах иллюзий героя и упований на разрешение коллизии. На новом витке борьбы конфронтация мотивов-антиподов достигает максимума, их трансформации в многоэтажной фактуре напоминают театр военных действий. Позиции сторон обозначены точками колокольных биений (пример 8, т. 3–6): мощным басам (в удвоенных октавах на сильных долях), олицетворяющим неутомимый рок, противопоставлены мелодические вершины на слабых долях, поддержанные восходящими взлетами фигураций шестнадцатых и восьмых. В этой схватке ощутимо предчувствие социальных бурь, революции 1905–1907 годов, так и не достигших своих целей.

Пример 8. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 51–56

Example 8. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 51–56

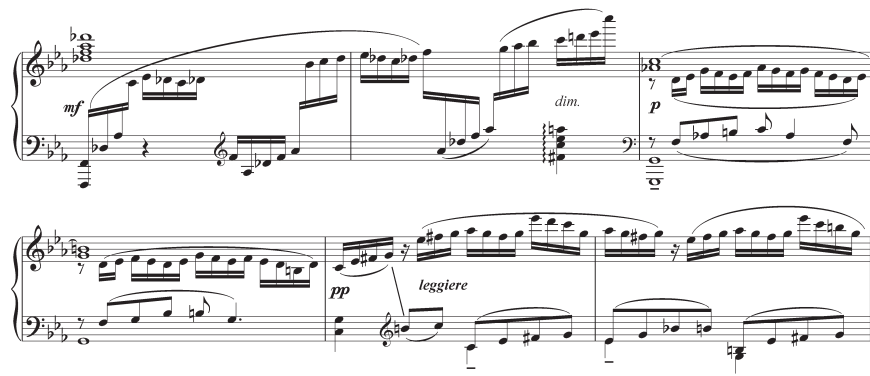


Уделяя внимание пластике исполнения, избегая ударности, Рахманинов указывает *mf*; tenuto: *il basso ben marcato*. Как и в первом разделе Прелюдии, психологический перелом приходится на II низкую ступень (пример 9,

т. 1–2) — сужение фактуры, *diminuendo*, *pp*, возвращение «с поникшей головой» в «роковую» тонику (пример 9, т. 5–6). Все свидетельствует о разочаровании героя, тщете его надежд и усилий.

Пример 9. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 65–70

Example 9. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 65–70



Парадоксальная неожиданная развязка сюжета в коде («второй разработке») становится ответом на несбывшиеся упования. Ее четыре этапа представляют единую волну роста энергии: от тишайшего *pianissimo*, бескрасочной черно-белой разреженной фактуры *leggiero*, передающей подавленность героя (первый этап, пример 9, т. 5–6), когда конфликт антагонистов снят (и вместо органичных басов — «уколы» в мерцающих на слабых долях мотивов слез) через постепенное нарастание *crescendo*, расширение диапазона, появление далеких, на педали, басов (второй этап, т. 78–83) к прорыву в новое измерение (третий этап, т. 84–88). Рахманинов будто предвидел, подобно А. Блоку, грядущие события:

И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...²⁰

Действие максимально визуализировано: в кульминационной точке *ff* пространство между басом-педалью и вершиной достигает семи октав (пример 10, т. 2–3). С высоты четвертой октавы совершается прыжок через все регистры — вихревые фигурации, подобные слалому-гиганту, приводят к торжеству мажора (C-dur)!

²⁰ Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. (БВЛ) М.: Худ. лит., 1963. С 596. (Поэма «Возмездие»)

Пример 10. С. Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, т. 83–91

Example 10. S. Rachmaninoff. Prelude c-moll op. 23 No 7, bars 83–91



Завершает коду (пример 10, т. 5–9) дерзкий вывод: изжило себя противостояние антиподов; уходят моторные пассажи, действие переводится из бытийного плана в символический. На авансцене остаются торжественные колокола хора и праздничные аккорды *ff sempre marcato* в гимническом звучании. Смысл развязки концепции прочитывается определенно. Прелюдия утверждает нерушимую веру Рахманинова в конечное признание, созвучное пророческим строкам юной М. Цветаевой: «Моим стихам, как драгоценным винам, Настанет свой черед!»²¹.

Разница концепций борьбы антиподов в Прелюдиях, при общности сюжетов, яснее всего видна в окончаниях. Гнетущая семитактная кода Прелюдии cis-moll заканчивалась риторическим вопросом «Доколе?», напротив, 23-тактная кода Прелюдии c-moll наполнена гордым самоутверждением. Прелюдия c-moll показывает гигантский рост личности и пианизма Сергея Рахманинова, владение арсеналом фортепианной культуры, великолепную визуализацию образов, театрализацию сюжета.

Пример 11. С. Рахманинов. Прелюдия cis-moll op. 3 № 2, т. 55–62

Example 11. S. Rachmaninoff. Prelude cis-moll op. 3 No 2, bars 55–62



²¹ Цветаева М. И. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Худ. лит., 1980. С. 38.



Рахманинов в своей статье о Прелюдии *cis-moll* имел все основания утверждать преимущества нового ор. 23 над ор. 3 № 2: «Надеюсь, что за время моего пребывания в Соединенных Штатах Америки окончательно прояснится следующее обстоятельство: помимо сочиненной мною Прелюдии *cis-moll*, у меня есть и другие веские причины претендовать на моё положение в музыкальном мире»²².

Много позже, в эмиграции, Рахманинов сделал знаменательное признание: «Однажды прелюдия просто пришла, и я записал ее. Она подступила с такой силой, что я не смог бы отделаться от нее, если бы даже попытался. Она должна была быть — и она стала»²³. Прелюдия подтверждает мысль автора: «В конечном счете музыка — выражение индивидуальности композитора во всей ее полноте... она должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать отражением всего жизненного опыта композитора. Начните изучать шедевры любого крупного композитора, и вы найдете в его музыке все особенности его индивидуальности. Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки» [1, 144–145].

Прелюдия *cis-moll* — автобиографический документ: с бетховенской мощью в нем воссоздана трагедийная коллизия схватки автора с судьбой, окончившейся его поражением. Ее феноменальная популярность, помимо гениальности автора, объясняется ощущением, что «здесь кончается искусство — и дышит почва и судьба»²⁴.

«Рахманинов был создан из стали и золота: сталь — в его руках, золото — в сердце... Никогда не было более чистой, более святой души, чем Рахманинов. Вот почему он был великим музыкантом...» [21, 3]. Эти замечательные

²² Рахманинов продолжает: «На родине для меня это сочинение стало уже пройденным этапом, оно было для меня в действительности далеким воспоминанием о юности, пока несколько лет тому назад я не поехал в Англию. К своему удивлению, я узнал там, что все молодые пианисты играют ее. Получив же после этого приглашение посетить Соединенные Штаты, я послал запрос, достаточно ли хорошо меня знают в этой стране, чтобы можно было рассчитывать на интерес публики к моим выступлениям. Вскоре меня известили, что в США каждый музыкант знает меня как автора Прелюдии *cis-moll*. При данных обстоятельствах, как мне кажется, я должен быть благодарен тому, что мною создана эта Прелюдия. Однако я не уверен, не обернулась ли для меня удачей моя оплошность, которая заключается в том, что я не сохранил за собой международного авторского права на это сочинение. Если бы я его сохранил, то приобрел бы от этого богатство, а также известность. Но, с другой стороны, я мог бы не достичь ни того, ни другого. Ведь, узнав о большом успехе этого маленького произведения, я написал цикл из десяти прелюдий ор. 23 и принял меры предосторожности, чтобы обеспечить авторское право у одного издатели в Германии. Нахожу, что музыка этих прелюдий значительно лучше моей первой Прелюдии, но публика не склонна разделять мое мнение» [1, 63].

²³ Цит. по: [20, 132].

²⁴ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1989. С. 412.

слова И. Гофмана, крупнейшего пианиста первой половины XX века, друга Рахманинова, которому он посвятил Третий концерт, много говорят о связи пианизма и личности в искусстве Рахманинова. Однако представляется необходимым дополнить их изречением Микеланджело: *“la man che ubedisce all intelletto”* («Рука, повинующаяся интеллекту»). Отмечая, в первую очередь, эмоциональную насыщенность музыки Рахманинова, большинство поневоле упускают из виду интеллектуальную составляющую его творчества. Причина этого очевидна — растворение его мощного интеллекта в «золотом сердце» и «стальных руках». Музыка Рахманинова, наверное, — самая гармоничная в фортепианном искусстве XX века, востребованная и любимая многими поколениями пианистов. Музыка, которая будет звучать, перефразируя стихотворение Пушкина «...доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один»... пианист²⁵!

Помимо величайшей эстетической и нравственной ценности, фортепианная музыка Рахманинова наиболее благодатная в пианистическом отношении: в мире фортепиано ходят легенды о ее физиологической целительности. Вспоминает В. Мержанов, один из авторитетных мастеров отечественной школы: в течение долгих лет службы в армии во время войны он был лишен возможности заниматься за роялем. Когда его консерваторский педагог С. Фейнберг предложил ему участвовать во Всесоюзном конкурсе, ученик недоумевал: «Это же авантюра! Столько лет не прикасаться к инструменту и участвовать в конкурсе, до которого осталось три с половиной месяца?». Профессор сам оканчивал консерваторию Третьим концертом Рахманинова, исполнив его одним из первых после автора. Он отверг сомнения В. Мержанова, прописав ему единственный рецепт: «Играй как можно больше Рахманинова, и придешь в форму». Действительно, этот мудрый совет помог пианисту совершить чудо: в кратчайший срок восстановиться и добиться успеха на всесоюзном конкурсе 1945 года — разделить первую премию со С. Рихтером!²⁶

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Рахманинов С. В. Моя прелюдия cis-moll // Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х т. — Т. 1. — Москва: Советский композитор, 1978. — С. 62–65.
2. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. — Т. 3. — Москва: Советский композитор, 1980. — С. 232–240.
3. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / предисл., примеч. и пер. с нем. Г. Когана // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1 / сост. и ред. пер. Г. Я. Эдельмана. — Москва: Музгиз, 1962. — С. 141–175.

²⁵ Пушкин А. С. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Собрание сочинений в 10 т. Т. 2. М.: Худ. лит, 1974. С. 385.

²⁶ Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Сов. Композитор, 1990. С. 221.

4. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. — Л.: Музыка, 1977. — 276 с.
5. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. — Москва: Музгиз, 1958. — 319 с.
6. *Метнер Н. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян.* — Москва: Музыка, 1974. — Т. 2. — С. 357–362.
7. *Асафьев Б. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян.* — Москва: Музыка, 1974. — Т. 2. — С. 384–413.
8. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. — Т. 3. — Москва: Советский композитор, 1980. — С. 121.
9. *Рахманинов С. В.* Новое в пианизме // Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х т. — Т. 1. — Москва: Советский композитор, 1978. — С. 83–89.
10. *Жуковская Е. Ю.* Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 255–350.
11. *Хитрук А.* Одиннадцать взглядов на искусство фортепианной игры. — Москва: Классика-XXI, 2007. — 320 с.
12. *Назайкинский Е.* Стилъ и жанр в музыке. — Москва: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. — 248 с.
13. *Асафьев Б.* Избранные труды: в 5 т. — Москва: Изд. АН СССР, 1954. — Т. 2. — 384 с.
14. *Курт Э.* Тонпсихология и музыкальная психология // *Nomo musicus.* Альманах музыкальной психологии. — Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2001. — 356 с.
15. *Мильштейн Я. Ф.* Лист. В 2 т. Изд. 2-е. — Москва: Музыка, 1970–1971. — Т. 2. — 157 с.
16. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугина. — Москва: Классика-XXI, 2002. — 480 с.
17. *Вартанов С. Я.* Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. — Москва: Композитор, 2013. — 584 с.
18. *Кандинский А.* Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова // Как исполнять Рахманинова. — Москва: Классика-XXI, 2007. — 164 с.
19. *Bertensson S., Leyda J.* Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. — New York: New York University Press, 1956. — 464 p.
20. *Брянцева В. С. В. Рахманинов.* — Москва: Сов. композитор, 1976. — 648 с.
21. *Гофман И.* Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Москва: Музыка, 1974. — Т. 2.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

С. Я. Вартанов — доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

REFERENCES

1. *Rachmaninov S. V.* Moya prelyudiya cis-moll // *Rachmaninov S. V. Literaturnoe nasledie v 3-x t. [My Prelude in C-minor // Rachmaninoff S. V. Literary Heritage in 3 Volumes].* Vol. 1. Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1978. P. 62–65.
2. *Rachmaninov S. V.* Desyat` xarakterny`x priznakov prekrasnoj fortepia-nnoj igry` // *Rachmaninov S. V. literaturnoe nasledie: v 3 t. T. 3 [Ten Characteristic Features of Excellent*

- Piano Playing // Rachmaninoff S. V. Literary Heritage: in 3 Volumes]. Vol. 3. Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1980. P. 232–240.
3. *Buzoni F.* O pianisticheskom masterstve. Izbranny'e vy'skazyvaniya / predisl., primech. i per. s nem. G. Kogana // Ispolnitel'skoe iskusstvo zaru-bezhny'x stran. Vy'p. 1 / sost. i red. per. G. Ya. E'del'mana [On Pianistic Mastery. Selected Statements / preface, notes and translation from German by G. Kogan // Performing Arts of Foreign Countries. Issue 1 / compiled and edited by G. Ya. Edelman]. Moscow: Muzgiz, 1962. P. 141–175.
 4. *Asaf'ev B.* Kniga o Stravinskom [A Book about Stravinsky]. L.: Muzyka, 1977. 276 p.
 5. *Nejgauz G.* Ob iskusstve fortepiannoj igry: Zapiski pedagoga [On the Art of Piano Playing: Notes of a Teacher]. Moscow: Muzgiz, 1958. 319 p.
 6. *Metner N. S. V. Raxmaninov* // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. Apetyan [S. V. Rachmaninoff // Memories of Rachmaninoff: in 2 vol. / compiled, ed., commentary and foreword by Z. Apetyan]. Moscow: Muzyka, 1974. Vol. 2. P. 357–362.
 7. *Asaf'ev B. S. V. Raxmaninov* // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. Apetyan [S. V. Rachmaninoff // Memories of Rachmaninoff: in 2 vol. / compiled, ed., commentary. and foreword by Z. Apetyan]. Moscow: Muzyka, 1974. Vol. 2. P. 384–413.
 8. *Raxmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3 t. T. 3* [Literary heritage: in 3 volumes. Vol. 3]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1980. 121 p.
 9. *Raxmaninov S. V. Novoe v pianizme* // Raxmaninov S. V. Literaturnoe nasledie v 3-x t. T. 1 [New in pianism // Rachmaninoff S. V. Literary heritage in 3 volumes. Vol. 1]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1978. P. 83–89.
 10. *Zhukovskaya E. Yu.* Vospominaniya o moyom uchitele i druge S. V. Raxmaninove // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. Apetyan [Memories of my teacher and friend S. V. Rachmaninoff // Memories of Rachmaninoff: in 2 volumes / compiled, edited, commented and foreword by Z. Apetyan]. Moscow: Muzyka, 1974. Vol. 1. P. 255–350.
 11. *Xitruk A.* Odnadcat' vzglyadov na iskusstvo fortepiannoj igry [Eleven Views on the Art of Piano Playing]. Moscow: Klassik-XXI, 2007. 320 p.
 12. *Nazajkinskij E.* Stil' i zhanr v muzy'ke [Nazaikinsky E. Style and Genre in Music]. Moscow: Humanitarian Publishing Center Vlado, 2003. 248 p.
 13. *Asaf'ev B.* Izbranny'e trudy: v 5 t. [Selected Works: In 5 Volumes]. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1954. Vol. 2. 384 p.
 14. *Kurt E.* Tonpsixologiya i muzy'kal'naya psixologiya // Homo musicus. Al'manax muzy'kal'noj psixologii [Tonpsychology and Musical Psychology // Homo musicus. Almanacs of Musical Psychology]. Moscow: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 2001. 356 p.
 15. *Mil'shtejn Ya. F.* List. V 2 t. Izd. 2-e [F. Liszt. In 2 volumes. 2nd ed., vol. 2] Moscow: Muzyka, 1970–1971. 157 p.
 16. *Monsenzhon B.* Rixter. Dialogi. Dnevnik / per. s fr. O. Pichugina [Richter. Dialogues. Diaries / trans. from French by O. Pichugina]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 480 p.
 17. *Vartanov S. Ya.* Konceptiya v fortepiannoj interpretacii: pod znakom Francza Lista i Sergeya Raxmaninova [Concept in piano interpretation: under the sign of Franz Liszt and Sergei Rachmaninoff]. Moscow: Kompozitor, 2013. 584 p.
 18. *Kandinskij A.* Problema sud'by i avtobiografichnost' v iskusstve S. V. Raxmaninova // Kak ispolnyat' Raxmaninova [The problem of fate and autobiographical nature in the art of S. V. Rachmaninoff // How to perform Rachmaninoff]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 164 p.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

19. *Bertensson S., Leyda J.* Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. New York: New York University Press, 1956. 464 p.
20. *Bryanceva V. S. V.* Raxmaninov [S. V. Rachmaninoff]. Moscow: Sov. kompozitor, 1976. 648 p.
21. *Gofman I.* Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. Apetyan [Memories of Rachmaninoff: in 2 volumes / compiled, ed., commentary and foreword by Z. Apetyan]. Moscow: Muzyka, 1974. Vol. 2.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Sergej Ya. Vartanov — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Special Piano Department at L. V. Sobinov Saratov State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 17.01.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 02.02.2025

Принята к публикации / Accepted: 25.02.2025

Юбилей

Научная статья

УДК 784

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-115-124

«На безымянной высоте»: творчество Михаила Матусовского в контексте парадигмы 1960-х годов

К 110-летию со дня рождения поэта



Ярослав Владимирович Глушаков

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
glushakov@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-0267-0599>

Аннотация: Статья посвящена творчеству выдающего поэта второй половины XX века Михаила Львовича Матусовского. Автор обращается к песенному наследию Матусовского 1960-х годов, которое прозвучало в двух контрастных кинокартинах «Девчата» (1961) и «Тишина» (1964). В статье исследуются изменения условий развития жанра массовой песни в 1960-е годы. Научная новизна заключается в изучении творчества Михаила Матусовского с позиции современного научного знания. Выводы статьи позволяют говорить о «новой реальности» авторов песен в 1960-е годы, в которой государство по-прежнему осуществляло контроль и поощряло авторов. Претерпевший изменения кинематограф, как и прежде, был тесно связан с массовой песней, что позволяет говорить о взаимопроникновении жанров массовой песни и кино, которые, в свою очередь, оказывали воздействие друг на друга.

Ключевые слова: Матусовский, Пахмутова, Баснер, СССР, массовая песня, кинематограф, 1960-е годы, Сталин, Хрущев, XX съезд КПСС

Для цитирования: Глушаков Я. В. «На безымянной высоте»: творчество Михаила Матусовского в контексте парадигмы 1960-х годов. К 110-летию со дня рождения поэта // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 115–124. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-115-124

Anniversary

Original article

"At the nameless height": Mikhail Matusovsky's work in the context of the paradigm of the 1960s On the 110th anniversary of the birth of the poet

Yaroslav V. Gloushakov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
gloushakov@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0267-0599>

Abstract: The article is dedicated to the work of the outstanding poet of the second half of the 20th century Mikhail Lvovich Matusovsky. The author turns to Matusovsky's song heritage of the 1960s, which was heard in two contrasting Soviet films "Devchata" (1961) and "Tishina" (1964). The article examines the changes in the conditions for the development of the genre of mass song in the 1960s. The scientific novelty lies in the study of Mikhail Matusovsky's work from the position of modern scientific knowledge. The findings of the article allow us to talk about the 'new reality' of songwriters in the 1960s, in which the state still exercised control and encouraged authors. The cinema, which underwent changes, was still closely connected with mass song, which allows us to talk about the interpenetration of the genres of mass song and cinema, which, in turn, influenced each other.

Keywords: Matusovsky, Pakhmutova, Basner, USSR, mass song, cinema, 1960s, Stalin, Khrushchev, 20th Congress of the CPSU

For citation: Gloushakov Ya. V. "At the nameless height": Mikhail Matusovsky's work in the context of the paradigm of the 1960s. On the 110th anniversary of the poet's birth. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(2):115-124. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-2-115-124

Михаил Львович Матусовский — видная фигура в отечественном искусстве: поэт, сценарист, автор текстов ко многим известным песням, оставивший значительный след в русской культуре. Он стал известен своими лирическими и патриотическими произведениями, его стихи отличаются искренностью и простотой, а сотрудничество с такими композиторами, как И. Дунаевский и В. Соловьев-Седой, привело к созданию множества популярных произведений. Филологи отмечают, что творческому наследию поэта свойственна образность и публицистичность¹.

¹ Зайцева И. П. Синтез словесно-художественных жанров и искусств в творчестве Михаила Матусовского [1].



М. Л. Матусовский²
M. L. Matusovsky

Уже в 1950-е годы им были написаны «Летите, голуби» на музыку И. Дунаевского (к кинофильму «Мы за мир», 1951 год) и «Подмосковные вечера» на музыку В. Соловьева-Седого (к кинофильму «В дни спартакиады», 1956 год) — песни, которые вошли в золотой фонд отечественного искусства XX века. Фильмография Матусовского насчитывает более 70 картин, среди которых (помимо упомянутых выше) «Верные друзья» (1954), «Весна на Заречной улице» (1956), «Девчата» (1961), «Тишина» (1964), «Щит и меч» (1968), «Долгие версты войны» (1975), «Фронт в тылу врага» (1981).

Крупные исследователи массовой песни советского периода А. Бочаров и А. Сохор не затрагивали данный отрезок развития жанра массовой песни.

Из современных работ назовем диссертацию И. Маевской, однако акцент в ней смещается в сторону жанрово-стилевых аспектов [2]. Развивая идеи корифея отечественного музыковедения В. Зака о необходимости изучения не только самой песни, но и ее «творческой биографии»³, мы предлагаем исследовать контекстные условия ее создания, а именно: рассмотреть творчество поэта М. Матусовского через призму эпохи.

Советская массовая песня развивалась всегда очень динамично, реагируя на технический прогресс, политические и исторические вызовы⁴.

События, произошедшие в первые четыре года после смерти Сталина (до XX съезда КПСС), оказали значительное влияние на ход развития страны в целом и на массовую песню в частности. Власти продолжили контроль и поощрение создания произведений, прославляющих коммунистическую идеологию, сохраняя директивное управление процессом создания массовой песни. Однако это было сопряжено с изменениями законодательства: политическое руководство заявило об отмене уголовного преследования

² Источник заимствования фотографии: <https://mcbtacina.rnd.muzkult.ru/media/2020/09/01/1257001782/4jcJ01o3NFE.jpg> (дата обращения: 02.04.2025).

³ Подробнее об этом: Зак В. И. О мелодике массовой песни. М.: Советский композитор, 1979. С. 354.

⁴ Подробнее о процессах изменения вектора развития массовой песни см.: Глушаков Я. В. «Хочется всей необъятной страной / Сталину крикнуть "Спасибо, родной!"»: конец песенной сталинианы [3].

по политическим причинам, что способствовало более свободной творческой активности авторов массовой песни.

На историческую сцену приходит новое поколение авторов. Характеризуя песенный материал второй половины XX века⁵ (начало творческой активности Матусовского), обратим внимание на его особенность: как и в предыдущие периоды, искусство кино играет существенную роль для развития массовой песни. В это время мы можем выделить два направления, по которым развивалось творчество авторов массовой песни; к одному из них можно отнести композиторов и поэтов, чье творчество сформировалось в 1940-е и 1950-е годы: М. Блантера, Б. Мокроусова, В. Мурадели, А. Новикова, С. Туликова, М. Фрадкина; ко второму — авторов новой генерации: К. Ваншенкина, Н. Добронравова, Э. Колмановского, А. Островского, Л. Ошанина, А. Пахмутовой, А. Петрова, М. Танича, О. Фельцмана, Я. Френкеля, Р. Щедрина, А. Эшпая.

Добавим, что большинство нововведений было связано именно с творчеством нового поколения.

Результатом прихода свежих сил является жанровое разнообразие. Композиторы активно используют не только распространенные жанры марша (Мурадели, Новиков, Островский, Пахмутова) и вальса (Блантер, Колмановский, Фельцман, Френкель), но и на их основе создают усложненные варианты, например, марш-балладу («Баллада о русских мальчишках», «Баллада о солдате», «Березы»), марш-куплеты («Песня о дружбе» Эшпая). Отметим продолжение традиций песен «славы» (Мокроусов, Новиков, Туликов), попутных песен (Пахмутова). Новыми жанрами также являются твист (Бабаджанян) и мюзикл.

Характерно усложнение музыкального языка: ритма и гармонии за счет вплетения в музыкальную ткань элементов твиста и джаза, а также национального колорита (характерно, например, для творчества А. Бабаджаняна). Очевидны и значительные вокально-интонационные трудности при исполнении мелодий⁶. В целом же можно констатировать утрату лидирующего положения мелодии и одновременное увеличение роли аккомпанемента и аранжировки, что в конечном итоге создает предпосылки к перерастанию песни в вокально-инструментальную композицию⁷.

По содержанию песенный материал возможно структурировать следующим образом:

- произведения, прославляющие Ленина и партию. К ним же примыкают песни о родине, в которых присутствует данный контекст;

⁵ Песни этого периода собраны в академических изданиях, см.: [5], [6], [7].

⁶ Типичным примером служит «Течет Волга» Фрадкина, в которой мелодический ход построен на септаккорде с последующим скачком на квинту вверх.

⁷ В качестве примера приведем написанный в 1971 году вокально-симфонический цикл композитора В. Баснера «Вечный огонь» (текст М. Матусовского) для баритона, хора мальчиков и оркестра.

- мобилизирующие⁸ комсомольские песни;
- антивоенные песни;
- попутные песни⁹;
- песни-реминисценции о Великой Отечественной войне;
- лирические песни.

Тематический материал определяет и качество литературных текстов: большинство агитационных произведений о Ленине, коммунизме и комсомоле носят абстрактный характер¹⁰. В то же время освоенные авторами приемы прославления Сталина (сравнение с величественными природными явлениями, употребление эпитетов «близкий», «дорогой», «великий» и т.п.) продолжают применяться для увековечивания образа Ленина, при этом его облик остается непривязанным к конкретной истории страны и не отражает запросов советского общества¹¹.

Парадоксально, но и закономерно: именно в этот период особый акцент стоял на лирической песне. Прежде всего это выражается в появлении проникновенных текстов в антивоенных песнях и песнях-воспоминаниях о войне. Авторы стихов (Я. Белинский, Е. Евтушенко, В. Лазарев, М. Матусовский, А. Соболев, В. Харитонов) используют выразительные женские образы матери, жены, русской березы; колокольного звона; ста-

⁸ О «мобилизующем воздействии» песни пишет советский музыковед А. Сохор в своей монографии «Русская советская песня». Ленинград: Советский композитор, 1959. С. 201.

⁹ Это отдельная группа произведений, которая сопровождала советского человека на протяжении его жизни, включая профессиональную сферу. В качестве примера приведем «Песню о тревожной молодости» (муз. А. Пахмутовой, сл. Л. Ошанина) и песню «Геологи» (муз. А. Пахмутовой, сл. С. Гребенникова и Н. Добронравова).

¹⁰ Ставшая визитной карточкой комсомола «Песня о тревожной молодости» Пахмутовой на слова Ошанина призывает идти «вперед» и «готовиться к великой цели», при этом цель комсомольцев указывается в самых первых строках:

*Жила бы страна родная, —
И нету других забот.*

Вот еще один пример. «Комсомольская песня» Фрадкина на слова Долматовского призывает:

*Надо верить, любить беззаветно.
Видеть солнце порой предрассветной —
Только так можно счастье найти.*

А конечная цель «комсомольцев-добровольцев» —

*Все что есть, испытаем все на свете,
Чтобы дома, над нашей рекой,
Услышать соловья на рассвете.*

¹¹ Наглядный образец — «Песня о Ленине» (муз. А. Новикова, сл. Р. Селянина):

*Всем народам мира дорогой и близкий,
Родился великий человек...*

*Светоч нашей жизни, солнце поколений,
Сердце нашей партии родной.*

рика-фронтовика; пепла узника, сожженного в немецком концлагере. Также новым для лирических текстов массовой песни является воспевание обыденности, будничности жизни. Провозглашается принцип, согласно которому счастье человека — в самом существовании повседневности: в зажигающихся вечером окнах, в пении птиц, в рождении детей и внуков, в бескорыстной дружбе и т.п.¹²

Дух нового времени, дух 1960-х, по нашему мнению, отражен в двух контрастных примерах «важнейшего из искусств»¹³, слова к песням которых написаны Михаилом Матусовским. Это кинокартины «Девчата» (1961) и «Тишина» (1964).

Фильм «Девчата»¹⁴ демонстрирует, как идеологические установки, предложенные советским руководством для деятелей культуры и искусства, сочетаются со стремлениями авторов подчеркнуть личные качества персонажей. Как и в других кинокартинах этого периода («Путь к причалу», «Прощайте голуби» и «Высота»), производственная тема является лишь фоном, на котором разворачивается веселое представление, участниками которого являются пять женских персонажей и их избранники¹⁵.

Общую радостную (сказочную) атмосферу ударного труда на тридцатиградусном морозе наряду с эксцентричной игрой актеров создает музыка Александры Пахмутовой. Главная песня кинокартины — «Хорошие девчата»¹⁶ на слова Матусовского¹⁷. Поэзия Матусовского, наполненная оптимизмом, рассказывает о женской дружбе, поддержке и сплоченности в трудных условиях. В стихах гармонично сочетаются лирическая образность и позитивный настрой, подчеркивающие внутреннюю силу и многогранность героинь. Она обладает характерным «прыгающим» по ступеням аккордов контуром мелодии, который подкреплен быстрым темпом и звукоизвлечением *staccato*. Все это пробуждает у слушателя легкое и веселое настроение.

¹² Квинтэссенцией этого является песня «Я шагаю по Москве» (слова Г. Шпаликова):

*Бывает, все на свете хорошо,
В чем дело — сразу не поймешь.
А просто летний дождь прошел,
Нормальный летний дождь.*

¹³ В начале XX века В. И. Ленин, охарактеризовав кино как «важнейшее из искусств», явно предвидел его огромную силу и потенциал как нового жанра.

¹⁴ Снят по одноименной повести Б. Бедного режиссером Ю. Чулюкиным на киностудии «Мосфильм» в 1961 году.

¹⁵ Сюжет комедии связан с поисками героев личного счастья, что в контексте нерешенного жилищного вопроса заключается в попытке выйти замуж и получить ордер на отдельную квартиру. А это вступает в противоречие с предлагаемой идеологической установкой на построение коммунистического быта: в фильме подчеркивается бесплатное и вкусное питание строителей, общее пользование различными предметами в комнате общежития, отсутствие интереса к накоплению материальных ценностей и т.д.

¹⁶ Песня «Хорошие девчата» написана в жанре куплетов, в тональности Des-dur, в размере 4/4, в форме периода квадратного строения, состоящего из двух предложений (4+4 такта).

¹⁷ В фильме звучит еще одна песня на его слова — протяжная лирическая «Старый клен», в которой поэт для передачи настроения обращается к образам природы.

Музыкальный текст акцентирует наиболее важные фрагменты текста литературного, и прилагательные являются здесь ключевыми словами: «хорошие», «заветные», «приветливые», «веселые», «верные», «девичьи». Повествование ведется от третьего лица: «мы» — «подруги». Автор обыгрывает исполненный энтузиазма характер стихотворения:

*«Куда нас ни пошлете, мы везде найдем друзей.
На целине далекой — в бараке и палатке,
Всюду с нашим приходом становится светлей».*

Музыкальное оформление фильма построено на песенном тематизме, который звучит поливариантно: то тяжело и маршеобразно в исполнении медных духовых (так композитор юмористически характеризует коменданта общежития), то воинственно в сопровождении малого барабана (подчеркивается комичность поведения неунывающей главной героини, пробирающейся сквозь сугробы с тяжелой ношей на спине в заснеженном уральском лесу). Несмотря на акцентирование в видеоряде сурового морозного зимнего климата, оркестровка трека наполняет киноленту весенним пробуждением. *Arpeggiato* арфы, «томительные» флейтовые тембры, высокий пронзительный регистр струнных — все это создает картину бурления, а подвижный темп и штрих *staccato* добавляют игривости и ребячества.

Хотя песенный тематизм пронизывает всю канву фильма, он не образует связного целого, а скорее представляет никак не связанные музыкальные фрагменты. Причиной этого является отсутствие преобразования персонажей в драматургии, их исходные личностные качества и социальный статус не меняются. Если в киносказках 1930-х годов советская Золушка в конце повествования превращалась в элегантную советскую леди, то главная героиня «Девчат», повариха, так ею и остается. Поэтому трансформации песенного материала носят не эволюционный характер, например, от песни к маршу и вальсу и т.д., а эпизодический. И самое главное — мобилизирующий потенциал песни «Хорошие девчата», призывающий украсить быт призванных на тяжелый труд рабочих, нивелируется лирической песней «Старый клен», которая параллельно звучит в фильме. Именно ее мелодия, исполненная *solo* на баяне, сопровождаемая звучанием вибратона, нежного аккорда струнных и смеха главной героини завершают эту киносказку.

Режиссер Ю. Чулюкин собрал выдающийся актерский ансамбль — В. Байков, С. Дружинина, И. Макарова, Л. Овчинникова, М. Пуговкин, Н. Румянцева, Н. Рыбников, Р. Филипов. Их игра, позволившая полноценно раскрыть комические эпизоды, а также обилие яркой и мелодичной музыки А. Пахмутовой, сделали эту картину и песни из нее массовыми. Хотя подход Пахмутовой к песенному материалу в кинодраматургии схож со стилем И. Дунаевского, он не соответствует классическому пониманию песни как основного идеологического элемента фильма. Причиной этого является крайне незначительное

и поверхностное влияние идейного содержания на развитие сюжета фильма. И оказалась востребована не «волшебная» мобилизирующая природа песни, а ее развлекательная сущность.

Совершенно другой пласт массового сознания затронут в кинофильме «Тишина», снятого режиссером В. Басовым по одноименному роману Ю. Бондарева на киностудии «Мосфильм» в 1964 году. Растянутое по времени (фильм длится более трех часов) повествование является попыткой осмысления послевоенных политических репрессий. Главные герои не находят ответы на мучительный вопрос: «Что же с нами происходит?». И хотя в фильме достаточно много музыки В. Баснера, а также звучат две его песни на слова Матусовского, «На безымянной высоте» и «От разлуки до разлуки», главные герои пронзительно просят тишины, о чем красноречиво говорит и само название фильма. Оба стихотворения Матусовского, эмоционально заряженные, передают память о погибших и тоску по разлуке. В них сочетаются темы воспоминания, дружбы, любви и утрат, создавая глубокие образы.

Характерной чертой песни «На безымянной высоте»¹⁸ является отсутствие припева, а также секвенциобразное развитие мелодии и ее «хромающая» поступь: на сильную долю приходится неустойчивая ступень, а ее разрешение следует на следующую восьмую. Такой «длинный форшлаг», а также мелодичные длинные затакты с характерным восходящим ходом на сексту смягчают жанровые особенности марша — он звучит как отголосок событий, произошедших на временном удалении.

Матусовский использует аналогичный, как в песне «Прощайте голуби», прием: текст изложен в четырех строфах, в каждой из которых восемь стихов с повторяющимися, подобно рефрену, двумя последними в каждой строфе. Такое *ostinato* создает эффект медитации, созерцания, погружения в глубины сознания — автором данное произведение трактуется как не дающие покоя мучительные сновидения:

*«Мне часто снятся все ребята,
Друзья моих военных дней»*

*«Нас оставалось только трое
Из восемнадцати ребят».*

Музыкальная фактура произведения наполнена долгими паузами, которые создают ощущение разреженности ее ткани. На протяжении кинокартины песня претерпевает изменения: в начале фильма песня «На безымянной высоте» звучит в исполнении *solo* баритона в лаконичном по тембровым средствам сопровождении оркестра. В кульминации же — апофеозное воплоще-

¹⁸ Песня «На безымянной высоте» написана в тональности d-moll в жанре марша, в форме периода из двух предложений, в размере 4/4 с остинатным движением четвертными длительностями в басу.

ние торжественного марша. Между этими моментами тема песни проходит как рефрен, при этом она не является лейтмотивом какого-либо конкретного персонажа или художественного образа, а сопровождает различные моменты повествования киномана.

Его действие начинается с кошмарного сна главного героя — на фоне военных кадров звучит напряженное тревожное *allegro* в исполнении симфонического оркестра. Мучительные воспоминания заставляют персонажа кричать во сне; в результате он просыпается, однако его тревожный и затравленный взгляд сохраняется до самого конца этого долгого кинорассказа-размышления. В результате рондообразная форма музыкального трека позволяет песне выполнять поставленную создателями фильма задачу: служить эмоциональным убежищем для героев картины. В памяти о войне они если и не находят ответы на поставленные мучительные вопросы, то черпают нравственные силы для преодоления жизненных трудностей.

Все вышеизложенное позволяет нам говорить о том, что Михаил Матусовский внес большой вклад в развитие жанра массовой песни, ведь песенные фильмы 1960-х годов с его участием претерпели изменения и оказали на массовую песню существенное воздействие, в результате которого произошла трансформация песенного жанра. Также отметим, что начало творческого пути Матусовского совпало с деконструкцией устоявшихся констант: вследствие политических преобразований поэт и его современники оказались «на безымянной высоте», а именно в эпицентре эволюции кино и массовой песни.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Зайцева И. П. Синтез словесно-художественных жанров и искусств в творчестве Михаила Матусовского // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. — 2024. — Том 10 (76). — № 3. — С. 120–137.
2. Маевская И. В. Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дисс. ... канд. искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2020. — 205 с.
3. Глушаков Я. В. «Хочется всей необъятной страной / Сталину крикнуть "Спасибо, родной!"»: конец песенной сталинианы // Международный журнал исследований культуры. — 2019. 3 (36). — С. 100–113. — URL: https://culturalresearch.ru/wp-content/uploads/2021/04/ijcr_full_36_3-2019-3.pdf (дата обращения: 24.03.2025).
4. О культе личности и его последствиях. Доклад Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева // Известия ЦК КПСС. — 1989. — № 3. — С. 166.
5. Славим победу Октября. 1917–1967: Избранные русские советские песни в 5-ти вып. / ред. комиссия: В. Белый и др. — Москва: Музыка, 1967–1968.
6. Славим победу Октября. 1918–1976: Избранные русские советские песни: в 3-х вып. / перелож. для ф.-п. Н. Губарькова, И. Егикова, А. Флярковского. — Москва: Музыка, 1977.
7. Славим победу Октября. 1918–1986: в 3-х вып. / сост. А. Шилов; В. Букин. — Москва: Музыка, 1987.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Я. В. Глушаков — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Zajceva I. P.* Sintez slovesno-hudozhestvennyh zhanrov i iskusstv v tvorchestve Mihaila Matusovskogo [Synthesis of verbal-artistic genres and arts in the works of Mikhail Matusovsky] // *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filologicheskie nauki* [Scientific notes of the Crimean Federal University named after V. I. Vernadsky. Philological sciences]. 2024. Vol. 10 (76). No. 3. P. 120–137.
2. *Maevskaya I. V.* Zhanrovo-stilevye aspekty otechestvennoj estradnoj pesni vtoroj poloviny XX veka: diss. ... kand. isk. [Genre and style aspects of domestic pop songs of the second half of the 20th century. PhD dissertation]. Rostov on Don, 2020. 205 p.
3. *Gloushakov Ya. V.* "Hochetsya vsej neob'yatnoj stranoj / Stalinu kriknut' 'Spasibo, rodnoj!': konec pesennoj staliniany [Elektronnyj resurs] ["I would like the whole huge country shout to Stalin: 'Thank you, dear!': the end of the songs about Stalin] // *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2019. No. 3 (36). P. 100–113. URL: https://culturalresearch.ru/wp-content/uploads/2021/04/ijcr_full_36_3-2019-3.pdf (date of access: 24.03.2025).
4. O kul'te lichnosti i ego posledstviyah. Doklad Pervogo sekretarya CK KPSS N. S. Hrushcheva [On the cult of personality and its consequences. Report of the First Secretary of the CPSU Central Committee N. S. Khrushchev] // *Izvestiya CK KPSS* [News of the Central Committee of the CPSU]. 1989. No. 3. P. 166.
5. Slavim pobedu Oktyabrya. 1917–1967: Izbrannye russkie sovetskie pesni v 5-ti vyp. / red. komissiya: V. Belyi i dr. [Glorifying the Victory of October. 1917–1967: Selected Russian Soviet Songs in 5 Issues / ed. committee: V. Bely et al.]. Moscow: Muzyka, 1967–1968.
6. Slavim pobedu Oktyabrya. 1918–1976: Izbrannye russkie sovetskie pesni: v 3-h vyp. / perelozh. dlya f.-p. N. Gubar'kova, I. Egikova, A. Flyarkovskogo [Glorify the Victory of October. 1918–1976: Selected Russian Soviet Songs: in 3 volumes / arranged for piano by N. Gubarkov, I. Egikov, A. Flyarkovsky]. Moscow: Muzyka, 1977.
7. Slavim pobedu Oktyabrya. 1918–1986: v 3-h vyp. / sost. A. Shilov ; V. Bukin [Glorify the Victory of October. 1918–1986: in 3 issues / compiled by A. Shilov; V. Bukin]. Moscow: Muzyka, 1987.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yaroslav V. Gloushakov — Cand.Sci. (Arts), Senior Lecturer at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 22.01.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 08.02.2025

Принята к публикации / Accepted: 22.02.2025

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1-2003 и ГОСТ 7.0.5-2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

- 1) аннотацию на русском и английском языке объемом до 1200 знаков;
- 2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке);
- 3) краткие сведения об авторе (фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права.

Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

The journal "Scientific Notes of the Gnesin Russian Academy of Music" publishes scientific articles, the subject of which corresponds to the specialties 5.10.1 "Theory and history of culture, art" and 5.10.3 "Types of art (Musical art)" branches of science "Art History", as well as the specialty "Pedagogy" 5.8.7 "Methodology and technology of vocational education".

A prerequisite for publication is the scientific novelty of the proposed material and the high professional level of its presentation.

The authors send their articles by e-mail to the editorial office of the journal or they are transmitted directly to the editorial office on any electronic medium.

The volume of the article is from 15 to 30 thousand characters (including spaces), including an article by article bibliographic list (recommended minimum of 7–10 titles of scientific literature), designed in accordance with GOST 7.1-2003 and GOST 7.0.5-2008, 3–5 illustrations and/or musical examples. Works that go beyond the specified volume are considered by the editorial board as an exception.

The text of the article must be typed on a computer in MS Word (*.docx format or *.doc) in Times New Roman font (font size 12–14 points with single or one-and-a-half spacing).

All illustrative materials — musical examples, photographs, tables, diagrams — are sent in separate files in the format *.jpg or *.tif; minimum resolution — 300 dpi (for tables, diagrams and musical examples — 600 dpi). Scanned materials must be in grayscale mode.

The article must be accompanied by:

- 1) an abstract in Russian and English with a volume of at least 120–150 words;
- 2) 7–10 keywords (in Russian and English);
- 3) brief information about the author (surname, first name and patronymic in Russian and English in the author's transliteration, academic degree and title, place of work, position with the full name of the department, as well as e-mail).

In accordance with the legislation of the Russian Federation, the authors transfer to the founder and publisher of the journal (the Gnesin Russian Academy of Music) the rights to publish manuscripts on the basis of a non-exclusive license, for which they fill out the forms of the relevant agreements and transfer them to the editorial office (personally or by mail: 121069, Povarskaya str., 30/36).

The authors retain all other rights as owners of their manuscripts: the right of authorship to these works and other personal non-property rights established by law.

The founder owns the copyright to the magazine as a whole. At the same time, the authors guarantee that the articles, the rights to use which they transfer, are their original works, and that previously these articles were not officially transferred to anyone for reproduction or other use.

The authors bear full responsibility for the content of their articles and for the very fact of their publication. The editorial board of the journal, as well as its founder and publisher, do not bear any responsibility to the authors and/or third parties and organizations for possible damage caused by the publication of their articles.