

Ученые записки

2025
—
4(55)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4

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@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

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

Подписано в печать
15.12.2025 г.
Печать офсетная.
Формат 70x108 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 искусствоведения, доктор психологи-
ческих наук, профессор, Российской 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, доктор
психологических наук, профессор, Институт
изящных 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
—
4(55)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4

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

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 докторской и кандидатской диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.



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 «Педагогики» 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 музыкоznания.

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.

ISSN 2227-9997

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).



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
музыколог

Корректор, SMM-менеджер

Ольга Олеговна Москвина
Кандидат искусствоведения

Почтовый адрес

121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36
Тел./факс: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

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).

EDITORIAL STAFF

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)

Adress

121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36
Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора

ИНТЕРВЬЮ

Д. К. Кирнарская

К 130-летию гнесинской системы
музыкального образования:
интервью-симфония.
Беседа Д. К. Кирнарской
с ректором РАМ имени Гнесиных
А. С. Рыжинским

7 МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА

И. С. Стогний

Что такое «задумчивость»
музыкального текста?

77

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
Т. И. Науменко
Декады национального искусства
в период 1939–1941: некоторые
исторические контексты

11 МУЗЫКАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

В. В. Садокова

Феномен архетипического
в исследовании музыкальных
текстов

98

ЮБИЛЕЙ
Т. Ю. Масловская
Александр Соловьев:
Человек-Праздник

Е. М. Эпова
«Учитель — дирижер твоей души»:
К юбилею М. К. Шапошниковой

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА
Т. В. Цареградская
Поэтика итальянских заглавий
в творчестве композитора
Ивана Феделе

Т. Н. Красникова
Геннадий Чернов. Симфония № 7
для большого симфонического
оркестра «Посвящение
А. П. Бородину»: особенности
интерпретации жанра

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
А. Н. Вакер
Сонатина для флейты и фортепиано
оп. 12 Филиппа Ярнха в контексте
неоклассических тенденций

120

22 ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
Ю. В. Глазкова
«Ординарная» артикуляция:
термин и понятие

132

47 СОБЫТИЯ
Р. Т. Бадамшина
Вселенная Антона Брукнера:
новые грани изучения
и представления личности
и творчества композитора

143

55 КНИГИ
О. В. Синельникова
Рецензия на книгу Г. Пожидаевой
«Душа хранит. О композиторе
Владимире Пожидаеве»

153

69 Требования к статьям

158

CONTENT

<i>Editor-in-chief's page</i>	7	MUSICAL SEMIOTICS	
INTERVIEW		<i>Irina S. Stogniy</i>	
<i>Dina K. Kirnarskaya</i>		What is the "thoughtfulness" of musical lyrics?	77
On the 130th Anniversary of the Gnesin System of Music Education: Interview-Symphony. A conversation between D. K. Kirnarskaya and A. S. Ryzhinsky, Rector of Gnesin Russian Academy of Music	11	MUSICAL PHILOSOPHY	
		<i>Vera V. Sadokova</i>	
		The Phenomenon of the Archetypal in the Study of Musical Texts	98
FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE	22	FROM THE HISTORY OF FOREIGN MUSICAL CULTURE	
<i>Tatiana I. Naumenko</i>		<i>Aleksei N. Vaker</i>	
Decades of national art in the period 1939–1941: some historical context		Sonata for Flute and Piano op. 12 by Philipp Jarnach in the context of neoclassical trends	120
ANNIVERSARY	37	PERFORMING ARTS	
<i>Tatiana Yu. Maslovskaya</i>		<i>Yulia V. Glazkova</i>	
Alexander Solovyov: The Human Holiday		«Ordinary» articulation: term and concept	132
<i>Ekaterina M. Epova</i>	47	EVENTS	
"The teacher is the conductor of your soul": to the anniversary of M.K. Shaposhnikova		<i>Renata T. Badamshina</i>	
CONTEMPORARY MUSIC		The Universe of Anton Bruckner: new facets of studying and presenting the composer's personality and creativity	143
<i>Tatyana V. Tsaregradskaya</i>			
The Poetics of Italian Titles in the Works of the Composer Ivan Fedele	55	BOOKS	
<i>Tatiana N. Krasnikova</i>		<i>Olga V. Sinelnikova</i>	
Gennady Chernov. Symphony No. 7 for Large Symphony Orchestra "Dedicated to A. P. Borodin": Features of the Genre Interpretation	69	Review of the book by G. Pozhidaeva "The Soul Preserves. About the Composer Vladimir Pozhidaev"	153
		<i>Requirements for articles</i>	158

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Заключительный выпуск 2025 года насыщен, просто бурлит, актуальной проблематикой, постоянно рождающейся в разных сферах современной музыкальной культуры. Исторические, семиотические, педагогические, философско-психологические, исполнительские, юбилейные и целый ряд других тем радуют своим разнообразием и исследовательской глубиной. Даже вступительный раздел оказался больше обычного, что неслучайно. Судите сами.

«**К 130-летию гнесинской системы музыкального образования: ректорская интервью-симфония**» открывает номер. Беседа **Дины Кирнарской** с **Александром Сергеевичем Рыжинским**, гнесинцем по вузу и аспирантуре, об уникальной природе образовательного комплекса, задуманного и осуществленного знаменитой семьей, дает возможность читателю ощутить все тонкости воспитания музыканта, по степени сложности в наше время не уступающие времени создания учебных заведений. Обширный масштаб деятельности, объемное видение профессии превратили РАМ в крупнейшее учебное заведение Европы и по числу специальностей, и по количеству учащихся. Академия объединила под своей крышей четыре структуры: два училища, Гнесинское и эстрадное, Александровский лицей и музыкальную школу. Преподавание, студенческая жизнь, концертная стратегия, управление территориями — далеко не полный перечень вопросов, обсуждаемых в этом насыщенном интервью.

Татьяна Науменко продолжает вести историческую летопись советской музыкальной культуры, представляя ее в статье «**Декады национального искусства в период 1939–1941: некоторые исторические контексты**». Концепция проведения декад, руководимых Комитетом по делам искусств, определялась показом национальных спектаклей, концертов академических, эстрадных и самодеятельных коллективов, проходивших на московских сценах. Однако автор обращает внимание на то, что в советское время декады оценивались по преимуществу высоко, о чем свидетельствуют многочисленные публикации в прессе, но в постсоветской историографии они характеризуются большей частью критически. Звучали упреки в подмене мастерства зрелищными эффектами, обедненной стилистике. Значительное внимание автора статьи уделяется историческому контексту. Всплывают имена М. Б. Храпченко, В. И. Немировича-Данченко, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича (в связи с обсуждением их произведений) и многих других. Автор констатирует, что в рассматриваемый период преобладал профессиональный критерий в оценках.

Две юбилейные публикации связаны с именами выдающихся гнесинцев. **Татьяна Масловская** посвятила свою статью «**Александр Соловьев: Человек-Праздник**» блистательному дирижеру, чья творческая биография насыщена событиями и сотрудничеством со знаменитыми музыкантами и творческими коллективами, многочисленными выступлениями на разных концертных площадках мира. Автор делится своими воспоминаниями — живыми и теплыми — о раскрытии необычайных талантов Александра Соловьева, проявленных в студенческие годы. Артистизм, прекрасный художественный вкус и огромная

любовь к профессии положили начало целому ряду творческих завоеваний. Владея огромным репертуаром, к своему юбилею мастер добавил редко исполняемое сочинение: 24 симфонию Н. Мясковского, в очередной раз поразив слушателей исполнительским мастерством и талантом интерпретатора.

Памяти прославленного музыканта, замечательного мастера игры на саксофоне, любовно называемого учениками «мамой отечественного саксофона», *Екатерина Эпова* посвятила статью «“Учитель — дирижер твоей души”: К юбилею М. К. Шапошниковой» Войдя в историю современного исполнительства как первая российская женщина, достигшая огромных высот в сфере игры на саксофоне, Маргарита Шапошникова сотрудничала со многими выдающимися музыкантами, среди которых Марсель Мюль и Жан-Мари Лондейкс. Автор статьи отмечает ее активную творческую и общественную деятельность, неугасающую любовь к ученикам, живой интерес ко всему новому. До преклонных лет М. Шапошникова участвовала в творческих проектах, постоянно проводила мастер-классы и концерты, была членом жюри международных конкурсов.

В статье *Татьяны Цареградской* «**Поэтика итальянских заглавий в творчестве композитора Ивана Феделе**» фигурирует редкий в музыковедении объект, который в смежных областях уже занял почетное место. Автор спрашивчиво полагает, что музыка конца XX–XXI веков нуждается в анализе наименований, поскольку есть риск не найти ключ к пониманию и, следовательно, трактовке ее смыслов. Называя свои произведения, современные авторы используют игру слов, аллюзии, и это необходимо расшифровать, то есть вступить в некую игру с самим автором. Вспоминается знаменитый роман У. Эко «Имя розы», в котором ни о какой розе нет речи, и это слово вообще не фигурирует. В центре внимания автора настоящей статьи — творчество современного итальянского композитора Ивана Феделе, который в заглавиях своих сочинений демонстрирует *полиглоссию*, то есть использует различные языки: итальянский, испанский, английский, французский, немецкий, кроме того, латынь и греческий. Как единичные случаи — русский и персидский.

Татьяна Красникова в статье «**Геннадий Чернов. Симфония № 7 для большого симфонического оркестра “Посвящение А. П. Бородину”: особенности интерпретации жанра**», анализируя специфику стиля композитора на примере его Седьмой симфонии, констатирует особенности трактовки симфонического жанра. Автор статьи подчеркивает, что богатырские образы многократно вдохновляли отечественных живописцев, писателей, поэтов, композиторов на создание замечательных произведений. В этом ряду стоит и рассматриваемое сочинение. Ассоциации со Второй симфонией Бородина запрограммированы как самим названием произведения Г. Чернова, так и тем духом старины, который воссоздается особыми «эпическими средствами», а также характерной композицией с ее масштабными контрастами и тембральными колоритами, например, имитацией разных колокольных звучаний.

«**Что такое “задумчивость” музыкального текста?**» — заглавие статьи *Ирины Стогний*, в которой автор применяет необычное словосочетание,

ссылаясь на известное эссе Р. Барта «S/Z». В нем ученый применяет понятие «задумчивость литературного текста», оказавшееся плодотворным и для изучения музыкальных произведений. Это стало очевидным при анализе вокального цикла Ф. Пуленка «Труд художника» на стихи поэта-сюрреалиста П. Элюара. Тема соотношения музыки и слова обогатилась отражением в стихах Элюара портретов конкретных художников-сюрреалистов, а далее в музыке Пуленка. Таким образом, в основании сочинения композитора лежат два источника — слово и живопись. Возможность прочитывать смыслы одного искусства через другое представляет собой погружение в «задумчивый текст», образованный сложными взаимодействиями.

В объективе внимания *Веры Садковой* — «Феномен архетипического в исследовании музыкальных текстов». Автор рассматривает возможности применения юнговского понятия («архетип») по отношению к музыкальным произведениям как проявление психических энергий из сферы бессознательного, запечатлевавшихся в музыкальной ткани. Подобный психоаналитический подход обусловлен трудами самого Юнга. Он предполагает погружение в глубинные процессы, протекающие в музыкальной ткани. Согласно мнению автора, роль архетипа определяется выстраиванием символического пространства. В нем, кроме музыки, участвуют элементы вербального, визуального, акустического, психоэмоционального начал. Процесс развертывания архетипа в музыкальной ткани раскрывается в пространственно-временных категориях. Для сравнения рассматривается динамика развертывания двух опер: «Пиковой дамы» П. И. Чайковского и «Воццека» А. Берга.

Алексей Вакер в статье «Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12 Филиппа Ярнаха в контексте неоклассических тенденций» делает существенный акцент на антиромантических устремлениях композитора и его неприятии современного ему экспрессионизма. Одна из новых тенденций начала XX века, представленная в Сонатине, — миниатюрность формы по сравнению с огромными полотнами романтиков. Важная роль в ее развитии принадлежит полифонии и фактурным контрастам, что также является характерной чертой времени ее создания. Присутствие свободно трактованной тональности и наличие ослабленных функционально-гармонических связей — еще один признак неоклассического мышления Ф. Ярнаха. Автор отмечает, что музыкальный язык композитора насыщен хроматизмами, использование которых приближает его к манере письма Хнедемита.

Один из насущных вопросов — терминологии, точно характеризующей барочные исполнительские практики, — поднимает *Юлия Глазкова* в своей статье «“Ординарная” артикуляция: терминология и понятие». Динамическая инертность, отличающая барочные клавишные инструменты от современных, требовала специальных усилий музыканта для показа метрических долей, мелодических кульминаций, а негаснущий звук органа также представлял собой исполнительскую задачу, требовавшую решения. Система исполнительских приемов, созданная музыкантами XVI–XVIII вв., позволила использовать динамику

различной громкости как на органе, так и на клавесине, варьируя длительности внутри таковой доли и применяя паузы между ними. Смысл подобного подхода к артикуляции автор статьи связывает с учением о такте, которое на практике реализовалось в ясном воплощении метрической структуры музыкальной ткани.

Рената Бадамшина в публикации «**Вселенная Антона Брукнера: новые грани изучения и представления личности и творчества композитора**» делится своими впечатлениями от фестиваля, посвященного 200-летию со дня рождения композитора, прошедшего на его родине — в г. Линце и других городах, с которыми связана его биография. Автору статьи удалось побывать на огромном множестве мероприятий, среди которых концерты и театральные представления; книжные салоны (все книги о Брукнере); сочинение музыки на темы его симфоний (для подготовленной аудитории); интерактивные музеи с воспроизведением шумов города, звучавших за стенами дома, где жил Брукнер; космические инсталляции, в которых композитор предстает отдельной планетой, а музыканты — звездами вокруг нее. Автор описывает квесты для детей и родителей, танцы под музыку Брукнера и другие мероприятия, охватившие все возрастные группы профессионалов и любителей. Поражает размах фантазии!!!

Ольга Синельникова представляет читателю рецензию на монографию Г. Пожидаевой «**Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве**». Это первое крупное исследование творчества композитора, впитавшего разные музыкальные тенденции второй половины XX и начала XXI века, таких как «новая фольклорная волна» и «новая сакральная волна». Издание адресовано широкому кругу читателей, что делает его особо привлекательным. Грандиозность художественных замыслов, особенности музыкальной лексики, нетрадиционность композиционных решений и оркестровки — все это и многое другое раскрывает масштаб личности композитора, его огромный самобытный талант. Автор рецензии подчеркивает важное значение анализируемых сочинений В. Пожидаева. При этом особое внимание уделяется музыке для русских народных инструментов: концерту домры с оркестром, симфонии «Усвятские шлемоносцы», кантанте «Песни радости и печали» и другим. Отмечается, что в книге, написанной супругой композитора, подробно и глубоко анализируется образное содержание музыки В. Пожидаева.

Дорогие друзья!

Редакция «Ученых записок» поздравляет всех авторов и читателей журнала с наступающим Новым 2026 годом! Хотим пожелать здоровья, процветания в профессии и жизненных реалиях, благополучия и радостного творчества!

Приглашаем всех авторов и читателей посетить *другое пространство* журнала на платформе VK (в контакте)! Там вас ждет много интересного. Можно нам писать, оставлять свои пожелания. Ждем обратной связи!

Ваша Ирина Стогний

Интервью

Персоналии

УДК 78.078

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-11-21



К 130-летию гнесинской системы музыкального образования: интервью-симфония

Беседа Д. К. Кирнарской
с ректором РАМ имени Гнесиных А. С. Рыжинским



Дина Константиновна Кирнарская

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1059-5776>

Аннотация: В интервью Д. К. Кирнарской с ректором Российской академии музыки имени Гнесиных А. С. Рыжинским, приуроченном к 130-летию гнесинской системы музыкального образования, затрагивается широкий круг вопросов, связанных с процессом управления музыкальным учебным заведением в современных условиях: специфика многоуровневого комплекса учебных заведений имени Гнесиных (школа — училище — вуз) и его роль в национальной системе музыкального образования, вызовы и достижения последних лет, задачи и перспективы развития.

Ключевые слова: гнесинская система, музыкальное образование, школа, училище, вуз, образовательные программы, управленические процессы

Для цитирования: Кирнарская Д. К. К 130-летию гнесинской системы музыкального образования: интервью-симфония. Беседа Д.К. Кирнарской с ректором РАМ имени Гнесиных А. С. Рыжинским // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 11–21. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-11-21

Interview

Personalities

On the 130th Anniversary of the Gnesin System of Music Education: Interview-Symphony

A conversation between D.K. Kirnarskaya and A.S. Ryzhinsky,
Rector of Gnesin Russian Academy of Music

Dina K. Kirnarskaya

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1059-5776>*

Abstract: Lots of issues related to management of music schools build the contents of the interview given by Aleksandr Ryzhinsky, rector of Gnesin Russian Academy of Music, to Dina Kirnarskaya. This interview is marking the 130th anniversary of the Gnesin system of music education and deals with multi-level structure of music schools (school — college — high school) and their role within the national system of music education as well as challenges and achievements of recent years leading to new horizons of Gnesin Academy's development.

Keywords: Gnesin system, music education, school, college, university, educational programs, management processes

For citation: Kirnarskaya D. K. On the 130th Anniversary of the Gnesin System of Music Education: Interview-Symphony. A conversation between D. K. Kirnarskaya and A. S. Ryzhinsky, Rector of Gnesin Russian Academy of Music. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):11-21. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-11-21

ALLEGRO MODERATO:
ГНЕСИНКА КАК ОНА ЕСТЬ

Д. К.: В этом году прошло празднование 130-летия гнесинской системы музыкального образования (школа — училище — вуз). Понятно, что она возникла не сразу: всю свою жизнь с юных лет и до старости Елена Фабиановна Гнесина была занята созданием гнесинского комплекса, который существовал в ее воображении с самого начала. Как бы Вы определили плюсы и минусы этой системы, потому что без минусов не существуют даже самые лучшие институции?

А. С.: Уникальность в том, что, согласно задумке Елены Фабиановны, формирование молодых музыкантов происходит на протяжении достаточно

продолжительного времени, с первых шагов и до уровня профессионала, готового к концертной и преподавательской деятельности. Сегодня в Гнесинку приходят иногда в 3–4 года, а завершают ассистенцию-стажировку и аспирантуру в возрасте 25–26 лет. Таким образом, воспитание музыканта с самого начала и до финала находится в одних руках благодаря единому методическому подходу, и мы получаем на выходе замечательного профессионала.

Что касается минусов, они тоже есть. Может быть, лучше даже говорить не о минусах, а о неких рисках, когда ученик на протяжении многих лет взаимодействует с одним педагогом, который в результате становится как бы членом семьи, и желание менять его уже не возникает. Поэтому в определенной степени кругозор, понимание возможностей разных подходов могут быть ограничены. В этой части я вижу определенную проблему, хотя мы решаем и ее. Вот я именно такой пример: гнесинец я по вузу и аспирантуре, поэтому могу сравнивать разные методики и подходы, и у меня возникает более объемное видение профессии.

Д. К.: Прекрасно, что Вы ощущаете себя гнесинцем, вуза и аспирантуры оказалось достаточно, чтобы почувствовали свою музыкальную идентичность. Но ведь Гнесинка не существует в вакууме, она всегда была и остается частью большой системы музыкального образования. Как бы Вы определили ее роль в рамках этой системы?

А. С.: Можно нас назвать амбициозными, берущими на себя особую ответственность и даже в чем-то претендующими на лидерство, и это будет справедливо. Ведь Гнесинка сегодня — не только вуз, но и официальный методолог: смена федеральных государственных стандартов, требований, внесение дополнений не обходится без нашей академии. Какой еще вуз может похвастаться включением в свой состав всех образовательных программ в области музыкального искусства? А если учесть, что программы реализуются на всех ступенях образования, от подготовительных музыкальных классов до аспирантуры, то наша роль ведущего методолога становится совершенно закономерной. Кроме того, есть и история открытия методкабинета СССР в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Сегодня мы продолжаем эти славные традиции.

Д. К.: Из Ваших слов следует, что масштаб деятельности нашего заведения поистине всеохватный, так сказать, общенациональный. Неудивительно, что



Александр Сергеевич Рыжинский,
ректор РАМ имени Гнесиных

Aleksandr S. Ryzhinsky,
Rector of Gnesin Russian
Academy of Music

ИНТЕРВЬЮ

и сама Гнесинка — крупнейшее учебное заведение в Европе и по числу специальностей, и по количеству учащихся. Каковы в этом случае особенности управления, как это «необъятное», которое Вам все-таки приходится «объять» как руководителю, оказывается на управлеченческих процессах?

А. С.: Я радуюсь тому, что академия объединила под своей крышей разные структуры, которые ранее работали самостоятельно. Не будем забывать, что сегодня в структуре академии находятся два подразделения, которые еще недавно были самостоятельными юридическими лицами — это два училища, Гнесинское и училище эстрады на Ордынке, позднее присоединились Александровский лицей и созданная нами музыкальная школа. Таким образом, четыре крупных структуры помимо собственно вуза. Академия — самая большая из них, это основа.

Чем крупнее организация, тем, конечно, сложнее и многоаспектнее процессы управления, поскольку многоуровневость касается не только образования, но и самой модели управления академией. С одной стороны, как и любой другой вуз нашей страны, мы сохраняем принципы единонаучения и коллегиальности, с другой стороны, даже в рамках единонаучения мы понимаем, что любое структурное подразделение, будь то училище, музыкальная школа или лицей, имеет своего руководителя со своей командой. Нашу управлеченческую пирамиду мы отстроили; у нас наложен процесс взаимодействия со всеми структурами, а также предусмотрена возможность этих структур принимать собственные решения.

Например, глобальные вопросы, такие как финансирование или наличие бюджетных мест, решаются на уровне ректората, в то время как творческой деятельностью, образованием и воспитанием наши структуры могут заниматься автономно, что позволяет работать эффективно. Сегодня эффективность означает еще и скорость. Когда более трех тысяч обучающихся, среди которых большое число иностранцев, детей и подростков, реагировать на разные ситуации нужно достаточно быстро. Так что гнесинская модель управления поистине уникальна как с точки зрения масштаба вуза, так и количества внутренних структур, каждая из которых по числу учащихся, педагогов и концертмейстеров может сравниться с федеральной консерваторией...

ANDANTE: СТАБИЛЬНОСТЬ И ПОСТОЯНСТВО

Д. К.: Из Ваших слов совершенно очевидна уникальность Гнесинки как многоуровневого учебного заведения. Она вписана не только в национальную, но, можно сказать, и в мировую систему высшего образования. Вы, несомненно, слышали, что система высшего образования очень перегружена и что ее может заменить искусственный интеллект... Так что перед высшим образованием и в мировом масштабе стоят некие проблемы. В чем Вы видите един-

ство академии с другими вузами с точки зрения стоящих перед ними проблем и, соответственно, в чем ее особенность именно как музыкального вуза?

А. С.: Я думаю, что вопросы развития высшего образования и музыкального вуза существенно не отличаются в России и за рубежом. В свое время мы много общались с коллегами из Великобритании, и я знаю, что у них вопрос государственного регулирования образования — это серьезная история. Соответственно, если переформулировать Ваш вопрос, то можно сказать так: в какой степени мы ощущаем преобразования системы высшего образования в стране? Как любой вуз, мы подчинены национальному законодательству и среди них самому главному — Федеральному закону об образовании Российской Федерации и тем подзаконным актам, которые рядом с ним существуют. То есть все, что касается государственных стандартов, различных положений о государственной трудовой аттестации, практике, о нормах нагрузки педагогических работников, которые довольно энергично у нас меняются, — все это напрямую влияет на нашу деятельность. Из-за такого рода перемен мы никогда не жили спокойно. Однако и пандемия внесла свои изменения (как и все вузы, мы оказались заложниками этой ситуации), и специальная военная операция привела к определенным преобразованиям в федеральных законах относительно приемной кампании, прежде всего, в сфере воспитательной работы; и мы, конечно, не могли на это не отреагировать, поскольку Гнесинка всегда была проводником государственной политики и в области образования, и в области культуры.

Мы, можно сказать, взяли под свое крыло новые регионы, часто бываем в Донецке, Луганске, Мариуполе, но такого рода актуальность существует с неизменностью нашего фокуса внимания, который все-таки не зависит от глобальных процессов. Если сравнить нас с ИТ-сферой или с экономикой, или даже с политикой, то для людей искусства, честно говоря, все это похоже на шум времени. Конечно, мы его ощущаем, слышим, но продолжаем идти в класс и отрывать «Хорошо темперированный клавир» Баха или «Женитьбу Фигаро» Моцарта, чтобы исполнить замечательные хоры, арии и дуэты. Такого рода стабильность — основа нашей деятельности, которую я всякий раз подчеркиваю, в том числе и в общении с государственными деятелями, принимающими решения. Не случайно большинство музыкальных вузов называются консерваториями: перед ними стоит задача сохранения. Консервативность и консерватория — не просто однокоренные слова, а суть дела. Безусловно, рельеф образовательных программ меняется, но базовые основы таких предметов, как фортепиано, хоровое и оркестровое дирижирование, музыковедение, сохраняются.

Д. К.: Можно сказать, что в Вашей жизни тоже есть некая стабильность: год назад Вы были второй раз избраны ректором академии. Но опять же, как Вы сами сказали, что-то все-таки меняется. И если эту закономерность рассмотреть по отношению к Вам лично, то как Вы ощущаете изменения между своим первым и вторым сроком? Что для Вас изменилось за прошедшие годы? В чем Вы уже другой, не тот, что шесть лет назад, приступая к новой для себя деятельности руководителя?

ИНТЕРВЬЮ

А. С.: Первое и самое важное — что на второй срок ты идешь без каких-либо иллюзий. В определенной степени это прибавляет уверенности. Однако в то же время ты избавляешься от веры в чудеса. Вступая в первый срок, не понимаешь, во что ввязываешься. Ко второму разу ты уже многое пережил со всеми нюансами, как внутренними, так и внешними. Если говорить о внутренних, то в Гнесинском доме с этим как-то проще. Здесь я не ощущал диссонанса; только, быть может, понадобилась некая настройка отношений с коллегами, с которыми работал многие годы, а теперь оказался в новом статусе. А вот внешние проблемы, можно сказать, буквально навалились, столько всего пришлось пройти нашей академии. Для меня это стало хорошей школой жизни. Поэтому на второй срок идешь более pragматичным, я бы даже сказал, более циничным и трезвомыслящим. Но в качестве компенсации в какой-то степени и более уверенным.

Честно могу сказать, что для меня результат вторых выборов с единогласным избранием — это самое дорогое и важное. Если коллектив тебя не принимает, то никакими силами не стоит заставлять людей идти наперекор своим желаниям. В конце концов, мы все тут — музыканты, и у нас всегда есть чем заняться. Я всегда подчеркивал, что управление — временно, в отличие от музыки и профессии. И я надеюсь, что несмотря ни на какие перипетии мне удастся остаться в Гнесинке педагогом. Когда меня спрашивают, кем я вижу себя лет через десять-пятнадцать, то порой удивляются: «Неужели Вы по-прежнему видите себя в академии?», а я отвечаю: «Лет через десять-пятнадцать-двадцать, если, дай Бог, будет отведено, останусь здесь; не обязательно в этом кресле, но останусь в своем родном Гнесинском доме».

Д. К.: В своем родном доме, вероятно, есть желание навести порядок и сделать все именно так, как хотелось бы. За те годы, что Вы являетесь первым лицом Вашего родного дома, какие наиболее крупные достижения Вы могли бы отметить? Что кажется Вам наиболее значимым?

А. С.: Сразу хочется поправить: все достижения, какие есть, — не мои, а всего гнесинского коллектива. Команда у нас большая и очень талантливая. Во-первых, следует сказать о том, что имеет государственное значение. И главным здесь является включение нас в программу стратегического академического лидерства «Приоритет-2030». Впервые музыкальный вуз оказался в программе государственной поддержки. Было время, когда я по поручению Галины Васильевны Маяровской занимался возможностью вхождения в программу «5-100», это была программа-предшественница — уже тогда в ходе переговоров вставал вопрос критерии, в разработке которых мы принимали непосредственное участие. В результате пять творческих вузов и среди них один музыкальный — гнесинская академия — вошли в государственную программу, и это то достижение, которое меня радует.

Во-вторых, я бы сказал, что в нашей стране, да и не только, компетентность руководителя измеряется тем, как он может управлять своими территориями: если сохраняет их — молодец, если приобретает — большой молодец. Могу сказать, академия получила новую территорию, где в настоящее время рас-

полагается лицей имени Александрова и кафедра мюзикла и шоу-программ, а также реализуются программы подготовительного отделения (Пятая Магистральная улица, дом 5). Вот это очень, очень важно.

Еще одна роль ректора — обеспечить людям условия комфортного существования; мы сделали и ремонт фасада музыкального училища, и произвели замену лифтов в общежитии, и закупили музыкальные инструменты — примерно сотню, среди которых есть очень хорошие рояли, арфа, весьма дорогие и редкие духовые. Все это потребовало определенных усилий, и благодаря слаженной работе с Министерством культуры и Министерством финансов Российской Федерации удалось реализовать. Есть и бытовые вопросы, например, давно требовал реконструкции забор на Поварской улице, однако, так как в советское время он не был документально зафиксирован, убрать его было практически невозможно. Мы же и убрали, и построили. Решить эту проблему юридически — задачка под двумя звездочками.

Если говорить непосредственно про ректорские обязанности, для меня имеет большое значение достойное празднование 150-летия Елены Фабиановны Гнесиной. Было очень приятно получить солидную поддержку от нашего Президента в виде отдельного Указа, и 130-летие наших учебных заведений удалось ярко отпраздновать. Надо сказать, что все эти годы были для нас сплошным праздником... Вспомним, как мы тщательно готовились к 125-летию, потом вмешалась пандемия, и не все получилось, но это был очень хороший старт к нашему празднику. И мой выход в новый срок тоже оказался связан с праздником, со 130-летием. В этом сочетании, когда государственные и бытовые проекты идут параллельно, неизменна моя благодарность всем, кто помогал. Общими усилиями мы многое сделали.

VIVACE: СТУДЕНЧЕСКАЯ ГНЕСИНКА

Д. К.: Я заметила, что студенты-гнесинцы принимали самое активное участие в празднованиях: выступали с концертами, были волонтерами на юбилейных конференциях и встречах. Так что, как видите, они охотно поддержали свою академию, они тоже считают ее своим Гнесинским домом. Не забываете их и Вы: постоянно с ними встречаетесь, стараетесь выслушать и ответить им. О чем они в большинстве случаев спрашивают? Что проходит красной нитью в их вопросах к Вам?

А. С.: Я убежден, что встречи со студентами необходимы. У нас с ними честный диалог, их голос, голос гнесинцев, я обязательно должен услышать. Вопросы очень разные: и бытовые, и профессиональные (общежитие, условия проживания, музыкальный инструментарий). Очень порадовало студентов появление электронных пианино в открытом доступе в академии. Вопросы так или иначе решаются. Взять хотя бы репетитории, которые появились в общежитии. Их

ИНТЕРВЬЮ

немного, но они есть. В учебном здании один репетиторий сделала еще Галина Васильевна для нашей кафедры специального фортепиано, позднее, уже в мое время, был сделан еще один в ответ на запросы студентов. По итогам каждой встречи со студентами необходимо уделять внимание определенным моментам. Вот недавно была очередная встреча со студентами, и снова на контроле ряд задач, однако раньше времени о своих планах говорить не буду.

Д. К.: Мы с Вами сейчас говорим о студентах, и, конечно, хотелось бы сказать не только об условиях их обучения, но и об их судьбе, об их будущем. С этой точки зрения что Вас беспокоит и настороживает, с одной стороны, и что радует и обнадеживает, с другой?

А. С.: Начну с беспокойства. Меня беспокоит снижающийся спрос на наши специальности. Возможно, это связано с демографией, быть может, есть и экономический подтекст, потому что, к сожалению, не все музыканты могут похвастаться достойным уровнем оплаты труда, и вследствие этого профессия музыканта начинает терять свои позиции. От этого зависит количество поступающих к нам. Конечно, Гнесинка остается одним из востребованных вузов, и мы в меньшей степени чувствуем снижающийся спрос. Ведь у нас есть немалое преимущество: мы расположены в столице, в Москве. В других консерваториях ситуация порой бывает еще более чувствительна. В отечественных консерваториях есть много замечательных преподавателей, которые обеспечивают высокий профессиональный уровень по стране, воспитывают поколение новых звезд — высшую лигу будущего.

Я не биолог, но очень хорошо понимаю принцип селекции; для того, чтобы произошел естественный отбор наиболее одаренных и подготовленных музыкантов, нам нужно, чтобы было из кого выбирать. Если посмотреть на юных гнесинцев, на тех, кто к нам попадает, то скажу, что это подающие надежды, а иногда и вполне состоявшиеся музыканты. Я имею счастье преподавать и заниматься исполнительской деятельностью; вся моя работа, к чему бы она ни относилась, для меня нечто неразрывное и непрерывное. Ребята, с которыми я общаюсь в ансамбле *Altro cogo*, и весь дирижерско-хоровой факультет, включая и музыкальное училище имени Гнесиных, в своем большинстве очень надежные, хорошие ребята. Иногда возникала такая ситуация: мы принимали троичника, который вызывал у нас опасения. К счастью, часто они не оправдывались. Меня радовало то, как эти ребята профессионально растут, как они уверенно развиваются и как музыканты, и как личности; в итоге не было стыдно, что ты принял столь неподходящего студента, наоборот, ты принял человека, в котором почувствовал образ артиста, и, слава Богу, не ошибся. Конечно, несчастные случаи на производстве бывают, встречаются люди, которых мы совершенно справедливо отчисляем, потому что музыкант — это талант и дисциплина. Если дисциплины нет, то и талант не поможет, потому что не сумеют сформироваться необходимые навыки. Но такой шалтай-болтай встречается достаточно редко, так что я, видя наше студенчество сегодня, как раз очень и очень уверенно смотрю в будущее.

Д. К.: Понятно, что идеал на небесах, и далеко не все в нашей жизни совершенны. Но мы так или иначе стремимся к лучшему. В связи с этим возникает вопрос: если бы все решения, касающиеся музыкального образования, были в Вашей власти, то что бы Вы предприняли в первую очередь, что было бы наиболее важно?

А. С.: Во-первых, я бы вернулся к единообразию управленческой модели музыкальных школ. Надо перевести музыкальные школы из муниципального в региональное подчинение и поручить их ответственности лиц, отвечающих как за культуру, так и за образование. А сейчас у нас кто во что горазд: нет единообразия управленческой модели, нет единых решений, а федеральные государственные требования одни для всех. И здесь, на мой не юридический взгляд, возникает диссонанс.

Во-вторых, нужно поручить ответственному лицу из региона отвечать за то, чтобы хотя бы одна музыкальная школа региона имела полный набор музыкальных инструментов. Во всех 89 регионах у ребенка должен быть доступ к выбранному им инструменту, потому что на сегодняшний день по ряду специальностей в большой части регионов катастрофическая нехватка музыкальных инструментов.

И еще одно мое принципиальное предложение, о котором я давно говорю. Хотелось бы, чтобы в подавляющем большинстве регионов появились молодежные симфонические оркестры или молодежные духовые оркестры, чтобы возникло коллективное творчество. А чтобы оно возникло, на эту тему недвусмысленно высказался наш Президент и дал соответствующие поручения: нужно, чтобы музыкальная школа была не культурным гетто, а стала бы неотъемлемой частью культурной жизни, о которой люди узнают в том числе благодаря общеобразовательной школе. Чтобы в общеобразовательной школе появились уроки музыки и уроки изобразительного искусства, построенные по программе, под которой подпишутся профессионалы.

Давайте вспомним программу Кабалевского; подавляющее большинство ее поддержало, это была хорошая системно сформированная программа. А сегодня единой программы, которая была бы принята по всей стране, нет — она отсутствует. Вновь мы видим разброд и шатание. Значит, нужно засучить рука и садиться за стол вместе с ведущими методистами под руководством главных вузов, чтобы разработать школьные программы по искусству. Напомню, что на последнем конгрессе ЮНЕСКО «Искусство в образовании» прозвучал лозунг «Трансформируем образование через искусство», то есть разработка единых программ, можно сказать, в мировом тренде, и Гнесинка готова активно в этом участвовать. Она необходима, чтобы дети, переезжая из региона в регион, могли оставаться в рамках одной программы.

Теперь о главном — об учителях. Нам нужно решить вопрос подготовки учителей музыки, тех, кто придет в музыкальные школы. Здесь мы снова возвращаемся к вопросу, который я поднял на Совете по культуре при Президенте: вернуться к профильным учреждениям.

ИНТЕРВЬЮ

Мы сохраняем связь со своими выпускниками десятилетиями, потому что от них к нам приходят новые студенты. Мы должны понимать свою задачу: быть ответственными за качество подготовки, целевой прием должен быть в фокусе нашего внимания. И тогда за счет взаимодействия между профессиональными профильными учреждениями и по-настоящему ответственными лицами в регионах возможно будет решить проблему кадрового голода. В моей жизни были прекрасные педагоги: Наталья Николаевна Емельянова и Тамара Ивановна Хохова. Этих педагогов я узнал в раннем детском возрасте; благодаря им я увлекся музыкой и вспоминаю их до сих пор. Так что не стоит забывать про роль личности в истории.

Д. К.: Насколько я поняла, Вас особенно волнует начальный этап художественного образования. Все-таки с профессионализацией у нас несколько легче. А вот приход детей в искусство, обеспечение его доступности, правильная и эффективная постановка дела — это требует в настоящее время пристального внимания.

А. С.: Я бы назвал свой подход социоэкономическим. Вопрос именно создания контекста, в котором профессия музыканта почетна, когда есть и зарплата, и льготы, и внимание государства. Необходимо сказать, что за последние два года в связи со 150-летием нашего основателя и 130-летием Гнесинских учебных заведений мы получили много наград, но речь ведь не только о юбилеях, не все же годы юбилейные. И это проблема не только гнесинская, но общая, она касается и других наших учреждений. Не жалейте благодарности! Неужели нельзя просто сказать человеку «спасибо», чтобы это было публично, чтобы поднять таким образом престиж нашей профессии?

PRESTO.
ГНЕСИНСКИЙ SWOT-АНАЛИЗ

Д. К.: А теперь блиц! Вы, вероятно, слышали, что в теории менеджмента есть такой SWOT-анализ: strengths — сильные стороны, weaknesses — слабости, opportunities — возможности и threats — угрозы.

А. С.: Да, слышал, конечно.

Д. К.: В чем самые сильные стороны Гнесинской академии по сравнению с конкурентами? Strengths.

А. С.: Всеохватность образовательных программ и всеохватность уровней. Мы можем воспитывать и создавать музыканта на всех ступенях образования и практически по любой специальности.

Д. К.: В чем самые большие уязвимости, слабости и риски? То есть weaknesses.

А. С.: Наш большой масштаб — это одновременно и сильная сторона, и уязвимая.

Д. К.: Каковы самые большие преимущества академии в перспективном плане, ее возможности? То есть opportunities.

А. С.: Благодаря нахождению в Москве, благодаря нашему сильному материально-техническому комплексу и сильнейшему кадровому составу — я бы даже поставил кадровый состав на первое место — мы могли бы очень продвинуться с точки зрения нашей роли в музыкальном мире. В привлечении лучших студентов, создании совместных образовательных программ с ведущими музыкальными вузами — в этом вижу наши актуальные возможности. Сейчас не самый благоприятный момент, но времена меняются, а Гнесинка остается.

Д. К.: Какие Вы видите угрозы, что может угрожать академии и тормозить ее движение вперед? Это threats.

А. С.: Угрозы есть всегда. Скажем, последовательность принимаемых решений в области регулирования образования. Меняются определенные реалии, и, конечно, если говорить об истории академии, всегда возникает вопрос команды: кто стоит во главе и от кого зависит принятие решений. Академии очень повезло с Галиной Васильевной Маяровской как с ректором. Как я всегда говорю, ей удалось повернуть корабль вспять. Этот корабль уже очень плохо себя чувствовал; говорю как человек, который учился здесь и заканчивал аспирантуру в то время. Я видел, как Гнесинка теряет позиции и несет репутационные потери. С приходом Галины Васильевны эта история начала очень сильно меняться к лучшему, и, по-моему, движение в ту же сторону и сейчас продолжается. Но если вновь произойдет крен, если наступит дезинтеграция, своего рода развал академии на отдельные учреждения, то это непременно приведет к репутационным потерям.

Сегодня же мы на подъеме, мы можем еще очень многое, и из того, что мы могли бы совершить, реализовано далеко не все. От нас еще можно очень многое ждать.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Д. К. Кирнарская — доктор наук, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, Советник ректора, Почетный работник сферы образования РФ.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Dina K. Kyrnarskaya — Dr.Sci (Arts), Professor, Head of the Music History Department at Gnesin Russian Academy of Music, Rector's Counselor, Honorary Worker of Education in the Russian Federation.

Поступила в редакцию / Received: 15.09.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 17.10.2025

Принята к публикации / Accepted: 20.10.2025

Из истории отечественной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 78.078

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-22-36



Декады национального искусства в период 1939–1941: некоторые исторические контексты



Татьяна Ивановна Науменко

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,

t.naumenko@gnesin-academy.ru

<https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>

Аннотация: Статья посвящена осмыслиению крупных акций в области музыкальной культуры 1930-х годов, рассмотренных в аспекте государственного регулирования искусством. На фоне многочисленных смотров и конкурсов, набирающих силу в исследуемый период, наиболее значительными акциями следует назвать декады национального искусства — торжественные праздничные смотры опер, балетов, театральных и концертных коллективов союзных и автономных республик. Декады проводились в Москве на протяжении длительного времени, охватывая период с 1936 по 1960 годы, — всего их было проведено 25 — и стали самыми показательными творческими циклами в контексте масштабного советского проекта Дружбы народов.

Декады национального искусства рассматриваются в ракурсе деятельности Всесоюзного комитета по делам искусств (ВКДИ) — ведомства, чья роль в управлении советским искусством до сих пор не получила систематического освещения. В монографии, посвященной деятельности ВКДИ и его председателя М. Б. Храпченко в годы Великой Отечественной войны [1], довоенный период рассматривается лишь в общем обзоре тенденций 1930-х годов. Между тем именно в последние предвоенные годы берут начало самые яркие проекты, итогом которых стало открытие в ряде советских республик оперных и драматических театров, концертных залов и филармоний, музыкальных училищ и консерваторий.

Ключевые слова: декады национального искусства, музыка народов СССР, Всесоюзный комитет по делам искусств, Михаил Борисович Храпченко, государственная политика в области искусства

Для цитирования: Науменко Т. И. Декады национального искусства в период 1939–1941: некоторые исторические контексты // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 22–36. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-22-36

From the history of Russian musical culture

Original article

Decades of national art in the period 1939–1941: some historical context

Tatiana I. Naumenko

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
t.naumenko@gnesin-academy.ru, https://orcid.org/0000-0002-0286-2339

Abstract: The article examines significant events in the field of musical culture in the 1930s, considered in the context of state regulation of art. Against the background of numerous reviews and competitions that gained momentum during the period under study, the largest events were the decades of national art — ceremonial festive reviews of operas, ballets, theater and concert groups of the union and autonomous republics. The decades were held in Moscow over a long period of time, covering the period from 1936 to 1960 — a total of 25 of them were held — and became the most indicative creative events in the context of the large-scale Soviet project of Friendship of Peoples. The decades of national art are considered in the context of the activities of the All-Union Committee for Arts (VKDI) — an agency whose role in the management of Soviet art has not yet received systematic coverage. In a monograph devoted to the VKDI during the Great Patriotic War [1], the pre-war period is considered only in a general overview of the trends of the 1930s. Meanwhile, it was in the last pre-war years that the most striking projects began, the result of which was the opening of opera and drama theaters, concert halls and philharmonic societies, music schools and conservatories in a number of Soviet republics.

Keywords: Decades of national art, music of the peoples of the USSR, All-Union Committee for Arts, Mikhail Borisovich Khrapchenko, state policy in the field of art

For citation: Naumenko T. I. Decades of national art in the period 1939–1941: some historical context. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):22-36. (In Russ.). DOI: DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-22-36

В конце 1930-х годов в СССР развернулись многочисленные смотры, конкурсы, творческие конференции детских, молодежных и колхозно-совхозных театров, оркестров народных инструментов, а также симфонических дирижеров, артистов оперы и балета, эстрады.

Каждое мероприятие сопровождалось открытием новых имен, многие из которых впоследствии сыграли определяющую роль в развитии советской культуры. Однако на фоне даже такого грандиозного культурного движения



Илл. 1. Жюри первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады (1939).
В первом ряду — А. В. Соловникова, М. Б. Храпченко, И. О. Дунаевский¹

Pic. 1. The jury of the first All-Union Contest of Variety Artists (1939). In the first row are A. V. Solodovnikov, M. B. Khrapchenko, and I. O. Dunaevsky

особенно выделяются декады национального искусства — торжественные многолюдные праздники искусства народов страны.

Как указывает М. Г. Заславский, «организация и проведение декад национального искусства были более подробно регламентированы в 1939 году при председателе ВКИ М. Б. Храпченко» [2, 73]. Действительно, особенность декад национального искусства заключалась в непосредственном руководстве Комитета по делам искусств, который именно при Храпченко сформировал их концепцию и главные подходы. Впоследствии они были учтены в практике проведения военных и послевоенных декад.

В довоенный период были проведены декады украинского (март 1936), казахского (май 1936), грузинского (январь 1937), узбекского (май 1937), азербайджанского (апрель 1938), киргизского (май — июнь 1939), армянского (октябрь 1939), белорусского (июнь 1940), бурятского (октябрь 1940) и таджикского искусства (апрель 1941). Спектакли, концерты академических, эстрадных и самодеятельных коллективов проходили на лучших сценах столицы.

Если в советское время декады оценивались достаточно высоко, о чем свидетельствуют многочисленные публикации в центральных газетах, а также в журнале «Советская музыка», то в постсоветской историографии они характеризуются преимущественно критически. Парадные торжественные спектакли, соединявшие в себе монументальность и показное великолепие, как правило, оформленные роскошными декорациями в исполнении лучших театральных художников страны, современными исследователями описываются как проявления официозного пропагандистского лицемерия [3, 301]. Безусловно, во многом такие оценки справедливы. «Стремительность, с которой совершался путь национальных театров “от первых шагов на сцене до демонстрации творческих достижений в Москве”, создавала помехи органиче-

¹ Семейный архив М. Б. Храпченко. (Разрешение Храпченко Татьяны Валерьевны от 27.02.2024 г.)

скому, глубинному росту талантов. Мастерство подменялось зрелищностью, парадностью, стремлением к достижению успеха “буйством красок, внешними эффектами” <...> В полной мере сказывались негативные моменты жесткой централизации... Среди них — заданность тематических и жанровых решений, определенная обедненность стилистики и форм и т. д.» [4, 111–112]. Побочным продуктом таких суждений стало возникновение множества недостоверных свидетельств, в том числе всевозможных забавных историй и анекдотов, значительно искажающих подлинную картину событий.

На этом фоне более объективными выглядят те исследования, в которых описываются, с неизменной опорой на документальные источники, все этапы подготовки, объемы финансирования, принципы отбора и обучения музыкантов, процесс создания музыкальных произведений, составы делегаций, ход спектаклей и концертов, критерии составления списков награжденных, подготовка и особенности праздничного приема в Кремле, включая банкетное меню и застольные речи участников, а также последствия для культурного строительства республики, готовившей декаду [4]; [5]; [6]. Уже само перечисление материальных и творческих вложений, которых стоила организация каждой декады, показывает, какие грандиозные надежды возлагались на их осуществление.

Однако хотелось бы обратить внимание и на другие исторические контексты, затрагивающие предвоенный период 1939–1941 годов. В общей культурно-политической обстановке 1930-х годов этот период связывается как раз с некоторым послаблением государственного контроля. Прежде всего, именно в 1939 году произошла смена руководства во Всесоюзном комитете по делам искусств. Это событие стало одним из главных признаков, свидетельствующих о смягчении политики в области управления искусством. Здесь, вероятно, следует вспомнить, что образование ВКДИ, состоявшееся тремя годами раньше, в 1936 году, сопровождалось почти немедленным стартом антиформалистической компании, а затем многократными реформами и реорганизациями. За время существования ВКДИ под руководством П. М. Керженцева, первого председателя Комитета, «цензурный контроль и бюрократизация утверждения опер, балетов, сценариев, драматических произведений вызовет неслыханное ужесточение, усложнение контрольных механизмов» [7, 50]. Именно в этот период были закрыты второй МХАТ и Театр имени Вс. Мейерхольда (ГосТиМ), ликвидирована частная антреприза, произошло слияние Камерного театра А. Я. Таирова и Реалистического театра Н. П. Охлопкова [8, 213]. За каждым из таких решений стояла настоящая трагедия: разрушались наработанные традиции, уничтожался уникальный коллектив. Все происходило за закрытыми дверями, мнения деятелей искусств не учитывались.

Недовольство деятельностью ВКДИ во многом и вызвало стремление власти вернуть доверие художественной интеллигенции; соответственно, менялся и подход к проведению главных культурных акций. Именно этим было продиктовано назначение в апреле 1939 года на пост председателя не «старого большевика», каким был Керженцев, а молодого 34-летнего человека из научной



Илл. 2. Михаил Борисович Храпченко²

Pic. 2. Mikhail Borisovich Khrapchenko

среды, преподавателя словесности и старшего научного сотрудника Института мировой литературы имени А. М. Горького Михаила Борисовича Храпченко (1904–1986). Все, кто вместе с ним вошел в новый состав ВКДИ, были сверстниками, едва переступившими 30-летний рубеж. Это стало одним из первых обстоятельств, повлиявших на стиль управления культурой на кануне войны.

Еще одним свидетельством возросшего внимания к творческой интеллигенции стало учреждение Художественного совета при ВКДИ (март 1939)³ и Комитета по Сталинским премиям (декабрь 1939)⁴; значительную часть обеих структур составили беспартийные деятели искусства. Комитет по Сталинским премиям возглавил Вл. И. Немирович-Данченко. Протоколы заседаний Комитета показывают, что дискуссии нередко достигали большой остроты.

Достаточно обратить внимание на обсуждение таких произведений, как 21 симфония Н. Я. Мясковского (1941) или Фортепианный квинтет Д. Д. Шостаковича (1941), чтобы убедиться: в этот период в оценках преобладал профессиональный критерий.

Приведем фрагмент из стенограммы обсуждения камерно-инструментальных сочинений, выдвинутых на Сталинскую премию 1941 года.

А. Б. Гольденвейзер: Если бы достоинства Мясковского ограничились только количеством (симфоний — Т. Н.), то это было бы большим достижением. Но мы можем назвать его самым крупным симфонистом современности в самом широком масштабе <...>. И самым замечательным из симфонических произведений является 21-я симфония. Это произведение небольшое, одночастное, тесно связанное с напевностью русской песни. Оно отличается исключительным мастерством фактуры <...>.

Произведение Шостаковича представляет из себя явление чрезвычайно высокой ценности. Талантливый композитор, Шостакович хорошо известен. Это, может быть, из современных советских композиторов, а может быть, и не-советских, самое замечательное дарование <...>. Произведение это ин-

² Семейный архив М. Б. Храпченко. (Разрешение Храпченко Татьяны Валерьевны от 27.02.2024 г.)

³ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о составе Художественного Совета при председателе Комитета по делам искусств при СНК СССР. 4 марта 1939 г. // РЦХИДНИ (Российский центр хранения и изучения документов новейшей истории). Ф. 17. Оп. 3. Д. 1007. Л. 4.

⁴ Постановление СНК СССР об учреждении премии и стипендии имени Сталина // Правда. 1939. № 351 (21 декабря).

тересно тем, что в нем есть такой любопытный и жизнеспособный момент — как называл Самосуд, своеобразного ренессанса. То есть использование некоторых приемов старых мастеров со старым языком и новым, современным словом... Особенno следует остановиться на второй части, на фуге, которая отличается исключительной сложностью и техническим мастерством: слушатель ее воспринимает, как бы не замечая этого мастерства, а такая песенная природа этой музыки непосредственно доходит и захватывает...

Н. Н. Асеев: Отразилось ли искусство Мясковского на Шостаковиче — не в смысле влияния, а в смысле учебы?

А. Б. Гольденвейзер: Непосредственным учеником Мясковского Шостакович не был, потому что Мясковский — москвич, а Шостакович — ленинградец. Но Мясковский является всеобщим учителем, как когда-то Танеев в Москве. Нет такого молодого композитора, который бы не был учеником Мясковского.

Вл. И. Немирович-Данченко: Одночастность не является недостатком?

А. Б. Гольденвейзер: Я бы не сказал. Мы знаем много первоклассных произведений искусства в области сонат, которые являются одночастными. Первый написал одночастную сонату Лист. С его легкой руки эта форма укоренилась⁵.

Начали происходить и другие удивительные и непривычные события. В том же 1939 году литературный критик В. О. Перцов среди трех лучших вещей года называет произведения М. М. Пришвина («Лисичкин хлеб») и А. П. Гайдара («Телеграмма»), М. А. Светлова «Сказка»)⁶, все три — произведения для детей. Вообще в детской литературе в эти годы появляются такие замечательные книги, как «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви» Р. И. Фраермана, «Тимур и его команда» Гайдара, «Два капитана» В. А. Каверина и еще целый ряд прекрасных книг, появление которых в предыдущие или в последующие годы представить уже трудно.

На фоне недавно закрытых театральных студий вдруг снова возникает запрос на экспериментальные формы театра. На этой волне появляется Московская театральная студия (так называемая «арбузовская») — молодежный проект, созданный при участии А. Н. Арбузова и В. Н. Плучека, а также многих драматургов, актеров, писателей, участников художественной самодеятельности и даже школьников. Всеволод Багрицкий, Александр Гладков, Зиновий Гердт, Исаи Кузнецов, Давид Самойлов, Александр Галич — это далеко не полный перечень имен из того времени. Кто-то из них писал текст пьесы, кто-то песни, кто-то исполнял роли, кто-то приходил просто читать стихи... Персонажи рождались из актерских заявок, из импровизаций и этию-

⁵ Стенограмма пленарного заседания Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства. 3 января 1941 года. РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 174–176.

⁶ Перцов В. О лучшем // Литературная газета. 26 июля 1939 года. С. 3.

дов, затем писался текст, в котором авторами становились сами же студийцы. История студии стала одним из ярких примеров того, как «театральная оттепель» конца 1930-х годов стала предтечей будущих творческих начинаний. В их числе, например, театр «Современник», который двадцать лет спустя был открыт при содействии А. В. Соловникова, бывшего заместителя Храпченко в ВКДИ и куратора Арбузовской студии в 1940 году.

В конце 1930-х обозначился поворот к «лиризации дискурса»: много лет спустя исследователи будут анализировать пробудившийся социальный запрос на лирику и смех. Особенно заметно, как отмечает музыковед М. Г. Раку, эта тенденция обнаружилась в сфере музыкального искусства, прежде всего, массовой песни: «Герой песни 1930-х, идя защищать страну, защищает на самом деле даже не Родину-мать, а возлюбленную, невесту, жену — “верную подругу”. Мотивы любви и дружбы начинают занимать ранее непредставимое по значимости место в поэтике советской песни» [9, 190].

К этому же времени относятся и многочисленные смотры и конкурсы: возникает запрос на личные достижения, вместо уравниловки начинается процесс стратификации общества с ее установкой на политические, научные и творческие заслуги. Ордена, лауреатские звания, ученые степени — все это составило круг особых отличий, постепенно возвращающихся в советскую жизнь. В публичном пространстве появляется ряд узнаваемых имен: М. В. Миронова, А. И. Райкин, К. И. Шульженко (лауреаты Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады), П. И. Нечепоренко, Н. П. Осипов (лауреаты Первого Всесоюзного смотра исполнителей на народных инструментах), Е. А. Мравинский, Н. Г. Рахлин, А. Ш. Мелик-Пашаев, К. И. Элиасберг (лауреаты и дипломанты Первого Всесоюзного конкурса дирижеров) и многих других.

Однако даже на этом фоне декады национального искусства имели значение особое. Ни многочисленные конкурсы, проводимые ВКДИ, ни открытие новых вузов, ни строительство театров и концертных залов (например, Концертного зала имени П. И. Чайковского, открытого к 100-летию композитора в 1940 году), не имели такого широкого резонанса, какие получили торжественные и многолюдные национальные декады.

Понятно, что мероприятия, ставящие задачи такой художественной и политической важности, предполагали всесоюзный масштаб и привлекали внимание прессы многих зарубежных стран. Декады проходили по всей Москве — в залах кинотеатров и дворцов культуры, но главные события происходили на лучших сценах страны — в Большом и Малом театрах, МХАТе, Большом зале Московской консерватории, обычно в присутствии руководителей партии и правительства. Каждая декада завершалась торжественным приемом в Георгиевском зале Кремлевского дворца.

Эта особенность декад также заслуживает специального комментария. Если семейные и дружеские застолья, устраиваемые Сталиным для членов семьи и ближайших соратников, происходили с начала 1930-х годов, то в конце десятилетия «дружеский круг» приглашенных значительно расширился. Этот

феномен историк В. А. Невежин определяет как «большие кремлевские приемы», выдвигая несколько оснований: «по числу участников (оно доходило порой до 1500–2000 человек), по месту их проведения (Большой Кремлевский дворец), наконец, по своей исключительной социальной и политической значимости» [4, 13]. Социокультурное значение подобных застолий, венчающих каждую декаду, исследователь объясняет с позиции «символического укрепления социальной общности» [там же, 14]. За необъятным столом Георгиевского зала гости сидели подобно огромной многонациональной семье, поощрялись тосты не только на русском, но и на родных языках. Например, газета «Тихоокеанская звезда», посвятившая специальный репортаж приему киргизской делегации, писала: «Раздалась бурная восторженная овация, когда в Георгиевском зале появились товарищи И. В. Сталин, В. М. Молотов, К. Е. Ворошилов, Л. М. Каганович, М. И. Калинин, А. А. Андреев, А. И. Микоян, А. А. Жданов, Л. П. Берия, Н. М. Шверник, Г. М. Маленков. Под сводами Кремлевского дворца долго не смолкало громовое «Ура!» Со всех сторон неслись приветствия на русском и киргизском языках»⁷.

В подготовке декад участвовали лучшие силы страны. С артистами работали режиссеры, композиторы, певцы, костюмеры. По интенсивности культурного взаимообмена этот период стал беспрецедентным. При помощи наставников из Москвы и Ленинграда создавались первые национальные произведения, при столичных творческих вузах работали национальные студии для обучения будущих артистов вновь открываемых театров. Подготовку декадной программы утверждала бригада Комитета по делам искусств, которая выезжала непосредственно в республики.

Количество участников декад составляло несколько сотен человек. Если в декадах киргизского и армянского искусства (1939) принимали участие 550 человек, то на белорусскую декаду (1940) приехало уже 1274 человека⁸. Особым феноменом стало отношение московской публики. Газеты писали об аншлагах на каждом концерте и спектакле, о том, что все билеты раскупались мгновенно. Огромные толпы москвичей встречали каждую делегацию артистов уже на вокзале.

В состав делегаций входили труппы музыкально-драматических и национальных театров, ансамбли и солисты филармоний, оркестры народных инструментов и танцевальные коллективы. Столичная публика впервые увидала оперные спектакли, часть которых (прежде всего, в среднеазиатских

⁷ Прием в Кремле участников декады киргизского искусства // Тихоокеанская звезда. 8 июня 1939 года. С. 1.

⁸ Проекты Постановлений и Указов и приказы Комитета по делам искусств о проведении декады Киргизского искусства, планы, сметы проведения декады и характеристика артистов. 1939. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 21. Ед. хр. 42; Смета расходов по проведению Армянской декады. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 21. Ед. хр. 24; Списки участников декады, посылаемые в Москву, сметы расходов по подготовке к декаде Белорусского искусства, ведомости, протоколы заседаний комиссий, план спектаклей декады, рецензии на спектакли, афиши и др. материалы. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 21. Ед. хр. 26. См. также: [4].



Илл. 3–4. М. С. Сарьян. Оформление оперного спектакля «Алмаст» А. А. Спендиарова (1939)⁹
Pic. 3–4. M. S. Saryan. Design of the opera performance "Almast" by A. A. Spendiarov (1939)

республиках) создавалась специально для декад при участии московских композиторов — В. А. Власова, В. А. Фере, С. А. Баласаняна. Художественные недостатки этих произведений щедро компенсировались неслыханным великолепием декораций и костюмов. Оформление спектаклей нередко представляло отдельное произведение искусства.

Фрагменты некоторых национальных опер по окончании декад печатались в журнале «Советская музыка»¹⁰. В редакционных статьях, посвященных декадам, проводилась мысль о том, что в каждой республике, обладающей такими талантами, необходимо открывать училища и детские музыкальные школы. Получалось, что декады становились своего рода презентациями творческого потенциала республик, стимулирующих начало системы образования и формирования творческой среды артистов, музыкантов и художников.

Архивные документы опровергают и такие расхожие представления, будто весь ход декад координировался непосредственно из Москвы. В ряде случаев это происходило, скорее, наоборот: организаторы декад соотносили свои решения с предложениями, поступающими непосредственно из республик. Например, секретарь ЦК КП Армении Г. А. Арутюнян (Арутинов) лично курировал подготовку программы, основную часть мероприятий поручив Оперному театру и филармонии Армянской ССР: «Он дал указание пригласить для участия в подготовке Декады таких замечательных мастеров, как Рубен Симонов, Александр Мелик-Пашаев, Христофор Кушнарев, Арам Хачатурян, Илья Арбатов и других выдающихся деятелей, — вспоминал один из организаторов декады З. Варташян. — С их помощью шла напряженная работа над оперными спектаклями: "Ануш" А. Тиграняна, "Алмас" А. Спендиарова, "Лусабацин" А. Степаняна и только что созданным балетом "Счастье" А. Хачатуриана» [6].

⁹ Театральный музей им. А. А. Бахрушина (КП 195041). (Договор № 24/77Д от 21 марта 2024 г.)

¹⁰ См., например: Декада киргизского искусства // Советская музыка. 1939. № 6. С. 7. Указанный номер журнала был почти целиком посвящен киргизской культуре: народному инструментарию, фольклору, артистам.

Газета «Советское искусство» этой декаде посвятила специальный номер от 30 октября 1939 года. Целая полоса имела заголовок «Хроника армянской декады». Это был один из немногих случаев, когда выпуск московской газеты вышел одновременно на армянском и русском языках. Отдельный материал был посвящен художественному оформлению оперы «Алмаст»: он был представлен в формате беседы с художником М. С. Сарьянам. Рядом была размещена статья о творчестве А. И. Хачатуриана — его балет «Счастье» на декаде имел большой успех. Несколько годами позже на его основе Хачатуриан создал свой знаменитый балет «Гаянэ». Помимо спектаклей прошли выступления нескольких оркестров и ансамблей народных инструментов, ансамблей ашугской песни, армянской народной песни и пляски, хоровой капеллы, джаз-оркестра, симфонического оркестра, солистов Армянской филармонии. Для приема всех гостей впервые не хватило Георгиевского зала, поэтому для заключительного банкета, состоявшегося 4 ноября 1939 года, была представлена также и Грановитая палата Кремля.

Еще один показательный пример такого рода связан с декадой белорусского искусства. Весной 1940 года, в связи с ее подготовкой, Храпченко побывал в Минске. Итогом стало выступление на совещании в Комитете «О недостатках в работе искусства Белоруссии»¹¹. В частности, председатель ВКДИ возражал против постановки сатирической комедии драматурга К. Крапивы «Кто смеется последним». Ему показалось чрезмерным едкое высмеивание нравов советского чиновничества и его склонность ставить полезные связи выше профессиональных достижений. Однако по настоянию первого секретаря ЦК КП(б) Белоруссии П. К. Пономаренко, будущего министра культуры СССР (1953–1954), пьеса в постановке 1-го белорусского драмтеатра была все-таки показана в Москве. Вопреки опасениям Храпченко, декада стала грандиозным праздником белорусской культуры и самой представительной из всех московских декад. Были показаны три новые белорусские оперы: «Цветок счастья» А. Е. Туренкова, «В пущах Полесья» А. В. Богатырева (по повести Якуба Коласа «Дрыгва»), «Михась Подгорный» Е. К. Тикоцкого (либретто П. У. Бровко); оперы Богатырева и Туренкова были поставлены выдающимся оперным режиссером И. Ю. Шлепяновым — художественным руководителем Большого театра БССР, опера Тикоцкого — П. С. Златогоровым. И режиссура, и художественное оформление спектаклей высоко оценивались многими критиками. Впервые на московской сцене был также показан балет «Соловей» (на сюжет З. Бядули) М. Крошинера, первое белорусское сочинение в балетном жанре.

Особого комментария заслуживает следующая Декада — бурят-монгольского искусства. В отличие от республик, уже показавших свое искусство в Москве, в столице Бурятии не было специально построенного театра. Ре-

¹¹ О недостатках в работе искусства Белоруссии. Доклад. Стенограмма. РГАЛИ. Ф. 2894. Оп. 1. Ед. хр. 5. 17 л.

петировать приходилось в плохо отапливаемом деревянном помещении, где у певцов от дыхания шел пар. Казалось, после блеска предыдущих декад с их мелодичными операми и яркими декорациями особого успеха ждать не приходится. Однако и здесь опасения оказались напрасными.

В дни Декады были показаны оперы «Энхэ-Булат Батор» М. П. Фролова по мотивам героического бурятского эпоса, «Баир» Г. Ц. Цыдынжапова и А. И. Шадаева. На Декаду также прибыли ансамбли, солисты, коллективы самодеятельности, художники — всего 750 человек.

Успех был грандиозным. Газета «Советское искусство» писала, что сцена Большого театра СССР никогда не видела ничего подобного: «Впервые в истории на ней выступал музыкальный ансамбль оленеводов. Декорация имитировала холодную ночь в тайге. Вокруг костра расположились люди в оленевых шубах и унтах. Звучала тихая, протяжная мелодия: оленеводы играли на маленьких народных инструментах, по тембру напоминавших звуки, издаваемые костяным гребешком, в который надо дуть сквозь папиросную бумагу» [10, 210].

Не оставили равнодушными и образы, созданные хореографом декады И. А. Моисеевым. В оперу «Энхэ-Булат Батор» М. П. Фролова по мотивам героического бурятского эпоса он ввел «Танец масок» — красочную сцену в ханском дворце. Критик И. Л. Альтман описывал неповторимое великолепие этого спектакля: «В глубине сцены — огромные жертвенники, поднимающиеся в поднебесье дым. Под удары гонга и других инструментов на сцене появляется горный дух — темно-бордовая маска. Дух бьет в гонг. Все сильнее шум ударных инструментов. На звуки гонга высекает страшная маска — чудовищный бык. Горный дух и бык хотят сделать долину непроходимой для человека. На помощь им приходят зеленые болотные духи — жабы, змеи, ящерицы. В этом танце сконцентрирована богатая фантастика бурят-монгольского фольклора»¹².

Особенно сильное впечатление на публику произвело заключительное выступление старообрядческого семейского хора села Большой Куналей. Однако их пение не понравилось Сталину: в своем дневнике Храпченко написал, что при максимально доброжелательном отношении к другим артистам забайкальских исполнителей вождь не одобрил [5, 98]. Засуетившийся Молотов предложил передать артистам, чтобы они спели другие песни. Но тут на фоне оваций всего зала Большого театра на сцену поднялась Антонина Васильевна Нежданова. Музыковед Г. А. Поляновский, стоявший совсем близко, вспоминал, как Нежданова направилась к солистке хора Аграфене Рыжаковой.

— Голубушка, — спросила Нежданова Аграфену Рыжакову, — кто тебя выучил так красиво петь, так плавно дышать, естественно и незаметно переводя дыхание?

¹² Альтман И. Возрожденный народ, возрожденное искусство // Театр. 1940. № 11. С. 27.

— А кто же учил, — отвечала нараспев Аграфена Рыжакова, — никто не учил, так бабка и прабабка пели, так мать с тетками и сестрами пели — вот и я так пою. А иначе и не умею. Песни-то наши длинные-длинные, широкие-широкие, мы их зimoю, рукodelьничая, от зари до зари поем...

Крепко поцеловала Антонина Васильевна Аграфену Рыжакову, а у той — слезы по щекам катятся.

— Растрогала ты меня, — сказала Аграфена [11, 229–230].

Последняя предвоенная национальная декада, десятая по счету, прошла в Москве с 12 по 21 апреля 1941 года. Это была Декада таджикского искусства: как и в других республиках, она стимулировала развитие различных сфер профессионального искусства. Для подготовки Храпченко направил в Таджикистан бригаду деятелей искусства, куда входили художественный руководитель Музыкального театра Д. В. Камерицкий, главный художник Р. Ф. Рындин, главный балетмейстер К. Я. Голейзовский. Участниками стали Таджикский театр оперы и балета, показавший оперы «Восстание Восэ» и музыкальное представление «Лола» С. А. Баласаняна; «Кузнец Кова» Баласаняна и Ш. Н. Бобокалонова; балет «Две розы» А. С. Ленского.

Таджикский академический театр драмы дал спектакли на сцене филиала МХАТ СССР имени М. Горького. Всего было показано три постановки: «Краснопалочки» (драматург — Улуг Задэ), повествующая о борьбе с басмачами и разгроме банд Ибрагим-бека в 1931 году; «Рустем и Захраб» по произведениям Фирдоуси (драматурги — Пир Мухаммед Задэ, В. Волькенштейн); трагедия Шекспира «Отелло» (перевод А. Лахути). Шекспировская трагедия в постановке национального театра получила особые отклики — как раз в эти дни проходили мероприятия в честь юбилея Шекспира (375 лет со дня рождения): газета «Большевик» сообщала, что «творчество английского драматурга нашло теперь настоящего наследника в лице освобожденного народа, лелеющего культуру прошлого и создающего культуру будущего» [12, 245].

На заключительном концерте особенно успешно выступил ансамбль рубабисток Таджикской государственной филармонии: в его состав входили выпускницы Ленинабадского музыкального училища под руководством известного музыканта, композитора и педагога Д. С. Айрапетянца, одного из основоположников музыкального образования в Таджикистане.

«Таджикские танцы! — восторженно писала газета «Советское искусство». — Какой огненный темперамент, какая кипящая кровь бьется в ритме гиссарского танца “Ракси гисор”, в танце с шашками, показанном Памирским ансамблем песни и пляски»¹³.

Вместе с участниками декады таджикского искусства в Кремле чествовали первых лауреатов Сталинской премии в области науки, техники, литературы.

¹³ Макаров М. Радость творчества // Советское искусство. 1940. 27 апреля 1941 года. С. 2.



Илл. 5. Декада таджикского искусства в Москве (12–21 апреля 1941)¹⁴

Pic. 5. The Decade of Tajik Art in Moscow (April 12–21, 1941)

туры, искусства, кинематографии и музыки: имена лауреатов были обнародованы в середине марта 1941 года. Именно на этой встрече И. В. Сталин произнес знаменитую речь, выделив таджикский народ среди остальных народов Средней Азии.

Нет сомнения: подготовка и проведение декад стимулировали бурное развитие образования, музыкального театра, рост хореографии, выдвижение талантливых артистов на всем пространстве советских республик. Если в довоенные годы в Казахстане было два театра, в Узбекистане — один, а в остальных среднеазиатских республиках (Киргизия, Таджикистан, Туркмения) театров не было вовсе, то к 1941 году в пяти названных республиках действовали уже 139 театров, а в 1942 некоторые артисты — участники декад — получили почетные звания и вошли в число кандидатов на получение Сталинской премии. В республиках началось формирование художественной интеллигенции, стали создаваться условия для поддержки молодых деятелей искусства.

Таким образом, культурные события предвоенного времени, при всей их неоднозначности, безусловно, представляют познавательный период отечественной истории и нуждаются в более детальном изучении того, что в некоторых исследованиях до сих пор определяется как кусок прошлого, достойный порицания и забвения.

¹⁴ В рамках декады было показано три музыкальных спектакля Таджикского театра оперы и балета имени Садридина Айни и три драматических спектакля драмтеатра им. Лахути. Первый таджикский балет «Ду гуль» («Две розы») А. С. Ленского (1941). Постановку осуществлял один из крупнейших советских балетмейстеров Касьян Ярославич Голейзовский. Выступление на сцене филиала Большого театра СССР.

Автор / Источник: Анатолий Гаранин / РИА Новости © (Лицензионный договор №2024-Д-0294/РС/Д от 02 сентября 2024 г.)

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Всесоюзный комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. 1941–1945 / Т. И. Науменко (пред. авт. коллектива) и др. — Москва: ИстЛит, 2025. — 570 с.
2. Заславский М. Г. Система партийно-государственного управления театром в СССР в 1932–1939 годах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2023. — № 2. — С. 63–82.
3. Чегодаева М. А. Два лика времени: 1939. Один год сталинской эпохи. — Москва: Аграф, 2001. — 333 с.
4. Невежин В. А. Застолья Иосифа Сталина. Книга первая. Большие кремлевские приемы 1930–1940-х гг. — Москва: Новый хронограф, 2011. — 552 с.
5. Перхин В. В. И. В. Сталин и декада бурятского искусства в Москве (1940) (По материалам дневника М. Б. Храпченко) // Stephanos. — 2019. — № 1(33). — С. 94–107.
6. Деятелям культуры Армении: «Немедленно выезжайте в Ленинград по просьбе товарища Жданова...» // Центр поддержки русско-армянских стратегических и общественных инициатив. — URL: <https://russia-armenia.info/node/23134> (дата обращения: 20.10.2025).
7. Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. — Москва: Юридическая книга, 1997. — 320 с.
8. Горяева Т. М. Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. 2-е изд., испр. — Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. — 407 с.
9. Раку М. Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: Лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 6. — С. 184–203. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/poiski-sovetskoy-identichnosti-v-muzykalnoj-kulture-1930-8212-1940-h-godov-lirizacija-diskursa.html> (дата обращения: 20.10.2025).
10. Соловьевников А. В. Мы были молоды тогда. Воспоминания // Театральные страницы. — Москва: Искусство, 1979. — С. 186–223.
11. Поляновский Г. А. 70 лет в мире музыки. Воспоминания. — Москва: Советский композитор, 1977. — 367 с.
12. Лагутина И. Н. «Колхозники требуют постановок Шекспира...»: шекспировский юбилей 1939 г. и деятельность М. М. Морозова в его подготовке и проведении // Noscere est comparare: Компаративистика в контексте исторической поэтики: К юбилею Игоря Шайтанова: Сб. ст. — Москва: Изд-во РГГУ, 2017. — С. 316–379.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Т. И. Науменко — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Vsesoyuznyj komitet po delam iskusstv pri Sovete narodnyh komissarov SSSR. 1941–1945 [All-Union Committee for Arts under the Council of People's Commissars of the USSR. 1941–1945] / T. I. Naumenko (pred. avt. kollektiva) i dr. Moscow: IстLit, 2025. 570 p.
2. Zaslavskij M. G. Sistema partijno-gosudarstvennogo upravleniya teatrom v SSSR v 1932–1939 godah [The System of Party and State Management of Theater in the USSR in 1932–1939] // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2023. № 2. P. 63–82.

3. *Chegodaeva M. A. Dva lika vremeni: 1939. Odin god stalinskoj epohi* [Two Faces of Time: 1939. One Year of the Stalinist Era]. Moscow: Agraf, 2001. 333 p.
4. *Nevezhin V. A. Zastol'ya Iosifa Stalina. Kniga pervaya. Bol'shie kremlevskie priemy 1930-h-1940-h gg.* [Joseph Stalin's Feasts. Book One. The Great Kremlin Receptions of the 1930s-1940s.]. Moscow: Novyj hronograf, 2011. 552 p.
5. *Perhin V. V. I. V. Stalin i dekada buryatskogo iskusstva v Moskve (1940)* (Po materialam dnevnika M. B. Kharchenko) [I. V. Stalin and the Decade of Buryat Art in Moscow (1940) (Based on the diary of M. B. Kharchenko)] // Stephanos. 2019. № 1(33). P. 94-107.
6. *Deyatelyam kul'tury Armenii: "Nemedlenno vyezzhajte v Leningrad po pros'be tovarishcha Zhdanova..."* [To Armenian cultural figures: "Immediately leave for Leningrad at the request of Comrade Zhdanov..."] // Centr podderzhki russko-armyanskih strategicheskikh i obshchestvennyh iniciativ. URL: <https://russia-armenia.info/node/23134> (accessed: 20.10.2025).
7. *Maksimenkov L. V. Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaya kul'turnaya revolyuciya 1936-1938* [Confusion Instead of Music. Stalin's Cultural Revolution 1936-1938]. Moscow: Yuridicheskaya kniga, 1997. 320 p.
8. *Goryaeva T. M. Politicheskaya cenzura v SSSR. 1917-1991 gg.* [Political Censorship in the USSR. 1917-1991]. 2-e izd., ispr. Moscow: Rossijskaya politicheskaya enciklopediya (ROSSPEN), 2009. 407 p.
9. *Raku M. G. Poiski sovetskoy identichnosti v muzykal'noj kul'ture 1930-1940-h godov: Lirizaciya diskursa* [Search for Soviet Identity in the Musical Culture of the 1930s-1940s: Lyricization of Discourse] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2009. № 6. P. 184-203. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/poiski-sovetskoy-identichnosti-v-muzykalnoj-kulture-1930-8212-1940-h-godov-lirizaciya-diskursa.html> (accessed: 20.10.2025).
10. *Solodovnikov A. V. My byli molody togda. Vospominaniya* [We were young then. Memories] // Teatral'nye stranicy. Moscow: Iskusstvo, 1979. P. 186-223.
11. *Polyanovskij G. A. 70 let v mire muzyki. Vospominaniya* [70 years in the world of music. Memories]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1977. 367 p.
12. *Lagutina I. N. "Kolhozniki trebuyut postanovok Shekspira...": shekspirovskij yubilej 1939 g. i deyatel'nost' M. M. Morozova v ego podgotovke i provedenii* ["The collective farmers demand productions of Shakespeare...": the Shakespeare anniversary of 1939 and the activities of M. M. Morozov in its preparation and holding] // Noscere est comparare: Komparativistika v kontekste istoricheskoy poetiki: K yubileyu Igorya Shajtanova: Sb. st. Moscow: Izd-vo RGGU, 2017. P. 316-379.

INFORMATION ABOUR THE AUTHOR :

Tatiana I. Naumenko — Dr.Sci. (Arts), Vice-Rector for Research, Professor, Head of the Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.09.2025

Принята к публикации / Accepted: 09.09.2025

Юбилей

Научная статья

УДК 78.071

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-37-46



Александр Соловьев: Человек-Праздник



Татьяна Юрьевна Масловская

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
tmaslovskaya@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9004-7894>

Аннотация: Статья написана к 50-летию выдающегося российского дирижера Александра Соловьева, выпускника и педагога Российской академии музыки имени Гнесиных, окончившего ассистентуру-стажировку по двум специальностям: «Хоровое дирижирование» и «Оперно-симфоническое дирижирование», а ныне — музыкального руководителя и главного дирижера Михайловского театра, профессора Санкт-Петербургской консерватории. Представлены некоторые из наиболее значимых событий его творческой жизни, успехи и достижения в разных областях исполнительской деятельности и особенно — в искусстве дирижирования симфоническим оркестром, где он достиг замечательного мастерства и глубины трактовок произведений русской и зарубежной классики.

Ключевые слова: дирижер, симфонический оркестр, хормейстер, оперный театр, Кавалер розы, Опричник, Чайковский

Для цитирования: Масловская Т. Ю. Александр Соловьев: Человек-Праздник // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 37–46. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-37-46

Anniversary

Original article

Alexander Solovyov: The Human Holiday

Tatiana Yu. Maslovskaya

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
tmaslovskaya@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9004-7894>

Abstract: The article is dedicated to the 50th anniversary of the outstanding Russian conductor Alexander Solovyov, a graduate and teacher at Gnesin Russian Academy of Music, who completed his assistantship in two specialties: Choral Conducting and Opera and Symphony Conducting, he is currently the Music Director and Chief Conductor of the Mikhailovsky Theatre and a professor at the St. Petersburg Conservatory. The book presents some of the most significant events in his creative life, as well as his successes and achievements in various fields of performing arts, especially in the art of conducting symphony orchestras, where he achieved remarkable mastery and depth in interpreting Russian and foreign classical works.

Keywords: conductor, symphony orchestra, choirmaster, opera house, Cavalier of the Rose, Oprichnik, Tchaikovsky

For citation: Maslovskaya T. Yu. Alexander Solovyov: The Human Holiday. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2025;(4):37-46. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-37-46

С начала сухие факты.

Александр Соловьев родился 2 октября 1975 года в Костроме.

В 1993 г. окончил Костромское музыкальное училище (класс Е. Е. Сафоновой). В 1998 — Российскую академию музыки имени Гнесиных по специальности «Хоровое дирижирование» (класс Е. Н. Байковой), в 2000 — ассистентуру-стажировку у заслуженного артиста РФ, проф. В. О. Семенюка, а в 2006 — ассистентуру-стажировку по специальности «Оперно-симфоническое дирижирование» у народного артиста СССР, проф. В. И. Федосеева. В 1998–2006 гг. (параллельно) занимался у проф. А. М. Каца.

В течение 15 лет (1995–2010) — дирижер Московского гос. академического камерного хора под управлением нар. арт. СССР В. Н. Минина.

С 2001 по 2020 гг. преподавал в РАМ имени Гнесиных, руководил академическим хором заочного отделения и симфоническим оркестром. Воспитал и подготовил многих студентов-лауреатов различных музыкальных конкурсов.

В 2010 г. победил на конкурсе Д. Митропулоса в Афинах.

Более 10 лет сотрудничал с Центром оперного пения Г. Вишневской, стоял у истоков создания симфонического оркестра и дирижировал всем оперным репертуаром и гала-концертами в лучших залах Москвы.

С 2011 по 2020 год был дирижером-стажером Большого театра и Молодежной программы ГВБТ. Ассистировал практически во всех оперных премьерах театра, вел обширный балетный и оперный репертуар. С 2020 г. — приглашенный дирижер Большого театра.

Долгая творческая дружба связывает А. Соловьева с В. Т. Спиваковым: гастроли и концерты с оркестром «Виртуозы Москвы», многочисленные выступления с Национальным филармоническим оркестром России, концерты с участием одаренных детей из числа стипендиатов Фонда Спивакова — тому подтверждение. С 2017 г. — постоянный приглашенный дирижер оркестра «Виртуозы Москвы».

С декабря 2020 г. — главный дирижер Михайловского театра, с 1 июля 2022 — музыкальный руководитель и главный дирижер.

С 2021 г. преподает в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (с 2023 г. — профессор).

Среди музыкантов, с которыми сотрудничал А. Соловьев, — дирижеры В. Федосеев, С. Сондецкис, М. Плетнев, В. Синайский, М. Виотти, Ф. Луизи, Э. Пидо, Э. Мацолла, певцы Е. Нестеренко, З. Соткилава, И. Архипова, М. Касрашвили, М. Гулегина, Х. Герзмава, П. Бурчуладзе, И. Абразаков, Т. Аллен, А. Нуччи, пианисты Н. Луганский, Д. Мацуев, А. Гиндин, виолончелист А. Рамм, скрипач А. Притчин; в числе коллективов — Национальный филармонический оркестр России, Государственный академический симфонический оркестр имени Е. Ф. Светланова, Российский национальный оркестр, Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского, оркестр «Новая Россия», Московский гос. Академический симфонический оркестр, камерный оркестр «Виртуозы Москвы», Оркестр Пражского радио, Филармонический оркестр имени А. Тосканини (Парма), «Orchestra of Colours» (Афины), Симфонический оркестр Дома музыки в Порту.

А теперь — комментарии к некоторым из них.

С Сашей Соловьевым я познакомилась 30 лет назад, когда он был студентом третьего курса Гнесинского института, а я вела в группе дирижеров-хоровиков курс истории русской музыки. За несколько десятилетий работы передо мной прошли многие сотни студентов, запомнились на всю жизнь



Илл. 1. Александр Александрович Соловьев

Fig. 1. Alexander Solovyov

десятки, и среди самых талантливых и ярких — Саша и его жена Юля Рогачева. С этого времени для меня начался процесс раскрытия Сашиных талантов. Именно процесс, поскольку сначала он поразил своим артистическим и вокальным дарованием. Моя аспирантка Ж. Панова обнаружила в Музее музыкальной культуры имени Глинки рукопись оперы-пародии И. А. Саца «Не хвались идучи на рать», поставленной Н. Евреиновым в 1910 году в петербургском театре «Кривое зеркало». Мы со студентами решили ее восстановить собственными силами, и Саше досталась роль Гусляра, которую он исполнял блестательно, проявив не просто артистический, а именно комический талант с хорошим художественным вкусом, что встречается нечасто даже в профессиональной актерской среде. На представление пригласили внучку композитора Роксану Николаевну Карпову-Сац. Она пришла в восторг и от самой оперы (о существовании которой не знала), и особенно от Саши, сразу же решив, что берет его в качестве солиста в Детский музыкальный театр, основанный ее матерью Н. И. Сац. Вопреки ожиданиям Саша совсем не обрадовался оказанной ему чести, но органически присущий его натурае артистизм позже проявился в дирижерском искусстве и театральных работах. А тогда он хотел быть только хормейстером, и в этом же 1995 году стал им официально: В. Н. Минин пригласил Сашу вторым дирижером в свой Камерный хор — один из лучших хоровых коллективов в стране. Тот факт, что Владимир Николаевич, чьи профессиональные критерии к отбору музыкантов, с кем он работал, были чрезвычайно высоки, пригласил студента-третьекурсника как своего младшего коллегу, говорит сам за себя. Для начинающего хормейстера это была не только победа, но и испытание «на прочность». Минин слыл одним из самых требовательных дирижеров с железным характером, добивавшимся от хора абсолютного совершенства звучания, и 15 лет работы с таким руководителем стали, думаю, серьезной школой, после которой любые трудности уже не казались непреодолимыми. Во всяком случае, эта закалка, безусловно, пригодилась в преподавательской деятельности Александра Александровича, когда, работая с хором заочного отделения, надо было за неполный месяц не только собрать всех приехавших из разных городов и весей в единый творческий организм, но и сделать с ними полноценную, прекрасно подготовленную программу. До сих пор помню исполнение кантаты Танеева «Иоанн Домаскин», прозвучавшей так проникновенно и так безупречно, что впечатление живо и по сей день. В эти годы в полной мере раскрылся талант Александра Александровича как хорового дирижера и педагога.

Со студенческих лет А. А., сознательно или повинуясь интуиции, ставил перед собой все новые задачи и успешно их решал. Закончив институт, продолжал учиться в ассистентуре-стажировке по двум специальностям, параллельно репетируя и концертируя с Камерным хором. Затем к этому прибавилось преподавание, сначала на кафедре хорового дирижирования, потом — на кафедре оперно-симфонического дирижирования, руководство симфоническим ор-

кестром. Трудно представить, как ему удавалось совмещать большую педагогическую нагрузку с работой сначала в хоре, а потом одновременно (!) в двух оперных театрах. О сотрудничестве с Центром оперного пения Г. Вишневской мне известны только скучные факты, но за ними — огромный, требующий полной отдачи труд: создание симфонического оркестра, исполнение всего оперного репертуара, концерты, гастроли. И в это же время в Большом театре он ассистировал почти во всех оперных премьерах и вел еще более обширный оперный и балетный репертуар: одно перечисление названий заняло бы немало места.

Благодаря тщательной подготовке к каждому выступлению, А. Соловьев фактически спас премьеру оперы «Кавалер розы» Р. Штрауса в 2012 году, заменив заболевшего главного дирижера театра В. Синайского в самом начале представления и проведя премьерную серию спектаклей. И как провел! Критики в своих отзывах были единодушны: «На спектакле произошло редкое и драматичное событие — смена дирижера во время исполнения... Синайский внезапно заболел, и ассистент мужественно вызвал огонь на себя. Соловьев продирижировал большим штраусовским оркестром в нужном русле — музыка походила на густое варенье под шапкой взбитых сливок: внизу вагнеровская сила и мощь, наверху легкая игривость Моцарта и очарование вальса» [1]; «Александр Соловьев свою партию провел блестяще, и речь идет о полноценном погружении в музыку, о владении целым, о понимании стиля, об абсолютном контакте с певцами» [2]; «Премьерным спектаклем начинал дирижировать Василий Синайский — с высокой температурой, но уже в первом акте его на ходу заменил ассистент Александр Соловьев. «Кавалер розы» он провел, мало сказать, профессионально — вдохновенно и виртуозно, став сердцем всей великолепной когорты певцов. Нет сомнения, что отныне Соловьеву станут доверять ответственные премьеры» [3]. Последнее замечание П. Поспелова, критика глубокого и проницательного, сразу оценившего главные качества Соловьева-дирижера и его огромный творческий потенциал, было обращено к руководству театра. И Александр Александрович действительно участвовал во всех оперных премьерах, но по-прежнему в качестве ассистента. Единственный спектакль, который А. Соловьев подготовил как дирижер-постановщик, была представленная в следующем, 2013 году опера М. Равеля «Дитя и волшебство», соединенная с «Путеводителем



Александр Соловьев во время исполнения Третьего концерта Рахманинова с Иваном Бессоновым

Alexander Solov'yov during the performance of Rachmaninoff's Third Concerto with Ivan Bessonov

по оркестру» Б. Бриттена. Спектакль получился изящным, ярким, интересным и детям, и взрослым, превосходно исполненным певцами и оркестром. И здесь для меня открылся еще один, особенный, талант Саши — оперного дирижера, для которого театр — родная стихия.

Это впечатление полностью подтвердилось после премьеры оперы П. И. Чайковского «Опричник» в Михайловском театре, где А. Соловьев выступил не только в роли дирижера-постановщика, но и редактора, чьи купюры, сделанные бережно и со знанием дела, вполне согласуются с желанием самого Петра Ильича значительно сократить оперу. В результате она обрела необходимую динамику развития и стройную законченную форму целого. В качестве музыкального руководителя и дирижера А. А. добился безупречного качества звучания, идеального баланса между солистами, хором и оркестром, выстроил музыкальную драматургию с постепенным нарастанием драматизма и достиг такого трагедийного накала в сцене клятвы Андрея Морозова, что заставило одного из критиков воскликнуть: «*А ведь захватывающая в самом деле музыка в «Опричнике»*¹».

В Михайловском театре А. Соловьев, как ранее в Большом, ведет разнообразный оперный и балетный репертуар. Продолжается и его успешная преподавательская деятельность в должности профессора Санкт-Петербургской консерватории. Но главные достижения последнего 10-летия, на мой взгляд, — концертные программы с симфоническими оркестрами. Здесь соединились все его дарования, личные качества и жизненный опыт. О дирижерском искусстве судить трудно — слишком это тонкая и неуловимая для словесного выражения материя. На одном дирижерском конкурсе друг за другом прозвучали две исполнительские версии Первой симфонии Рахманинова. Хорошо зная эту музыку, в первом случае я вдруг подумала, что какие-то причины ее неуспеха, наверное, существуют. А на следующий вечер услышала гениальную музыку. Одна и та же партитура, один и тот же оркестр, а впечатления почти противоположные. Но как это объяснить? Вот так же невозможно объяснить дирижерскую магию А. Соловьева. За последние годы я побывала на его концертах и в БЗК, и в Зарядье, и в Большом зале прославленной Санкт-Петербургской филармонии. И ни одного провала или просто неудачи! Уже одно его появление на эстраде, когда он вбегает, радостный, сияющий, обещает Праздник. И с этого момента начинается та самая магия вхождения в иной, далекий от будничных интересов мир, которая держит публику в состоянии душевного подъема с начала и до конца. Просветленные лица, благодарные и долго не стихающие овации, даже на исполнении мало известных и непростых для восприятия сочинений. Иерархии дирижер — оркестр не существует. А. Соловьев находит общий язык с музыкантами всех оркестров, с которыми ему приходится выступать. Для него оркестранты — друзья, единомышленники, вместе творящие чудо каждый раз нового рождения компо-

¹ А. Матусевич. Реабилитация «Опричника». Культура. 22.05.2021.

зиторского замысла. Дирижер заражает своим вдохновением оркестр, это состояние передается слушателям, и возникает «тройственный союз» — идеал с сотворчества. На каждом концерте происходит открытие, будь то даже увертюра к оперетте «Летучая мышь», где нет ничего «опереточного», а есть картина-настроение праздничной, изящно-благородной штраусовской Вены.

Удивительный случай произошел с Седьмой симфонией Бетховена. Вторая часть, этот музыкальный «бестселлер», известный каждому меломану, оказался сфинксом, таящим еще немало загадок. И его неисчерпаемость подтвердила во время другого концерта, где *Alegretto* так ошеломило строгую, рафинированную петербургскую публику, что она вдруг начала аплодировать после этой части, сознательно нарушив концертный этикет.

Невозможно пройти мимо трактовки Пятой симфонии и Третьей сюиты Чайковского. Пятая симфония в исполнении А. Соловьева — непосредственная предшественница «Пиковой дамы» и Шестой симфонии, и по настроению, душевному и психологическому состоянию, и интонационно. Минуя первые три части, где открывается немало новых деталей и находок, остановлюсь на финале — наиболее проблемной части симфонии. Безусловно, это одно из самых удивительных открытий дирижера, трактовка, непохожая на ставшие классическими интерпретации Е. Светланова и Е. Мравинского. У Мравинского преобладает строгий аскетизм. У Светланова — торжество, победа над роком; драматические коллизии пережиты и стали воспоминанием. Даже дирижерский жест и выражение лица Евгения Федоровича исключают сомнения и вопросы. Это венец драмы, монумент. У Соловьева трактовка иная: целый мир противоречий, сомнений, мнимого торжества, отчаяния и иллюзий. Не слышимые ранее и выведенныене на «авансцену» подголоски, вторые планы, врывающиеся вдруг адские вихри, неукротимая динамика меняют не только привычное звучание финала, но и его смысл. И когда кажется, что наступило завершение этой грандиозной драмы, кода-послесловие, изначально имеющая амбивалентную природу, открывает прямой путь к предфинальному маршу Шестой симфонии. Если светлановская концепция завершается триумфальным восклицательным знаком, то соловьевская — многоточием, бетховенским стуком судьбы. В ретроспективе всего творчества Чайковского такое завершение кажется неизбежным и остается близким и волнующим во все времена.

Похожее произошло и с Третьей сюитой, которая оказалась скорее симфонией (что не противоречит замыслам композитора). В трактовке дирижера общее для каждой части и всего сочинения в целом — свойственный нервно-впечатлительной натуре Чайковского иногда резкий, а иной раз еле уловимый переход из одного состояния в другое, разная амплитуда колебаний от «мажора» к «минору», от страстной восторженности к унынию, от покоя к смятению. За этой игрой настроений, эмоциональных состояний, впечатлений следишь с неослабевающим вниманием и, дойдя до финала, вдруг понимаешь, что все эти контрасты/конфликты личных переживаний перерастают

в картину русской жизни — великосветской, крестьянской, городской с ее контрастами добра и зла, света и мрака (IV вар. с темой *Dies irae*). И это не просто тема и 12 вариаций, а необходимая форма, где все разнообразие деталей общей панорамы вырастает из одного корня — темы. Такое новое постижение смысла известного и любимого творения Петра Ильича Чайковского открылось впервые.

А в свой юбилейный год, в феврале, А. Соловьев сделал замечательный подарок музыкантам и любителям музыки, воскресив в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии программу новосибирского концерта 1944 года, где симфоническим оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского была исполнена 24 симфония Н. Я. Мясковского и фрагменты из балета «Щелкунчик». Реконструкция концерта 1944 года была инициативой дирижера и оркестра Санкт-Петербургской филармонии, сохраняющего традиции и высокую репутацию своих предшественников.

Симфония — одно из самых сложных и для исполнения, и для восприятия сочинений мирового симфонического репертуара. Написанная в 1943 году, в самый разгар войны, она соединила в себе трагедию общую и личную: смерть близайшего друга В. Держановского и С. Рахманинова. 24-я, как, впрочем, и другие сочинения Мясковского, исполняется очень редко. А. Соловьеву удалось не только воссоздать живое, искреннее, полное драматизма и высокой духовности творение замечательного композитора и Человека — совести своего времени, но и услышать Мясковского как великого симфониста, открыть в его музыке такие глубины и новые смыслы, благодаря которым он становится поистине «художником наших дней».² Доказательство тому — атмосфера, царящая в Зале. Равнодушных не было: дирижер, представивший свою версию открытия почти забытого шедевра, оркестр во всем блеске вдохновения и мастерства и публика, принимающая такую сложную музыку с глубоким вниманием и сочувствием. Симфония в целом и особенно вторая, медленная, часть, с двумя ее кульминационными вершинами, стала настоящим потрясением. А катарсис в Финале напомнил о граде Китеже.

Фрагменты из «Щелкунчика» тоже прозвучали по-новому: как самостоятельное, не балетное, создание, где земное, райское и адское образовало свой загадочный мерцающий мир. Как этот мир был создан — тоже загадка, та самая магия, пытаться облечь в слова которую — все равно что (по словам А. Блока) «отнимать аромат у живого цветка»³.

И, наконец, из самых последних впечатлений — концерт 16 октября в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, где вместе с Третьим концертом Рахманинова (солист И. Бессонов) была исполнена «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. В. Свиридова — редкая гостья в концертном репертуаре

² Название книги: А. Иконников. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М. Советский композитор. 1982. 416 с.

³ А. Блок. «Когда вы стоите на моем пути».



Александр Соловьев
после исполнения Третьего
концерта Рахманинова
с Иваном Бессоновым
Alexander Solovyov after
performing Rachmaninoff's
Third Concerto with Ivan
Bessonov

последних десятилетий. А. Соловьев вдохнул в нее жизнь, прожив и пережив эту грандиозную музыкальную эпопею с невероятной, сверхэмоциональной отдачей, словно сам был свидетелем и участником происходящих событий. Талант и мастерство хорового и симфонического дирижера проявились здесь во всем своем блеске, в полном согласии хорового и оркестрового начал. Каким грозным предвестием народной трагедии прозвучала вторая часть «Поет зима» на стихи пятнадцатилетнего Есенина, не содержащие такого подтекста! Какой завораживающий колорит, с оркестровыми переливами и звонами колокольчиков, челесты, арфы был создан в «Ночи под Ивана Купалу»! И какой мощный, заполнивший все пространство колокольный звон завершил это действие «пожаром до небес, вознесением», как хотел того Свиридов! Это был настоящий триумф дирижера и композитора, в чьем творении через 70 лет открылись новые образные и смысловые горизонты.

Заканчивая повествование о Соловьеве-дирижере, нельзя не упомянуть отличающие его качества, очень важные для этой профессии: врожденное чувство интонирования, позволяющее безошибочно находить единственно верную интонацию в каждом конкретном случае (научить этому практически невозможно); «врожденный дар выразительности жеста» (Э. Ансерме), точного и одновременно «полетного», и мастерство создания удивительных по своему воздействию кульминаций, всегда художественно оправданных.

У А. Соловьева как оперного и симфонического дирижера есть свой круг слушателей, некоторые приезжают на его концерты из Петербурга в Москву. Те, кто приходит на концерты впервые, стараются попасть на следующие. Концертные залы всегда полны. Но реклама почти отсутствует. Александр Александрович не прикладывает к собственному продвижению никаких усилий. Таков его характер, человека и музыканта, далекого от интриг артистиче-

ского мира и житейской суэты. Это оборачивается своим негативом: его знают меньше, чем хотелось бы, его концерты, каждый из которых — событие, слушаются гораздо реже, чем хотелось бы, у него нет никаких званий, которых он размахом и качеством своей деятельности безусловно заслуживает... Сам же Александр Александрович живет в гармонии с собой и в многолетнем творческом и семейном тандеме с Юлией Рогачевой, талантливым хормейстером, автором оригинальных рассказов, а с недавнего времени еще и замечательным киноведом — опорой и поддержкой во всех делах и проектах.

В интервью 2024 г. Санкт-Петербургской студии «Арт акцент» на вопрос о трех главных принципах своей жизни А. Соловьев ответил:

- Вера;
- Не уставать творить добро;
- Быть честным по отношению к себе.

Именно так он и живет.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Матвеев К.* Венская доля. — Газета.ru. 5 апреля 2012.
2. *Гайкович М.* «Время и Стекло». — Независимая газета. 05.04.2012.
3. *Поспелов П.* «Кавалер розы» в Большом театре: Время наслаждаться. — Ведомости. 5 апреля 2012.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

T. Ю. Масловская — кандидат искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Matveev K.* Venskaya dolya. Gazeta.ru. 5 aprelya 2012 [The Viennese Share. Gazeta.ru. April 5, 2012].
2. *Gajkovich M.* "Vremya i Steklo". Nezavisimaya gazeta. 05.04.2012 ["Time and Glass". Nezavisimaya Gazeta. 05.04.2012].
3. *Pospelov P.* "Kavaler rozy" v Bol'shom teatre: Vremya naslazhdat'sya. Vedomosti. 5 aprelya 2012 ["The Rose Knight" at the Bolshoi Theatre: Time to Enjoy. Vedomosti. April 5, 2012].

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Tatiana Yu. Maslovskaya — Cand.Sci. (Arts), Professor at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 20.10.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.11.2025

Принята к публикации / Accepted: 15.11.2025

Юбилей

Персоналии

УДК 78.07

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-47-54



«Учитель — дирижер твоей души»: К юбилею М.К. Шапошниковой



Екатерина Михайловна Эпова

Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия,
EkaterinaEpova77@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5166-3993>

Аннотация: Статья посвящена выдающемуся музыканту, профессору кафедры деревянных духовых инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных, Народной артистке РФ Маргарите Константиновне Шапошниковой, ее роли в формировании и становлении отечественной школы игры на саксофоне.

Приводятся ранее неопубликованные материалы интервью с Маргаритой Константиновной, отзывы учеников, в которых раскрываются различные грани музыканта, а также уникальный авторский метод преподавания.

Ключевые слова: Маргарита Константиновна Шапошникова, РАМ имени Гнесиных, исполнительская школа, «саксофонизация», школа игры на саксофоне

Для цитирования: Эпова Е.М. «Учитель — дирижер твоей души»: К юбилею М.К. Шапошниковой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 47–54. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-47-54

Anniversary

Personalities

"The teacher is the conductor of your soul": to the anniversary of M.K. Shaposhnikova

Ekaterina M. Epova

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia,
EkaterinaEpova77@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5166-3993*

Abstract: The article is devoted to Margarita Konstantinovna Shaposhnikova, an outstanding musician, Professor of Woodwind Instrument Department at Gnesin Russian Academy of Music, People's Artist of the Russian Federation, and her role in forming and developing the Russian saxophone performing school.

Previously unpublished interviews are given with Margarita Konstantinovna, as well as student reviews that reveal various aspects of the musician's personality and his unique teaching methods.

Keywords: Margarita Shaposhnikova, Gnesin Russian Academy of Music, performing school, "saxophonization", school of playing the saxophone

For citation: Epova E.M. "The teacher is the conductor of your soul": to the anniversary of M.K. Shaposhnikova. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):47-54. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-47-54

Российская академия музыки имени Гнесиных славится множеством именитых музыкантов, заложивших основы различных исполнительских школ. Среди них особое место занимает Маргарита Константиновна Шапошникова (1940—2024), которую воспитанники называли «мамой отечественного саксофона»¹. Она воспринимала своих студентов как большую семью. Не случайно один из ее выпускников, музыкант с мировым именем Сергей Колесов называет Маргариту Константиновну в числе «последователей великих Гнесинских традиций и русского искусства», которые «внесли свой ценнейший вклад в то, что сейчас считается "Гнесинской школой" и создает ее престиж»². 10 июля 2024 года «Королевы саксофона»³ не стало. Памяти М. К. Шапошниковой и ее вклада в развитие академического исполнительства посвящена данная публикация.

¹ URL: https://www.jazzacademy.ru/_info/1130921 (дата обращения: 18.10.2025).

² URL: <https://russculture.ru/2024/07/12/ramjati-margariti-shaposhnikovoi/> (дата обращения: 18.10.2025).

³ Так называют Маргариту Константиновну исследователи Д. С. Сапельников и И. В. Яковенко [1, 103], орфография авторов сохранена.

«УЧИТЕЛЬ — ДИРИЖЕР ТВОЕЙ ДУШИ»: К ЮБИЛЕЮ М. К. ШАПОШНИКОВОЙ

Маргарите Константиновне принадлежит пальма первенства в открытии и популяризации школы игры на саксофоне в России, что обусловило внимание к ней исследователей. Существует ряд работ, посвященных данной теме⁴. В них рассматриваются различные аспекты исполнительской, творческой и педагогической деятельности М. К. Шапошниковой. Важным источником информации является публикация Бориса Турчинского⁵, где излагаются размышления, воспоминания автора, фрагменты переписки с профессором, отзывы прессы о ее выступлениях.

Маргарита Константиновна вошла в историю отечественной музыки как первая российская женщина, достигшая выдающихся высот в сфере духового исполнительства. Благодаря ее энергии, напору, незаурядным качествам в ГМПИ имени Гнесиных при поддержке И. Ф. Пущечникова⁶ в 1973 году открылся один из первых в России класс академического саксофона⁷.

Будучи знакома с выдающимися деятелями искусств XX столетия, она активно сотрудничала с музыкантами, чьи имена вошли в историю. Среди них Марсель Мюль, которого называют «патриархом французской школы» [7, 8], и Жан-Мари Лондейкс. Именно у этих мэтров европейской академической школы Маргарита Константиновна, по ее словам, *перехватила эстафету*.

Энтузиазм профессора, ее подвижничество и «невероятная преданность делу»⁸ не оставляли никого равнодушными. До преклонного возраста она сохранила бодрость духа, интерес ко всему новому и передовому, находилась в эпицентре событий, инициируя их и являясь своего рода двигателем многих процессов: активно участвовала в творческих проектах, в том числе в качестве члена жюри престижных конкурсов, проводила мастер-классы и концерты (илл. 1).



Илл. 1. Мастер-класс М. К. Шапошниковой с Е. М. Эповой. Красноярск, 2016

Pic. 1. Master-class by M. K. Shaposhnikova with E. M. Epova. Krasnoyarsk, 2016

⁴ Наиболее значимые — диссертация [2] и статья [3] А. М. Понькиной, работа Д. С. Сапельникова и И. В. Яковенко [1], исследование Н. С. Хомякова и А. Ю. Кравченко [4], статьи Л. А. Рассказовой [5] и М. А. Беговатовой [6].

⁵ Публикация Бориса Турчинского на сайте "Partita": URL: <https://www.partita.ru/articles/shaposhnikova.shtml> (дата обращения: 18.10.2025).

⁶ Пущечников Иван Федорович (2018–2010) — заслуженный деятель искусств РСФСР, педагог, исполнитель и композитор. С 1944 года преподавал в ГМПИ (РАМ) имени Гнесиных, на протяжении 40 лет заведовал там же кафедрой духовых инструментов.

⁷ Здесь подразумевается именно высшее образовательное учреждение, поскольку в музыкальных школах и ссузах классы саксофона уже существовали.

⁸ Из интервью с выпускником Романом Маркеловым.

В интервью с Николаем Волковым [8] и в беседе с Николаем Поповым, итогом общения с которым стала стенограмма под названием «Заявлять о “сакс-движении” нужно в полный голос!»⁹, Маргарита Константиновна говорила о своей мечте «создать центры саксофона», имея в виду самостоятельные узко-профильные коллективы и оркестры. По словам М. К. Шапошниковой, в системе профессионального образования инструменталистов существуют некоторые пробелы, связанные с недостатком учебной и методической литературы¹⁰.

Профессор Шапошникова часто выступала в качестве организатора и ведущего проектов. Среди них стоит особо отметить «Дни саксофона в Москве», организованные РАМ имени Гнесиных, во время которых она проводила мастер-классы со студентами вузов, средних образовательных учебных заведений и учениками школ, читала лекции на темы об интерпретации сложных в исполнительском плане произведений.

У Маргариты Константиновны есть высказывание: «Учитель — дирижер твоей души». Оно, как никакое другое, отражает ее представление о колоссальной роли педагога в становлении и развитии профессионального музыканта. Выпускник 2018 года Роман Юрьевич Маркелов¹¹ вспоминает: Маргарита Константиновна обладала уникальным умением «возвести сильные стороны каждого ученика в абсолют», при том, что «класс у нее был очень разнообразный». Он утверждает: «Единого подхода для всех студентов нет и не должно быть, ведь все мы разные и со своими особенностями. Единственное, чего требовала Маргарита Константиновна от каждого, — это полностью отдаваться процессу»¹². Помимо технической безупречности М. К. Шапошникова добивалась воплощения в произведении «палитры музыкальных красок, чувств и эмоций». Главным для нее было «отсутствие безразличия в игре. Интерпретации могут быть различными, но обязаны быть убедительными»¹³.

За более чем полвека педагогической деятельности профессор создала авторскую школу и подготовила несколько десятков выдающихся музыкантов, ставших известными педагогами и концертирующими исполнителями. Они продолжают и развивают дело своего учителя. Двое ее воспитанников в 2006 и 2014 годах удостоены звания Лауреата первой премии Международного конкурса имени Адольфа Сакса в Бельгии¹⁴. Однако Маргарита Константи-

⁹ URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/margarita-shaposhnikova-2020/> (дата обращения: 18.10.2025).

¹⁰ Для того, чтобы их восполнить, Маргарита Константиновна создала группу в социальной сети ВКонтакте, где размещала сканированные версии нотных изданий, пособий и иной профессиональной литературы, открыв доступ для всеобщего пользования.

¹¹ Р. Ю. Маркелов — концертирующий исполнитель, с 2023 года является ассистентом профессора Даниэля Готье (Германия), преподавателем по классу саксофона Кёльнской высшей школы музыки.

¹² Личный архив Е. М. Эповой. Письмо от 01.02.2025 Р. Ю. Маркелова.

¹³ Там же.

¹⁴ Первым российским исполнителем, победившим на самом престижном конкурсе имени Адольфа Сакса, является Сергей Владимирович Колесов; вторым, дважды лауреатом в 2010 (второе место) и 2014 (первая премия) годах, стал Никита Михайлович Зимин.

«УЧИТЕЛЬ — ДИРИЖЕР ТВОЕЙ ДУШИ»: К ЮБИЛЕЮ М. К. ШАПОШНИКОВОЙ



Илл. 2. Летняя академия
в г. Ялте, организованная
Санкт-Петербургским Домом
музыки, 2017 год

Pic. 2. Summer Academy
in Yalta run by St. Petersburg
Music House, 2017

новна была не только именитым педагогом, но и превосходным исполнителем, «замечательным интерпретатором отечественной и зарубежной академической музыки для саксофона» [3, 68]. По словам доктора искусствоведения А. М. Понькиной, ей была присуща «экспрессивно-образная манера высказывания, доходчивая и легко воспринимаемая в процессе общения Мастера с молодыми исполнителями (студентами музыкальных вузов и колледжей)» [3, 69]. Своей активной творческой деятельностью профессор «продвигала инструмент в массы» [4, 62], воспитывая учеников личным примером и подтверждая один из творческих постулатов: чтобы стать искусственным интерпретатором, необходимо «живь саксофоном»¹⁵. Одну из основных задач современных педагогов и исполнителей Маргарита Константиновна видела в преодолении восприятия окружающими саксофона как инструмента исключительно джазовой культуры или, по выражению М. К. Шапошниковой, как представителя «музыки сервиса»¹⁶. Она считала, что современный мир весьма «осаксофонизован». В ее понимании это означало большую востребованность инструмента, что, с одной стороны, видится положительным, но с другой — затрудняет работу с исполнителями, стремящимися к быстрому успеху, и снижает престиж академического образования. Одним из действенных способов решения этой проблемы, как считала профессор РАМ имени Гнесиных, может стать организация сакс-сообществ, способствующих расширению границ творческой самореализации. Воплощением этих установок в жизнь стала Летняя академия Санкт-Петербургского Дома Музыки в Ялте, в работе которой Маргарита Константиновна активно участвовала как приглашенный педагог (илл. 2).

¹⁵ Из интервью с выпускником Романом Маркеловым.

¹⁶ Интервью с Шапошниковой М. К.: URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/margarita-shaposhnikova-2020/> (дата обращения: 18.10.2025).

Идею проведения мероприятия для саксофонистов продолжили ученики Маргариты Константиновны. Отметим творческую школу игры на саксофоне «Коломна Sax», организованную одной из первых учениц профессора Александрой Булатовной Петровой, и школу саксофона Сергея Владимира-вича Колесова в Петербурге как наиболее востребованные среди профессиональных исполнителей. Не отстает в этом плане и Сибирь. Пятый год подряд в г. Иркутске, на озере Байкал, проводится Международный лагерь саксофонистов «Байкал Sax», основной задачей которого стала «*оптимизация российской методики обучения и объединение различных регионов нашей страны*» [9, 160]. В 2023 году в Красноярске прошел уникальный проект «Битва саксофонов» при поддержке Федерального агентства по делам молодежи «Росмолодежь. Гранты». Его главной миссией было «*создание большого сакс-сообщества*» с уклоном, прежде всего, на профориентационную деятельность [10, 371].

М. К. Шапошникова не только заложила основы высшего профессионального обучения, но и до конца своих дней продвигала идею «*саксофонизации*»¹⁷ в нашей стране. По ее убеждению, это неизбежный процесс, который продолжается, несмотря ни на какие обстоятельства. Маргарита Константиновна до конца своих дней находилась в поиске «хрустального» звучания саксофона и продолжала занятия с учениками. По словам ее выпускника, она «*до последнего вздоха жила саксофоном и развитием школы в России*»¹⁸. В этом отношении показательно высказывание доцента кафедры деревянных духовых инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова С. В. Колесова: «*Маргарита Константиновна — великий учитель. Ее жизнь и творчество — театр всех человеческих чувств. Это рука Бога, который послал на Землю звезду, чтобы научить нас видеть не-видимое, различить истинное, научиться откапывать бриллианты, смотреть глубже и сердцем. Она учила жизни и мудрости. Это человек беззаветно, глубоко и искренне преданный музыке и искусству*»¹⁹.

Школа академического саксофона в России достигла высокого, поистине мирового уровня, и в этом видится несомненная заслуга Маргариты Константиновны Шапошниковой — великолепного исполнителя, замечательного мастера и педагога, воспитавшего несколько поколений талантливых музыкантов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Сапельников Д. С. М. К. Шапошникова: творческая биография музыканта в свете становления исполнительства на саксофоне в России / Д. С. Сапельников, И. В. Яковенко // Социально-гуманитарные проблемы современности: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 5 частях, Бел-

¹⁷ Этот термин ввела Маргарита Константиновна, часто озвучивая его в своих интервью.

¹⁸ Личный архив Е. М. Эповой. Письмо от 01.02.2025 Р. Ю. Маркелова.

¹⁹ URL: <https://russculture.ru/2024/07/12/pamjati-margariti-shaposhnikovoi/> (дата обращения: 18.10.2025).

«УЧИТЕЛЬ — ДИРИЖЕР ТВОЕЙ ДУШИ»: К ЮБИЛЕЮ М. К. ШАПОШНИКОВОЙ

- город, 30 сентября 2017 года / Под общ. ред. Е. П. Ткачевой; Агентство перспективных научных исследований (АПНИ). — Белгород: Общество с ограниченной ответственностью «Агентство перспективных научных исследований», 2017. — С. 102–105.
2. Понькина А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX — начала XXI века: диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.02. — Ростов-на-Дону. — 2020. — 355 с.
 3. Понькина А. М. Диалогичность как приоритетная черта исполнительского стиля М. Шапошниковой // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2023. — № 4 (53). — С. 68–74.
 4. Хомяков Н. С. Развитие педагогики и исполнительства на саксофоне в конце XX — начале XXI вв. // Актуальные вопросы в области духового исполнительского искусства: сборник статей / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры». — Москва: Московский государственный институт культуры, 2021. — С. 61–67.
 5. Рассказова Л. А. Специфика подготовки обучающихся к освоению саксофона в классе духовых инструментов // Мир науки, культуры, образования. — 2020. — № 5(84). — С. 241–243.
 6. Беговатова М. А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация... кандидата искусствоведения. — Казань, 2012. — 310 с.
 7. Иванов В. Д. Саксофон: популярный очерк. — Москва: Музыка, 1990. — 39 с.
 8. Шапошникова М. К. Саксофон — зеркало моей души // Музыкальная академия. — 2009. — № 1. — С. 125–131.
 9. Эпова Е. М. I Всероссийский лагерь саксофонистов “Baikal Sax”. Перспективы развития академической школы игры на саксофоне в Сибири // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. — 2021. — № 3. — С. 160–166.
 10. Особенности профессиональной подготовки исполнителя на духовых и ударных инструментах в духовом оркестре / Е. М. Эпова, М. М. Чихачева, М. В. Лаврик [и др.] // Художественные традиции Сибири: материалы VI Международной научной конференции, Красноярск, 12–13 октября 2023 года. — Красноярск: Литера-Принт, 2023. — С. 356–372.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. М. Эпова — доцент, заведующая кафедрой оркестровых духовых и ударных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

REFERENCES

1. Sapel'nikov D. S. M. K. Shaposhnikova: tvorcheskaya biografiya muzykanta v svete stanovleniya ispolnitel'stva na saksofone v Rossii [M. K. Shaposhnikova: the creative biography of a musician in the light of the formation of saxophone performance in Russia] // Sotsial'no-gumanitarnyye problemy sovremennosti: sbornik nauchnykh trudov po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 5 chastyakh, Belgorod, September 30, 2017 / Pod obshch. red. E. P. Tkachevoy; Agentstvo perspektivnykh nauchnykh issledovaniy (APNI). Belgorod: Obshchestvo s ogranichennoy otvetstvennost'yu «Agentstvo perspektivnykh nauchnykh issledovaniy», 2017. P. 102–105.

ЮБИЛЕЙ

2. *Pon'kina A. M. Evolyutsiya akademicheskoy muzyki dlya sakofona vtoroy poloviny XIX — nachala XXI veka. Diss. ... dok. Iskusstvovedeniia* [The evolution of academic music for the saxophone in the second half of the 19th — early 21st century. 17.00.02 "Musical Art": Dissertation for the Degree of Doctor of Art History]. Rostov-na-Donu, 2020. 355 p.
3. *Pon'kina A. M. Dialogichnost' kak prioritetnaya cherta ispolnitel'skogo stilya M. Shaposhnikovoy* [Dialogic character as a priority feature of M. Shaposhnikova's performance style] / *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*. 2023. No 4(53). P. 68–74.
4. *Khomyakov N. S. Razvitiye pedagogiki i ispolnitel'stva na sakofone v kontse XX — nachale XXI vv.* [The development of pedagogy and performance on the saxophone in the late twentieth and early twenty-first centuries] / *Aktual'nyye voprosy v oblasti dukhovogo ispolnitel'skogo iskusstva: sbornik statey / Federal'noye gosudarstvennoye byudzhetnoye obrazovatel'noye uchrezhdeniye vysshego obrazovaniya «Moskovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury»*. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2021. P. 61–67.
5. *Rasskazova L. A. Spetsifika podgotovki obuchayushchikhsya k osvoyeniyu sakofona v klasse dukhovykh instrumentov* [The specifics of preparing students to master the saxophone in the wind instrument class] / *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 2020. No 5(84). P. 241–243.
6. *Begovatova M. A. Sovremennoye ispolnitel'stvo na sakofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostey instrumenta: Diss. ... kandidata iskusstvovedeniya*: 17.00.02 [Modern saxophone performance in terms of expanding the sound capabilities of the instrument. 17.00.02 "Musical Art": Dissertation of the dergee for the Candidate of Art History]. Kazan, 2012. 310 p.
7. *Shaposhnikova M. Saksofon — zerkalo moyey dushi* [The saxophone is a mirror of my soul] / *Muzykal'naya akademiya*, 2009. No 1. P. 125–131.
8. *Ivanov V. D. Saksofon: populyarnyy ocherk* [The Saxophone: a popular essay]. Moscow: Muzyka, 1990. 39 p.
9. *Epova E. M. I Vserossiyskiy lager' saksofonistov "Baikal Sax". Perspektivy razvitiya akademicheskoy shkoly igry na sakofone v Sibiri* [The first All-Russian saxophone camp "Baikal Sax". Prospects for the development of an academic saxophone school in Siberia] / ARTE: Elektronnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo, 2021. No 3. P. 160–166.
10. *Osobennosti professional'noy podgotovki ispolnitelya na dukhovykh i udarnykh instrumentakh v dukhovom orkestre* [Features of professional training of a performer on wind and percussion instruments in a brass band] / *E. M. Epova, M. M. Chikhacheva, M. V. Lavrik* [i dr.] // *Khudozhestvennyye traditsii Sibiri: materialy VI Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*, Krasnoyarsk, October 12–13, 2023. Krasnoyarsk: Litera-Print, 2023. P. 356–372.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Ekaterina M. Epova — Associate Professor, Head of Orchestral Wind and Percussion Instruments Department at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.

Поступила в редакцию / Received: 01.08.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.09.2025

Принята к публикации / Accepted: 29.09.2025

Современная музыка

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-55-68



Поэтика итальянских заглавий в творчестве композитора Ивана Феделе



Татьяна Владимировна Цареградская

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
tania-59@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>

Аннотация: В статье рассматривается поэтика заглавий одного из наиболее ярких и известных современных итальянских композиторов Ивана Феделе. На основе исследования 50 названий сочинений на итальянском языке обнаруживаются ключевые идеи, характеризующие творчество композитора.

Ключевые слова: И. Феделе, итальянский композитор, поэтика заглавий, ключевые идеи, полисемия

Для цитирования: Цареградская Т.В. Поэтика итальянских заглавий в творчестве композитора Ивана Феделе // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 55–68. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-55-68

Contemporary music

Original article

The Poetics of Italian Titles in the Works of the Composer Ivan Fedele

Tatyana V. Tsaregradskaya

Gnesin Russian Academy of Music. Moscow, Russia,
tania-59@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8436-712X>

Abstract: The article examines the poetics of the titles of one of the most prominent and well-known contemporary Italian composers, Ivan Fedele. Based on a study of 50 titles of compositions in Italian, the article identifies key ideas that characterize the composer's work.

Keywords: I. Fedele, Italian composer, poetics of titles, key ideas, polysemy

For citation: Tsaregradskaya T. V. The Poetics of Italian Titles in the Works of the Composer Ivan Fedele. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):55-68. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-55-68

Начиная свою работу о поэтике заглавий, выдающийся культуролог и литературовед А. Эткинд цитирует С. Черного: «В экзотике заглавий — пол-успеха» [1, 559]. И замечает далее: «Другая половина, наоборот, может быть связана с их традиционностью. Во всяком случае, одно или несколько слов заглавия имеют вес, сравнимый с тысячами других слов текста» [там же]. О важности заглавий пишет Л. Кольцова: «Позиция заголовка художественного текста — та площадка, с которой начинается (и от нее зависит во многом — начнется ли?) взаимодействие, диалог писателя и читателя. Организация начала текста, его абсолютно сильная позиция, показывает, на какое взаимодействие рассчитывает автор, какие требования предъявляет он к читателю» [2, 6]. Необходимость исследовать заголовочный комплекс в литературоведении выросла сегодня в академическую дисциплину. Среди специалистов в области исследования заголовочных комплексов такие выдающиеся лингвисты, как С. Кржижановский¹, создавший фундаментальный труд «Поэтика заглавия», И. Р. Гальперин², одним из первых рассмотревший текст и его

¹ С. Д. Кржижановский. Поэтика заглавия. М.: Никитские субботники, 1931. 34 с.

² И. Р. Гальперин. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2007. 137 с.

категории наиболее подробно, В. В. Виноградов, отводящий заглавию роль самостоятельной речевой единицы³.

Как отмечает И. Делекторская, «*первое исследование на данную тему появилось еще в 1931 году. Тогда в издательстве “Никитинские субботники” вышла книга писателя, теоретика, историка литературы и театра Сигизмунда Кржижановского “Поэтика заглавий”. В дальнейшем тема была развита автором и в других работах: “Искусство эпиграфа: Пушкин” (1936), “Воображаемый Шекспир” (1937), “Пьесы и ее заглавие” (1939). Уделяя пристальное внимание проблематике “заголовочно-финального комплекса” (термин молодой, появился лишь несколько лет назад, хотя еще в 1930-е годы Кржижановский говорил о необходимости изучения не только заглавной строки, но и титульного листа книги в целом), автор признавал, что его цель — лишь очеркать обрис проблемы, “логически окантовав… передать ее исследователям, имеющим большее право на ее разработку”» [3].*

Но не только литературоведение обращается сегодня к заглавиям. Исследователь В. И. Коровин утверждает: «*В настоящее время с точки зрения поэтики рассмотрены заглавия классиков, современных писателей, сочинения историков, картины художников*» [4, 46]. Можно добавить, что искусствоведы действительно делают шаги в этом направлении⁴. Заметим, что среди упомянутых людей искусства не названы композиторы. А между тем музыка с самого своего рождения была тесно связана с вербальными факторами — будь то текст песни или название произведения в инструментальной программной музыке. Если обратиться к творчеству венских классиков, то заглавием чаще всего является название жанра (соната, увертюра, квартет, симфония) или жанр с подзаголовком (Пасторальная симфония). В XIX веке у композиторов появляется повышенный интерес к программным заголовкам (Берлиоз, Лист). Можно заметить, что по мере исторического движения заглавия произведений в музыке становятся все более изысканными, единичными, индивидуальными (об этом свидетельствует творчество таких композиторов, как А. Скрябин и К. Дебюсси). Динамика истории демонстрируетcano волнообразный профиль динамики интереса к заглавиям: подъем интереса у импрессионистов, некоторое падение в условиях неоклассицизма и вновь специфический подъем у авангардистов⁵.

Однако когда сталкиваешься с заголовочным комплексом в музыке композиторов новейшего времени (конец XX — первая четверть XXI века), начинаешь понимать, что если не разбираешься детально с наименованием произведения, то рискуешь вообще не найти ключ к музыковедческой и исполнительской интерпретации этой музыки, к ее смысловым корням. Анализ поэтики заглавий напрашивается еще и потому, что авторы называют почти

³ Виноградов В. В. Сюжет и стиль. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 194 с.

⁴ Подробнее см. Л. В. Кузнецова. Когнитивные аспекты названий картин в творчестве британских и американских художников // Вестник СамГУ. 2015. № 11 (13). С. 40–43.

⁵ Заглавия в творчестве ведущих европейских авангардистов Пьера Булеза и Карлхайнца Штокхаузена требуют отдельного исследования, но в качестве характерных образцов приведем следующие: Структуры (Книга первая) для двух фортепиано (П. Булез), Перекрестная игра (К. Штокхаузен).

всякое произведение *особым образом*, пуская в ход игру слов, деконструкцию, цитаты и аллюзии⁶, что дает примечательные результаты.

Для настоящей статьи в качестве главной фигуры мы выбрали современного итальянского композитора Ивана Феделе. В его лице мы находим фигуру, которая при всех своих особенностях может считаться характерной для современной академической музыки. В нем соединились многие черты композитора-академиста рубежа XX — XXI столетий, но и интеллектуальный поиск авангардного типа ему не чужд. В его личности сочетаются и творческая композиторская активность, и общественный темперамент, и стремление к просветительской работе и преподаванию. Феделе представляется нам в своем роде “*figure modèle*”⁷ современной академической музыкальной культуры, если применить аллюзию на название известного балета. И прежде чем описывать заглавия его произведений, обозначим некоторые стороны жизни и деятельности композитора.

Иван Феделе (Ivan Fedele) — один из самых заметных и активных музыкантов современной Европы. Он родился в Лечче (Италия) в 1953 году, учился в Миланской консерватории имени Верди как пианист и композитор; одновременно изучал философию в Миланском университете. От своего отца, математика по профессии, Феделе унаследовал любовь к этой дисциплине, что не раз проявилось в разных аспектах его музыкальной композиции. Им написано более сотни произведений, среди которых наиболее масштабное — опера «Антигона», получившая приз ассоциации итальянских музыкальных критиков как «лучшее новое сочинение 2007 года». В его творческом портфеле — пьесы для оркестра и для инструментов соло, а также ансамбли⁸. Композитор ведет напряженную преподавательскую и просветительскую деятельность: Феделе приглашают читать лекции и проводить занятия со студентами Гарварда, Сорбонны, университета Барселоны, Академии Сибелиуса в Хельсинки, Академии имени Шопена в Варшаве и многих других. Его разносторонняя деятельность⁹ получила высокую оценку в среде европейских интел-

⁶ Нам приходилось уже писать об этом в статье о Дж. Адамсе. См. Т. В. Цареградская «Языковые» и прочие игры Джона Адамса / Музыка. Искусство, наука, практика. Журнал Казанской консерватории. 2023. № 1 (41). С. 9–25.

⁷ Здесь мы намеренно пользуемся аналогией с заглавием балета Ф. Пуленка “*Les Animaux modèles*” (*Model Animals*), который создавался в 1940–1942 годах. Название можно было бы перевести как «Образцы животных» в том смысле, что каждое животное предстает не как некая единичная особь, а как характерный представитель того или иного вида. Именно в этом смысле мы говорим о Феделе.

⁸ Дополнительно можно сообщить, что произведения Феделе исполняются такими ведущими творческими коллективами, как оркестр BBC, оркестр Берлинского Радио, Чикагский симфонический оркестр, Ансамбль Интеркомпорен, Венский Клангфорум и многие другие.

⁹ В 2020 году министерство культуры Франции вручило И. Феделе Орден за заслуги в области искусств и литературы. В 2005 он был приглашен в Национальную Академию Санта Чечилия (Рим), где работал в качестве профессора композиции с 2007 года. Феделе преподает также в Милане, в консерватории Джузеппе Верди, а также в консерватории Страсбурга. С 2009 по 2011 выполнял функции художественного руководителя оркестра Pomeriggi Musicali в Милане. Руководил музыкальным отделом Венецианского Биеннале в 2012–2016, и затем с 2016 по 2019. С 2017 по 2020

лектуалов, и композитор продолжает непрерывно сочинять, преподавать, активно действовать в сфере музыкального исполнительства. Ему удаются практически все роли, доступные сегодня музыканту-универсалу: помимо того, что он пишет музыку и преподает композицию, он также возглавляет жюри конкурсов и фестивалей, готовит исполнение своих произведений и сочинений своих коллег, выпускает музыкально-теоретические работы, дает интервью... В его обширном наследии на сегодня насчитывается 186 произведений, заглавия которых и составят основу для наших размышлений.

Вслед за известным исследователем-музыковедом Л. Л. Гервер мы будем рассматривать заглавия произведений И. Феделе как *совокупный текст*, предполагая, что через заглавия мы сможем обнаружить *ключевые идеи*, характеризующие творчество итальянского композитора.

Начнем с того, что наиболее ярко демонстрирует Феделе в своих заглавиях *полиглоссию*. В списке сочинений мы находим заглавия произведений на таких европейских языках, как итальянский, испанский, английский, французский, немецкий; на древних языках — латынь и греческий. Также в качестве единичных встречаются заглавия на русском и персидском. Языковый фактор мы выбрали в качестве *первого уровня классификации*.

Для нашей статьи мы решили ограничиться итальянскими заглавиями, поскольку описание всех подробностей заголовочного комплекса заняло бы слишком много места.

Итальянская группа заглавий — самая крупная, что неудивительно. На сегодня в творчестве Феделе можно насчитать около 80 итальянских заглавий. Исключая некоторые повторы, мы отобрали для нашего рассмотрения около 50 заглавий. Перечислим их:

Dodici figlie di O, Primo Quartetto (Per accordar), Passaggio, Divertimento, Chiari, Oltre narciso, E poi, Viaggiatori della notte, Toccata, Il giardino di giada, ...Ma non troppo, Allegoria dell'indaco, Ipermnestra, Il giardino di giada II, Concerto, Carme Secondo, Richiamo, Orfeo al cinema Orfeo, Profilo in eco, Corrente, Barbara mitica, L'Orizzonte di Elettra, Dioscuri, Correnti alternate, Corrente II, Preludio e Ciaccona, Scena, Erinni, Elettra, Corda d'aria, Concerto, Dedica, Levante, De li duo soli et infiniti universi, Canone infinito, Suite francese, Ali di cantor, Accord, Notturno, Arco di vento, Immagini da Escher, Due notturni con figura, Corrente, Sei Meditazioni, Volo, Aforisma, Epitaffio, Lexikon III (3. Esattezza 4. Visibilità), Lexikon III (1. Leggerezza 2. Rapidità), Liriche minime, Lexikon III (5. Molteplicità 6. Coerenza), Partita.

При общем взгляде на эти заглавия мы можем различить те из них, которые ясны и понятны любому профессиональному музыканту. Это в первую очередь квартет (*Primo Quartetto (Per accordar)*), дивертисмент (*Divertimento*), токката (*Toccata*), прелюдия и чакона (*Preludio e Ciaccona*), концерт (*Concerto*), ноктюрн (*Notturno, Due notturni con figura*), куранта (*Corrente, Correnti alternate, Corrente II*), бесконечный канон (*Canone infinito*), французская сюита (*Suite*

francesc), партита (*Partita*). Назовем эти заглавия «ясными»¹⁰, поскольку при взгляде на них сразу формируются вполне определенные, сформированные историческими факторами, ожидания. Основой этих заглавий в целом является указание на жанр: квартет предполагает участие четырех музыкантов, концерт — взаимодействие солиста и ансамбля (оркестра), куранта и чакона — названия танцев в барочной сюите, дивертисмент — небольшое представление, составленное из не связанных друг с другом пьес часто балетного или танцевального характера, род сюиты, и т. д. То есть такого рода заглавия предполагают прямое действие заголовка: композитор уведомляет слушателя о том, что он сейчас услышит.

Однако Феделе нередко прибегает к словесной игре, используя неоднозначность того или иного слова, его как бы «забытое» или редко используемое значение, тем самым инициируя *полисемию*. Например, заглавие *Corrente*, которое для музыканта означает прежде всего танец из барочной сюиты и с итальянского переводится как «текущий», дает возможность композитору для разнообразных «вариаций» на эту тему. Рассмотрим с этой точки зрения *Corrente* для виолончели (2006). По словам Феделе, «основная композиционная модель пьесы — это *moto perpetuo, непрерывное движение*» [6]. А вот пьесу с тем же названием *Corrente*, но написанную для фортепиано и шести инструментов (1996), композитор характеризовал иначе: «Самая заметная черта *Corrente* — это повтор. Постоянный поток быстрых тридцать-вторых у фортепиано пронизывает всю пьесу, и пять раз его прерывает остановка, как бы передышка» [6]. Короткие паузы внутри непрерывного движения звуков (Феделе поэтично определяет их как «мелодические острова») дают возможность познакомиться с различными возможными изменениями серии, впервые представленной в начале пьесы. Основу для такой конструкции предложил композитор известный итальянский композитор-авангардист Луциано Берио: он придумал чередование остинato и «островов», создающих образ, который, по словам Феделе, «приводит на ум реку, протекающую в карстовой долине, то появляющуюся на поверхности, то внезапно исчезающую под землей» [6]. Образная характеристика дает возможность направить внимание на аналогию течения музыки (*corrente*) и течения реки. В определенном смысле танец становится потоком, а поток — танцем. В этом случае периферийное (для музыканта) значение слова «*corrente*» как «потока» становится, на наш взгляд, ведущим.

Другие заглавия, не вызывающие у музыканта, на первый взгляд, особых вопросов, также оказываются неоднозначными, амбивалентными: *Passaggio*, ...*Ma non troppo*, *Accord*, *Lexikon*¹¹ III (3. *Esattezza 4 Visibilità*), *Lexikon* III (1. *Leggerezza 2 Rapidità*). Рассмотрим некоторые из них.

¹⁰ Здесь мы воспользуемся предложенной парой понятий М. Л. Гаспарова: «ясные» стихи и «темные» стихи [5].

¹¹ Слово *Lexicon*, строго говоря, принадлежит греческому языку, но уже давно употребляется в широкой языковой среде, в том числе в итальянском языке.

Значение слова “passaggio” в музыке общеизвестно: пассаж, последовательность звуков в быстром темпе. Пьеса Феделе *Passaggio* говорит об ином; ее значение раскрывает музыковед Клаудио Пойетти, составивший характеристики практически всех произведений Феделе: «*Passaggio* имеет две большие различные части. В первой используется четвертитоновая темперация, средствами которой организованы маленькие тематические ячейки, тесно связанные друг с другом. Постепенно вырисовывается процесс расширения регистра — от центра к краям через нервозный ритм и возрастание динамики. Во второй части композитор перестает применять эту систему письма, и “пассаж” начинает проявляться через процессы роста, развития и умножения материала...» [7]. В этом описании есть стремление указать на разные стороны слова “passaggio”, оно начинает вбирать в себя процессуальные факторы музыкального развития. И в этой игре смыслов Феделе не одинок: произведение с таким же названием, “*Passaggio*”, принадлежащее старшему современнику Феделе, итальянскому композитору Луциано Берио, предполагает перевод, который скорее может звучать как «Путь»¹².

То же можно отнести к такому заглавию, как *Chord* (Аккорд), где композитор ставит задачу продемонстрировать не какое-либо созвучие (аккорд), но законы согласования элементов, понимаемые в самом широком смысле (от согласования исполнителей в ансамбле до вертикального сочетания звуков, то есть собственно аккорда).

Ко второй группе заглавий мы отнесли те, которые в музыковедческой литературе принято называть программными, но с тем ограничением, что в программу входят относительно ясно трактуемые в переводе понятия и имена: *Chiari, Carme, Carme secondo, Oltre Narciso, Viaggiatori della notte, E poi, Allegoria dell'indaco, Profilo in eco, Il Giardino di Giada, Barbara mitica, L'Orrizonte di Elettra, Dioscuri*. Рассмотрим некоторые из них.

Chiari (Ясные, 1981) — первое сочинение Феделе, написанное для оркестра. Как указано на сайте композитора, идея связана с увлечением Феделе творчеством французского художника Жоржа Брака, а именно направлением его художественных интересов — кубизмом. У Брака Феделе заимствует так называемый «принцип фрагментации»; этот принцип применен к организации формы: три исходные части, идущие в темпах *Veloce, Moderato, Lento*, композитор рассекает на 12 фрагментов (*Veloce al possible — Moderato — Lento — Moderato — Veloce al possible — Lento — Moderato — Lento — Veloce al possible — Moderato — Lento — Moderato*); в последовательности фрагментов очевиден принцип перестановки (пермутации). То есть возникает аналогия с тем, как поступает художник-кубист, интерпретируя человече-

¹² *Passaggio*, «месса на сцене» (музыка Люциано Берио, текст Эдоардо Сангинетти). «“Проход” предполагает ассоциацию с крестным путем Христа; главный персонаж этого произведения (женщина) также проходит свой «крестный путь»» [8].

скую фигуру или предмет: он преобразовывает реальный предмет в геометрические фигуры. «Ясность» в данном случае следовало бы трактовать как ясно обозначенные границы членения музыкального текста.

Что касается *Oltre Narciso*¹³ (1982), то в этом заглавии можно почувствовать вкус композитора к литературе. Сочинение нередко относят к сценическим опусам Феделе, оно имеет подзаголовок “*Cantata scenica*”, и в основании этого произведения лежит фантазия композитора, инспирированная образами аргентинского писателя Х. Л. Борхеса (у самого писателя произведения с таким названием нет). Это первое сценическое сочинение Феделе, обозначенное автором как “*Cantata profana*” (Светская кантата), и исследователи отмечают в этом сочинении стремлении воплотить «нарциссизм мышления, его гиперболы» [6]. Театральный проект, насколько можно понять, касается не самой фигуры Нарцисса, но нарциссизма как явления, и первым делом — нарциссизма мышления, уводящего в бесконечную цепь иллюзий.

В произведении *Carme* (а впоследствии и *Carme secondo*) композитор очередной раз демонстрирует глубокие гуманитарные интересы. Существует перевод, трактующий это название как «поэму с фигурным рисунком слов», но возможен и другой перевод: «торжественная лирическая песнь». Композитор использует обе возможности. С одной стороны, он создает в партитуре выразительные графические структуры, уповая на то, что получившаяся «фигура» поможет организовать собственно композицию движения, с другой стороны, существует и музыкальный материал, представляющий собой чередование звуков и трелей, ассоциативно родственный юбилияциям, фигурам славления. Структура произведения четырехчастна: *Carme primo* (Первая песня); *Commentario primo* (Первый комментарий); *Carme secondo* (Вторая песня); *Commentario secondo* (Второй комментарий), что заставляет видеть в этом произведении аллюзию на хорошо известный прототип: пьесу Пьера Булеза под названием *Третья фортепианная соната*, где названия частей также опираются на литературные термины: *Текст, Скобки, Комментарий, Глосса*.

Viggiatori della note (Ночные путешественники) для скрипки направлена на воплощение приемов виртуозного исполнительства: пьеса была написана для Конкурса Паганини в Генуе. Неизбежно возникает литературная аналогия с «Ночным полетом» Сент-Экзюпери, получившим воплощение в опере другого итальянского композитора, Луиджи Даллапиккола. Но есть и живописный аналог «Ночных путешественников»: картина Миммо Паладино с тем же названием. В этом заглавии вновь можно отчетливо почувствовать вкус Феделе к заглавиям из области литературы, драматургии, живописи.

Il giardino di Giada (Нефритовый сад) указывает на китайское происхождение главной идеи пьесы. Но вряд ли это можно счесть просто красивой метафорой. Поскольку расположение растений в саду китайского императора носило определенный символический смысл и было предметом тщательного расчета, постоль-

¹³ Возможный перевод — «по ту сторону нарцисса».

ку созерцание этого магического замысла должно было погружать созерцающего в особое состояние. По замыслу Феделе, священный трепет от созерцания этого культового объекта должен передаваться звучанием гобоя д'амур.

Erinni. Это слово означает «Эринии» — древнегреческие богини мести. Сочинение, озаглавленное таким образом и кажущееся вполне понятным по своему содержанию, было создано композитором для фестиваля, посвященного Дьердю Куртагу. Для этого фестиваля шесть итальянских композиторов по просьбе устроителей писали музыкальные произведения на стихи итальянской поэтессы Альды Мерини. Феделе принял участие, но для своего сочинения избрал не содержательную часть сюжета (связанную с темой мести богинь), а формальную. Разбивка строк стихотворения на строфы была несимметричной (3–2–3), и это дало композитору идею трех разных образов. Но самым неожиданным оказалось то, что в музыке грозные богини мести не отразились никак, что позволяет сделать предположение о полисемии вот какого рода: в звучащей форме имя поэтессы (Мерини), если отнять первую букву, образуется тот же звуковой состав (эрини), и тем самым композитор вносит в свое произведение элемент загадки, шифра, языковой игры.

Elettra. Это имя отсылает к Электре, дочери Агамемнона и Клитемнестры, известной по трагедиям Софокла, Эсхила, Еврипида и Сенеки. Но именно это значение никак не связано с произведением Феделе. «Электра» относится в этом случае к такому инструменту, как альт, звук которого подается не в привычной натуральной манере, а препарирован через электронные устройства (отсюда и название «электра»). Три раздела пьесы основаны на изображении различных исторических стилей, представленных в ранее созданном композитором Концерте для альта, но подвергнутых электронной обработке. А в заглавии композитор вновь применяет, как мы видим, полисемию.

Immagini da Escher (Образы Эшера). По словам композитора, «*Immagini da Escher* — это третья композиция, написанная для большого ансамбля после *Ali di Cantor* и *Arcipelago Möbius*. <...> Эшер широко использовал геометрические формы Мёбиуса (в частности, знаменитую “ленту Мёбиуса”) для создания парадоксальных мультидименсиональных образов. Будучи в некотором роде предшественником фрактального искусства, Эшер создает мета-геометрические картины, где реальные фигуры трансформируются в геометрические, а “большое” отражается в “малом”» [6]. Из этих предпосылок родилось сочинение, ставшее в своем роде разъяснением «Архипелага Мёбиуса». Композитор вновь играет с возможностями перевода геометрических фигур в эстетико-поэтические измерения звука. Это еще одно сочинение, имеющее своей целью воплощение трансформации, идею рассмотрения одного и то же с разных точек зрения, своего рода «игру зеркал», где каждый объект получает новые формы и разные пространственные воплощения. «Образы Эшера» в отношении к «Архипелагу Мёбиуса» опираются на один и тот же материал.

Dioscuri (Диоскуры). Заглавие предполагает идею подобия (мифологические персонажи Кастор и Поллукс (Полидевк), братья Диоскуры — близ-

нецы), которая реализована Феделе в жанре концерта для двух виолончелей. Идея подобия проведена здесь многоуровнево, она отразилась в таких формах, как резонанс, эхо. Симметричные конструкции также играют в этой музыке большую роль. Еще одна идея, связанная с Кастром и Поллуксом — это идея *фрактального повтора*, когда подобие может быть выражено в масштабировании одинаковых по форме построений. Миф о близнецах воплощен в сочинении через взаимодействие двух солистов этого концертного сочинения; они играют иногда в унисон, и это дает ощущение «гипервиолончели». В моменты диалога одна виолончель буквально вторит другой.

Фантазийные заглавия.

Назвав произведение каким-нибудь особенно изысканным (фантазийным) образом, композитор, как нам представляется, открывает широкую сферу культурных резонансов того или иного заглавия.

Dodici figlie di O (Двенадцать дочерей О). «Маньеристский» заголовок неожиданным образом соотносится с двенадцатью звуками хроматической гаммы; но если двенадцать звуков означают двенадцать дочерей, то что такое «О»? И следовало бы признать, что композитор обладает недюжинной фантазией, потому что «О» — это символ, применяемый в серийной технике (додекафонии) для обозначения основного вида двенадцатитонового ряда. То есть косвенно композитор указывает, что сочинение написано в додекафонной технике с помощью «двенадцати дочерей», иными словами, двенадцати высотных позиций двенадцатитонового ряда.

Заглавие **Richiamo** (Обратный вызов), сочинения, написанного для двух валторн и ансамбля, воплощает поэтику диалога, в изобилии содержащуюся в целом ряде сочинений, характерных для итальянской традиции: венецианских двойных хоров в творчестве Габриэли, *cori spezzati*¹⁴ композиторов, писавших для собора Сан Марко. Множественность звуковых слоев находит в этом произведении почти геометрическое выражение: это сочинение для пространства и с помощью пространства. Также и в произведении *Duo en resonance* (Дуэт резонансов) Феделе обращается к истории, к опыту итальянских композиторов эпохи барокко Андреа и Джованни Габриэли, работавших в соборе св. Марка в Венеции. Но на этот раз идея воплощается не через хоровое пение, а через медные духовые, через стереофонию, которую создают размещенные в различных частях сцены музыканты.

Profilo in eco (Профиль эхо). Феделе вновь изобретает особое расположение музыкантов на сцене с тем, чтобы добиться «странствий» звука по залу. Он пишет: «музыкальные построения не только определяют плотность событий, диалектику синтаксиса, но и диалектику маршрута» [6]. Рисунок (выра-

¹⁴ *Cori spezzati* (итал. «разделенные хоры») — род антифонного пения, когда голоса полифонического произведения распределены между двумя или более хорами, расположенными на некотором расстоянии друг от друга в храме. Были характерны для венецианского хорового стиля в конце 16 века.

жаясь языком композитора, «профиль») музыкальных фигур обрисовывает пространство внутренней игры, в котором самым разнообразным способом применяется «эхо» (то есть варьированный повтор), возникающее в диалоге ансамбля и солиста.

Barbara mitica (мифическая варварка). Это сочинение состоит из 20 сцен, основанных на тексте итальянского писателя Джулиано Корти. Основой повествования стали истории из классической греческой мифологии; двадцать знаменитых любовных пар получили свое электронное воплощение: Аполлон и Дафна, Эрот и Психея, Аид и Персефона, Филемон и Бавкида, Нарцисс и Эхо, Диана и Актеон, Персей и Андromеда, Орфей и Эвридики, Ясон и Медея, Федра и Ипполит, Пан и Сиринга, Кадм и Гармония, Ариадна и Тесей, Одиссей и Цирцея, Диодона и Эней, Ариадна и Дионис, Сизиф и Танатос, Деянира и Геракл, Леда и лебедь, Парис и Елена. Определение «мифическая» имеет ассоциацию не со словом «воображаемая», а именно с мифами. Сцены, выбранные для изображения, связываются между собой через электронные тембры, однако электронные тембры избираются с тем расчетом, чтобы все же иметь сходство с акустическими инструментами. Возникает нечто вроде цепочки вариаций на тему любовных отношений, озвученных причудливыми электронными тембрами.

Гипермистра. И снова заглавие скорее дезориентирует, чем ориентирует. Отправной точкой становится дата появления романа Оруэлла — 1984! История Уинстона Смита, героя оруэлловского романа, переносится в сегодняшний день, становясь отправной точкой для музыкальной драмы, посвященной презентации тоталитарного мира. Его изображение, так же как и в мифе о Гипермистре, связано с метафорой непослушания. История рассказана с помощью комбинации «натуральных» (инструментальных) и «искусственных» (электронных) тембров.

И, наконец, несколько слов о сочинении, которое представляется для Феделе в некотором смысле «опорную колонну», важнейшую веху. Его итальянское заглавие — *Ali di Cantor* — можно было бы перевести буквально как «крылья кантора», однако такой перевод не имеет смысла и не дает представления о замысле. Что же стоит за этими словами?

О замысле Феделе написал так: «*Ali di Cantor* — название, которое кажется на первый взгляд непонятным, но именно оно содержит в себе основные идеи этого произведения. «Драматизация пространства» (это определение мне очень дорого, поскольку в целом ряде моих сочинений распределение инструментов и звучностей в пространстве, то есть спатиализация, играет ведущую роль) происходит на основе элементарных принципов теории множеств, которую математик Георг Кантор всесторонне развивал... Но «кантор» — это была еще и та должность, которую занимал Йоганн Себастьян Бах! И это приводит нас ко второй идее этого сочинения. На деле в этой пьесе широко используются некоторые из хорошо известных контрапунктических техник (особенно канон во всем разнообразии его

форм, а также гокет) с той целью, чтобы развивать гармонический материал, чья природа и происхождение имеют спектральное происхождение. Сочинение посвящено Пьеру Булеzu, учителю и просветителю моего поколения. <...> Масштаб и сложность идей, заложенных в это сочинение, трудно переоценить... Сложность рождается из самой простоты (два звука!), как если бы разворачивался акт рождения жизни, рождение и рост некоего организма» [6].

Таким образом, «крылья кантора» можно интерпретировать как знак поклонения двум «канторам» — Георгу Кантору, математику, и кантору Йоганну Себастьяну Баху, в творчестве которых образовался круг идей, характерных для этого сложнейшего сочинения. Свой интерес и представления о математике Феделе здесь реализует очень отчетливо¹⁵. Но и еще про одного учителя, которого Феделе кантором не называет, но имеет в виду, не стоит забывать. Это Пьер Булеz, роль которого в этом произведении важна еще и потому, что он, будучи руководителем ансамбля «Интеркомпорен», был инициатором заказа этого произведения, а затем и его исполнителем. И если «крылья» в отношении к Баху и кантору имеют скорее переносное значение (крылья вдохновения, полет фантазии), то еще одно значение, которое присоединяет ссылка на Булеza, — это пространственное расположение ансамбля. Не вдаваясь в подробности расположения музыкантов на сцене, отметим, что левый и правый края сцены заняты музыкантами, составляющими группы А и В (крылья), в то время как группы С и D выступают в роли «резонаторов».

Не менее замысловатым оказывается и сочинение Феделе под названием *De li duo soli et infiniti universi*. Его идея родилась из плотного «слоеного пирога» культурных фактов и отсылок, и прежде чем дать вариант перевода, следует рассмотреть несколько предпосылок, имевших место в процессе его создания. Отправной точкой для произведения стал юбилей Гектора Берлиоза, и из этого последовало не только особое внимание Феделе к инструментальному колориту, мастером которого справедливо считают Берлиоза, но и особое внимание последнего к пространственной дистрибуции источников звука, то есть оркестровых групп, что имело немалое значение для драматургии сочинения. Тем более что Феделе сам увлеченно работал над опространствованием звука.

Историческим «зерном» стал трактат итальянского ученого Джордано Бруно под названием *De l'infinito universo e mondi* (XV век). Для Феделе эта работа стала ключом к некоторым закономерностям эстетики и формальной организации этого произведения. Композитор указывал, что два высказывания Бруно его особенно привлекали: «Центр — это та точка, которую я ищу, где бы я ни был» и «Материя и форма — это два аспекта одного и того же». В первой цитате Феделе подставляет вместо «я ищу» — «я слышу», комментируя это так: «Это высказывание философа из Нолы¹⁶ мы можем рассматривать

¹⁵ Стоит отметить, что на другом континенте развивается свой вариант теории множеств в музыке: set-theory, разработанная американским композитором и математиком Алланом Фортом.

¹⁶ Джордано Бруно по месту рождения имел прозвище Ноланец (Нола — mestechko близ Неаполя).

вать как указание к прослушиванию пространственных музыкальных сочинений» [6]. Относительно второй фразы композитор замечает: «Это можно представить как самую суть проблемы эстетики» и продолжает: «Я на самом деле полагаю, что эти сравнения... воспринимались самим Бруно как истинные, поскольку он всегда пытался объединить различные сферы деятельности человеческого мышления в единый и внутренне связный корпус знаний» [6]

В названии сочинения *De li duo soli et infiniti universi* многозначностью (полисемией) обладает слово “*soli*”, которое может быть переведено и как «солнца», и как «соло» во множественном числе; и одно и другое представляет собой иллюстрацию того, как Феделе организует рассадку оркестра. Эти «вселенные» по-своему действительно «бесконечны» по причине огромного числа тех воздействий, которые могут быть оказаны на них солистами («солнцами»). Инструменты третьей группы оркестра, состоящей из ударных и арфы, расположены в центре сцены и действуют как «спутники» одного или другого солиста. «Астрономическое» устройство формы сочинения подчеркивается названием частей: *Зенит (Неизвестные вершины)* и *Надир*¹⁷ (Каждущиеся безды). Астрономический смысл этих терминов получает отражение в музыке Феделе.

Говоря словами композитора, «Использование принципов, взятых из старинных форм, воспроизводит ту же функцию, что и миф на всем протяжении культуры. Именно культурные архетипы имеют значение сегодня и продолжают говорить с нами; именно через них мы понимаем себя и мир. Мифы, различная музыка на протяжении человеческой истории добавляют новый слой нашей культурной истории. Но человек и человечество, изменяясь, остается тем же самим» [6].

И теперь обратимся вновь к Эткинду: «Тексты, как мы знаем, не существуют поодиночке, они соотносятся с другими текстами. В этих своих отношениях тексты тоже репрезентированы заглавиями, игра которых иногда очевиднее игры самих текстов. Интертекстуальные ряды, как они выстраиваются в сознании читателя и, вероятно, писателя, заполнены заглавиями — и только через их посредство текстами» [1, 559–560]. Творчество композиторов идет к нам не только через звучащую материю, но и через посредство заглавий.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Эткинд А. Поэтика заглавий // *Revue des Études Slaves*. — 1998. — Vol. 70. — No. 3. — P. 559–565.
2. Кольцова Л. М. Заголовок в структуре художественного текста // Научный вестник Воронежского государственного университета серия Лингвистика. — 2007. — № 2. — С. 6–18.
3. Делекторская И. Имя книги. Девятая научная конференция «Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста» // НЛО. — 2025. — № 6. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/imya-knigi-devyataya-nauchnaya-konferenciya>

¹⁷ Надир (от араб. نَادِيْرُ) назир, «напротив») — направление, указывающее движение вниз.

[fenomen-zaglaviya-zagolovochno-finalnyj-kompleks-kak-chast-teksta.html](http://www.lucianoberio.org/en). (дата обращения: 01.12.2025).

4. Коровин В. И. Наблюдения над заглавиями произведений А. С. Пушкина // От истории текста к теории литературы. — Москва, 2015. — С. 46–63.
5. Гаспаров М. Л. Ясные стихи и «тёмные» стихи: анализ и интерпретация. Фортuna. — Л., 2015. — 416 с.
6. *Fedele I.* — URL: Ivan Fedele website www.ivanfedele.eu/ (дата обращения: 01.12.2025).
7. Brahms.ircam. — URL: <https://brahms.ircam.fr/en/> (дата обращения: 01.12.2025).
8. *Berio L.* — URL: <http://www.lucianoberio.org/en> (дата обращения: 01.12.2025).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

T. V. Цареградская — доктор наук, профессор кафедры аналитического музыкоznания, начальник отдела международных связей и творческих проектов Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *E`tkind A. Poe`tika zaglavij // Revue des Études Slaves* [The Poetics of Titles // Revue des Études Slaves]. 1998. Vol. 70. No. 3. P. 559–565.
2. *Kol`czova L. M. Zagolovok v strukture xudozhestvennogo teksta // Nauchnyj vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta seriya Lingvistika* [The Title in the Structure of a Literary Text // Scientific Bulletin of Voronezh State University, Series Linguistics]. 2007. № 2. S. 6–18.
3. *Delektorskaya I. Imya knigi. Devyataya nauchnaya konferenciya «Fenomen zaglaviya. Zagolovochno-final`nyj kompleks kak chast` teksta»* [Book name. The ninth scientific conference "The phenomenon of the title. The title-final complex as part of the text"] // NLO. 2025. No. 6]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/imya-knigi-devyataya-nauchnaya-konferenciya-fenomen-zaglaviya-zagolovochno-finalnyj-kompleks-kak-chast-teksta.html>. (accessed: 01.12.2025).
4. *Korovin V. I. Nablyudenija nad zaglaviyami proizvedenij A. S. Pushkina // Ot istorii teksta k teorii literatury* [Observations on the titles of A. S. Pushkin's works // From the History of Text to the Theory of Literature. Moscow, 2015. P. 46–63.
5. *Gasparov M. L. Yasnye stixi i «tyomnye» stixi: analiz i interpretaciya. Fortuna* [Clear verses and "dark" verses: analysis and interpretation. Fortuna]. L., 2015. 416 p.
6. *Fedele I.* — URL: Ivan Fedele website www.ivanfedele.eu/ (accessed: 01.12.2025).
7. Brahms.ircam. — URL: <https://brahms.ircam.fr/en/> (accessed: 01.12.2025).
8. *Berio L.* — URL: <http://www.lucianoberio.org/en> (accessed: 01.12.2025).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Tatiana V. Tsaregradskaya — Dr.Sci. (Arts), Professor of Analytical Musicology Department, Head of International Relations and Creative Projects Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 15.09.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 17.10.2025

Принята к публикации / Accepted: 20.10.2025

Современная музыка

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-69-76



Геннадий Чернов. Симфония № 7 для большого симфонического оркестра «Посвящение А. П. Бородину»: особенности интерпретации жанра



Татьяна Николаевна Красникова

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,

d.i. krasnikova-tn2016@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>

Аннотация: В статье выявляются особенности интерпретации жанра Седьмой симфонии Г. В. Чернова, посвященной А. П. Бородину. Автор статьи ставит перед собой цель выявить специфику трактовки жанра, акцентируя оригинальность композиции, формы, драматургии сочинения, его фактурного становления и тонального развития. Устанавливается связь между программой, заложенной в посвящении симфонии, и ее жанрово-стилевыми особенностями, проявившимися в эпической манере изложения музыкального материала, диалоговой природе тематизма, его сложной меторитмической организации, обрывах повествования и пластике фактурных модуляций. В поле зрения автора находятся различные виды полифонического изложения, такие как имитационные формы, типы контрастной и пластовой полифонии, а также канонические ее разновидности. Особое внимание уделено интонационным связям и производному принципу тематизма, способствующим ощущению целостности композиции, а также цитированию как средству знаково-символической информации и методу стилизации. Охарактеризована манера оркестрового письма композитора, сказавшаяся в колорите тембровых сочетаний отдельных инструментов и целых оркестровых групп, в расширении возможностей артикуляционно-штриховой сферы.

Ключевые слова: Геннадий Чернов, Александр Бородин, Седьмая симфония, большой симфонический оркестр, интерпретация, посвящение, жанр, стиль, цитирование

Для цитирования: Красникова Т. Н. Геннадий Чернов. Симфония № 7 для большого симфонического оркестра «Посвящение А. П. Бородину»: особенности интерпретации жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 69–76. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-69-76

Contemporary music

Original article

Gennady Chernov. Symphony No. 7 for Large Symphony Orchestra "Dedicated to A. P. Borodin": Features of the Genre Interpretation

Tatiana N. Krasnikova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>

Abstract: The article reveals the features of the interpretation of the genre of G. V. Chernov's Seventh Symphony, which was created as a dedication to A. P. Borodin. The author aims to identify the specific features of the composer's interpretation of the genre, emphasizing the originality of the composition, its form, and the development of its texture and tonality. The author also establishes a connection between the program embedded in the symphony's dedication and its genre-style features, which are evident in the epic manner of presenting the musical material, the dialogic nature of the thematic material, its complex metrorhythmic organization, the breaks in the narrative, and the gradual texture modulations. The author's focus includes various types of polyphonic presentation, such as imitative forms, contrasting and layered polyphony, and its canonical variations. Special attention is paid to intonational connections and the derivative principle of thematicism, which contribute to a sense of the composition's integrity, as well as of quotation.

Keywords: Gennady Chernov, Alexander Borodin, Seventh Symphony, Large Symphony Orchestra, interpretation, dedication, genre, style, citation

For citation: Krasnikova T. N. Gennady Chernov. Symphony No. 7 for Large Symphony Orchestra "Dedication to A. P. Borodin": Features of the Genre Interpretation. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):69-76. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-69-76

Без преувеличения можно сказать, что исполнение Седьмой симфонии Геннадия Чернова стало событием в музыкальной жизни Москвы. В 1917 году в честь юбилея композитора состоялась ее премьера, которая с успехом прошла 29 ноября в Большом концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных¹. Как отмечают исследователи, «творчество композитора существует и развивается в неразрывном единстве с его жизнью» [1, 127].

¹ Показателем этого успеха стали нескончаемые бурные аплодисменты с восклицаниями «»браво!», которыми восторженные слушатели одарили композитора.

В этом отношении Седьмая симфония — свидетельство эстетических предпочтений и идеалов, обращенных к прошлому музыкальной культуры России. Создание симфонии неразрывно связано с именем А. П. Бородина, параллели и сравнения с которым запечатлены автором в самом тексте посвящения: «Александр Порфириевич Бородин — великий и гениальный творец! Посвящаю ему одночастную симфонию № 7 для симфонического оркестра, так как с этим великим человеком я чувствую кровное родство. Я тоже был химиком, а затем стал композитором! Он свято верил, что богатырская сила и богатырский дух предков живы, что русский народ велик и могуч, а значит — непобедим. И эту веру он передал нам, его потомкам. Великие слова! Преклоняюсь перед его гениальной музыкой и его научными открытиями! Это истинный богатырь русской музыки и науки!»²

Какое воздействие на трактовку жанра оказала эта вдохновенная настройка, и как претворилась она в стиле произведения? Ответы на эти вопросы мы попытались представить в данной статье, связав их с проблемой композиторской интерпретации.

Признанный мастер симфонического жанра Геннадий Чернов к настоящему времени является автором девяти симфоний для оркестра народных инструментов и симфонического оркестра, которые следуют принципу «чет-нечет»: нечетная нумерация маркирует произведения для симфонического, четная — для народного оркестра. В этом ряду Седьмой симфонии отведено особое место. Задуманная в духе посвящения Бородину, она изначально была обращена к диалогу с гениальным предшественником, с которым композитор чувствовал «самую жгучую... связь»³. Осознание этой связи послужило импульсом к созданию симфонии.

Цель статьи — выявить специфику стиля Чернова, которая воплотилась в Седьмой симфонии, оказав мощное воздействие на особенности композиторской интерпретации симфонического жанра. В соответствии с целью необходимо было установить те «факторы стилевой изменяемости» [2], которые обеспечили самобытность его трактовки. Подчеркнем, что образы русских богатырей со времен «Слова о полку Игореве» не раз вдохновляли мастеров живописи, литературы на создание шедевров. Сошлемся в связи с этим на сочинения В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, К. Ф. Рылеева, А. К. Толстого, В. М. Васнецова, И. Я. Билибина, Н. К. Рериха и других авторов. Эта тема объединила и русских музыкантов разных поколений, связанных нитью традиции, устремленной в будущее [3, 23].

Диалог с гением, соприкосновение с его творчеством предопределили отбор музыкальных средств, необходимых для воссоздания той звуковой среды, которая бы содействовала развертыванию музыкального материала сим-

² Чернов Г. В. Симфония № 7 «Посвящение А. П. Бородину» для большого симфонического оркестра. М.: Современная музыка, 1922. С. 3.

³ Рубцов Н. М. Тихая моя Родина / Русский огонек: стихи и, переводы, воспоминания. Т. 1. Вологда: КИФ «Вестник», 1994. С. 59.

фонии. Представляется, что уже в выборе самой тональности произведения *D-dur* содержится намек на параллелизм художественных миров творцов. Однако не только тональным родством определяется близость сочинений.

Ассоциации не покидают слушателя с самого начала Седьмой симфонии. Так, во вступлении (*Largetto*), звучащем в одноименной минорной тональности, воссоздается сам дух «седой старины», который является отличительным признаком Второй симфонии Бородина. Избранный автором тон повествования соответствует нарративу, свойственному эпосу и былине как наиболее характерным для него жанрам. Во вступлении сведены воедино интонационные комплексы, которые в дальнейшем станут основой развития всей композиции сочинения Чернова: зовы струнных и деревянно-духовых, мотивы главной партии, хоральные аккорды *archi*, чрезвычайно важные в драматургическом плане. Они еще не раз появятся на страницах партитуры, заявят о себе как стержневые компоненты композиции симфонии.

Пример 1. Г. В. Чернов. Симфония № 7. Посвящение А. П. Бородину. Вступление
Example 1. G. V. Chernov. Symphony No. 7. Dedication to A. P. Borodin. Introduction

Что касается главной партии, то ее интонации впервые появляются в контрапункте бас-кларнета и флейты уже во вступлении. Такой глинкинский тип развития обретает у Чернова новые контуры, где автор демонстрирует полифоническое мастерство в самом становлении темы.

В условиях сложной ритмической организации с регулярной переменностью размеров, отмеченных неоднородной метрической дольностью, главная партия в экспозиции становится своего рода энергетическим сгустком, который обладает мощным потенциалом развития. Она вытесняется ярко выраженной синкопированной связующей танцевальной темой с ритмическими перебивками, сопровождающимися переменностью размеров с различной дольностью. Эта тема, воссоздающая танцевальный наигрыш, постепенно преобразуется в пляс.

Следующая после речитатива струнных (ц. 9) лирическая побочная партия отмечена сменой темпа. Она изложена в тональности нижней медианты (*h-moll*) и исполняется дуэтом английского рожка и гобоя на фоне *ostinato* челесты и арфы (штрих *tremolo sul tasto* над грифом в партиях *archi*, ц. 10). Данное тематическое образование воспринимается как производное от фигураций вступления, представленных в ракоходной версии. Его отдельные мотивы сначала изложены в канонической форме на фоне полиритмической вязи контрапунктирующего голоса, а затем дополнены игрой струнных у грифа, придающей звучанию таинственный, завораживающий характер.

Заключительная партия (ц. 14), основанная на интонациях главной темы, представлена прозрачным фактурным блоком, основанным на «дуетных» параллелизмах струнных *con sord.*

Разработочный раздел (ц. 16) открывается проведением главной партии в увеличении, ритмически видоизмененной и имитационно изложенной в партиях струнных и деревянных духовых на фоне хорального звучания меди. Его основой становится диссонирующий канон с использованием приемов тематического усечения, октавных удвоений и объединением главной партии с акцентным стаккато в остинатных образованиях струнных, дополненных аккордами *glissando* у арф. Таким образом композитор достигает наивысшей степени плотности звуковой ткани, основанной на тщательной проработке всех ее деталей. Такого рода *sound masses*, отмеченные динамикой *fff*, неожиданно обрываются в разделе *tempo mosso* (ц. 22) и сменяются гомогенным типом фактуры. При этом измененная в темповом и ритмическом отношении главная партия словно рассыпается в пространстве. Подобные перепады порождают «парадоксальные драматургические ходы, изобилие неожиданных образных сопоставлений, удивительные жанровые модуляции» [4, 63].

С ц. 24 (*Meno mosso*) восстанавливается тональность симфонии. Эта зона воспринимается как область торможения, связанного с многократным повторением трансформированной главной темы, с ее минорным вариан-

том в партии фортепиано и ударных. Далее перед тематической репризой следует варьированный раздел *con moto* (ц. 31). С него начинается новый подъем в развитии, устремленный к звучащей в увеличении побочной партии, исполняемой флейтами и низкими струнными, сопровождаемой пассажами деревянно-духовых, скрипок и краткими репликами ударных. Такого рода контрастная полифоническая ткань в момент звучания на *fff* резко обрывается, сменяясь квартовыми зовами вступления (ц. 34). Именно они служат импульсом для крещендирующего заключительного раздела и завершения развития музыкального материала, венцом которого становится цитата: главная тема первой части Богатырской симфонии. Звучащая предостерегающе, в увеличении, совсем как в конце первой части бородинской симфонии, она поручена фаготам, тромбонам, колоколам и сопровождается тремолирующим колокольным звоном в партии фортепиано. Такое цитирование М. В. Долматова рассматривает как важнейшее средство знаково-символической информации, связанное с приемом стилизации [5, 30], а точнее, аллюзии на стиль симфонии Бородина. Ее контрапункт с главной темой Седьмой симфонии воспринимается как своего рода символ объединения, соборности, момент восторженного приобщения к шедевру русского симфонизма (ц. 47). Попутно отметим, что «тембровое цитирование» [6, 57] как средство стилизации композитор использует в начале вступления к симфонии.

Движение к апофеозу сопровождается поначалу постоянной темповой переменностью (*Meno mosso, Andantino, Allegro moderato*) — как воспоминания звучат фрагменты главной и побочной партий (ц. 34–36). Это словно небольшая передышка на пути к вершине... Проведение главной партии в репризе в *h-moll* также весьма символично, как и побочной темы в увеличении. Такого рода преобразования во времени воспринимаются как символ устремленности к финальному проведению темы-цитаты, дополненной имитацией зазвонных и набатных колоколов оркестрового *tutti*.

Как следует из анализа, темповые, тональные, фактурные и тематические контрасты симфонии Чернова столь значительны, что возникает ощущение парадоксально сконструированной сонатной формы, представленной в одночастной композиции, уникальной по своему художественному решению. Вместе с тем тонкие интонационные аналогии и связи, принцип производного контраста, определяющий жанровую принадлежность тематизма, драматургически оправданные резкие остановки в развитии, наряду с пластикой фактурных модуляций, рождают впечатление целостности конструкции сочинения, созданной большим художником и подлинным мастером симфонического жанра. Немаловажную роль в этом приобретает манера оркестрового письма композитора, сказавшаяся в колорите тембровых сочетаний отдельных инструментов и целых оркестровых групп, в расширении возможностей артикуляционно-штриховой сферы, а также в изобретательности «фактурного ваяния» музыкальной ткани.

ГЕННАДИЙ ЧЕРНОВ. СИМФОНИЯ № 7: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА

Пример 2. Г. В. Чернов. Симфония № 7. Посвящение А. П. Бородину. Кода
Example 2. G. V. Chernov. Symphony No. 7. Dedicated to A. P. Borodin. Codetta



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Красникова Т. Н. Вторая симфония Г. Чернова как феномен камерного симфонизма // Вестник КемГУКИ. 2017. — № 41. — С. 126–131.
 2. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. — Москва: Издательство Юрайт, 2025. — 303 с.
 3. Хорошавина В. Б. Духовно-музыкальные сочинения Николая Сидельникова 1980 — начала 1990-х годов: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. канд. искусствоведения. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2024. — 25 с.

4. Никольская И. И. Польский симфонизм второй половины XX столетия: Хенрик Миколай Гурецкий // Музыкальная академия. — 2022. — № 2. — С. 30–63. — DOI: 10.34690/234
5. Долматова М. В. Программная отечественная симфония последней трети XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Воронеж, 2021. — 234 с.
6. Композитор Геннадий Чернов. Музыка — наш праздник. — Москва: Композитор, 2007. — 276 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

T. N. Красникова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Krasnikova T. N. Vtoraya simfoniya G. Chernova kak fenomen kamernogo simfonizma* [G. Chernov. Second Symphony as a Phenomenon of Chamber Symphony music] // *Vestnik KemGU*. 2017. № 41. P. 126–131.
2. *Sossyur F. Kurs obshchej lingvistiki* [General linguistics cours]. Moskow: Izdatel'stvo Yurajt, 2025. 303 p.
3. *Horoshavina V. B. Dukhovno-muzykal'nye sochineniya Nikolaya Sidel'nikova 1980 — nachala 1990-kh godovx* [Spiritual and Musical Compositon by Nicolai Sidelnikov, 1980s — Early 1990s]. PHD dissertation abstract. Moscow, 2024. 25 p.
4. *Nikol'skaya I. I. Pol'skij simfonizm vtoroj poloviny XX stoletiya: Henrik Mikolaj Gureckij* [Poliche Simphonism of the Secobd Half 20th Cenury: Henryk Micolaj Guretsky] // *Muzykal'naya akademiya*. 2022. № 2. P. 30– 63. DOI: 10.34690/234
5. *Dolmatova M. V. Programmnaya otechestvennaya simfoniya poslednej treti XX veka* [A programmatic Russian somphony from the last third of the 20 cintury: Phd Thesis]. Voronezh, 2021. 234 p.
6. *Kompozitor Gennadij Chernov. Muzyka — nash prazdnik* [Composer Gennady Chernov: Music is Our Hollidey]. Moscow: Kompozitor, 2007. 276 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTOR:

Tatiana N. Krasnikova — Dr. Sci.(Arts), Professor of the Music Theory Departament at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 16.06.2025
Одобрена после рецензирования / Revised: 08.07.2025
Принята к публикации / Accepted: 25.07.2025

Музыкальная семиотика

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-77-97



Что такое «задумчивость» музыкального текста?



Ирина Самойловна Стогний

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
istogniy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-7140-959X>

Аннотация: В статье осуществляется попытка осмыслить содержание вокального цикла Ф. Пуленка «Труд художника» на стихи Поля Элюара. Семь частей цикла посвящены художникам-авангардистам XX века, таким как П. Пикассо, М. Шагал, Ж. Брак, Х. Грис, П. Клее, Ж. Миро, Ж. Вийон. Образовавшийся интертекст представляет интерес с позиций взаимодействия трех сфер: поэзии, живописи и музыки — с одной стороны, и акцентирования Пуленком характерных свойств, присущих музыкальному «портрету» каждого художника, — с другой. Композитор применяет различные приемы, воссоздавая технику кубизма или сюрреализма. Музыкальный замысел и его воплощение вызывают ассоциацию с феноменом, названным Р. Бартом «задумчивый текст».

Ключевые слова: Пуленк, Элюар, вокальный цикл, интертекст, живопись, поэзия, музыка, кубизм, сюрреализм, текст

Для цитирования: Стогний И. С. Что такое «задумчивость» музыкального текста? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 77–97. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-77-97

Musical semiotics

Original article

What is the "thoughtfulness" of musical lyrics?

Irina S. Stogniy

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
istogniy@mail.ru, , <https://orcid.org/0009-0000-7140-959X>

Abstract: This article attempts to understand the content of F. Poulenc's vocal cycle "The Artist's Work," based on the poems of Paul Éluard. The seven parts of the cycle are dedicated to 20th-century avant-garde artists, including P. Picasso, M. Chagall, J. Braque, H. Gris, P. Klee, J. Miró, and J. Villon. The resulting intertext is interesting for its interplay between three spheres: poetry, painting, and music, on the one hand, and Poulenc's emphasis on the characteristic qualities inherent in the musical "portrait" of each artist, on the other. The composer employs various techniques, recreating the techniques of Cubism and Surrealism. The musical concept and its execution evoke an association with the phenomenon called "pensive text" by R. Barthes.

Keywords: Poulenc, Éluard, vocal cycle, intertext, painting, poetry, music, cubism, surrealism, text

For citation: Stogniy I. S. What is the "thoughtfulness" of musical lyrics? *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):77-97. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-77-97

Вопрос о «задумчивости текста» задает Р. Барт в известном эссе *S/Z*: «Подобно маркизе, классический текст задумчив: переполненный смыслами... он, похоже, хранит про запас некий последний смысл.... Подобно тому как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста... предусматривает и знак его полноты: подобно лицу, текст становится выразительным... обретает внутреннее пространство, предполагаемая глубина которого призвана компенсировать неполноту его множественности. О чем вы задумались? — хочется спросить у классического текста, он не отвечает вовсе, увенчивая смысл заключительным аккордом — многоточием» [1, 196]. О чем так замысловато говорит Барт?

Фактически речь идет о расширении пространства смысла, которое, как показала композиторская практика, нередко раскрывается через различные аспекты:

1) Сам материал может обладать некой таинственной природой, о которой поневоле задумываешься, слушая и анализируя его.

2) Многократные интерпретации одного и того же текста или образа, наращивают мощный интертекст; например, Э. Денисов, создав свою «Партитуру» на основе партиты *d-moll* Баха, в которой он, не изменив ни одной ноты, добавил свою гармонизацию и оркестровку, а также комментирующий голос в виде собственной темы. Другой пример: целый ряд композиторов (И. С. Бах, Р. Вагнер, А. Берг, Ф. Караев) использовали хорал “*Es ist Genug*”¹, нарастив множество смыслов, сохранив при этом первоначальный — траурный.

3) Взаимодействие музыки с другими видами искусства обогащает ее своими художественными смыслами.

В настоящей статье предлагается рассмотрение связей между музыкой, поэзией и живописью, которые можно наблюдать в вокальном цикле Ф. Пуленка “*Le Travail Du Peintre*” («Труд художника»), написанном в 1956 г. на стихи поэта-сюрреалиста Поля Элюара². Тема живописи в музыке — одна из наиболее часто обсуждаемых в искусствоведении. Она представлена такими именами, как Е. Купровская [3], А. Ковалева [4], Е. Ницевич [5], Л. Фрейверт [6] и многими другими.

Композитор использует семь стихотворений из сборника “*Voir*” («Видеть», 1948) Поля Элюара, в который входят стихи о картинах художников-кубистов и сюрреалистов: Пабло Пикассо, Марка Шагала, Жоржа Брака, Хуана Гриса, Пауля Клее, Жоана Миро и Жака Вийона. Таким образом, в сочинении Пуленка объединились музыка, поэзия и живопись³.

Каждая песня цикла соответствует имени определенного художника. Пуленк предстает прекрасным *портретистом*, создавшим «двойной портрет» поэта и художника, которым посвящена та или иная пьеса цикла. Подобный процесс взаимодействий Ю. Кристева называет «транспозицией»⁴. Это дает дополнительные возможности «прочитывать» смыслы одного искусства через другое, погружаясь в «задумчивый текст», образованный богатой палитрой взаимодействий.

Следует подчеркнуть, что композитор, поэт и художники — совершенно различные личности. Так, Поль Элюар был трагическим лириком. Его герой — человек, страдающий от внутренней разобщенности с окружающей действительностью и стремящийся обрести мир, прежде всего, с самим собой. Основной творческий прием поэта — верлибр, то есть свободный стих. Пуленк также был лириком, но иного плана. И. Созинова пишет о нем следу-

¹ О различных трактовках баховского хорала см. статью И. Стогний: [2].

² Настоящее имя поэта — Эжен Грендель.

³ Феномен объединения музыки, поэзии и живописи в вокальном цикле Ф. Пуленка «Труд художника» рассматривается в работе французской исследовательницы Лауры Фрай [7].

⁴ Термин в данном случае означает эстетическое, стилистическое и образное единство между разными формами искусства [9, 59].

ющее: «В эпоху мощнейших катаклизмов, сотрясавших XX век, Пуленку удивительным образом удалось избежать в своей музыке трагического надлома, безысходности и пессимизма, столь свойственных искусству XX века» [8, 48].

Объединение музыки, поэзии и графики (графика представлена фигурами стихами, в которых из слов составляются рисунки) мы видим в более раннем цикле Пуленка «Каллиграммы» на стихи Аполлинара (1948).

Пуленк в целом, в отличие от Элюара, к сюрреализму был весьма равнодушен, воплощая образы в смягченном виде, чем оправдывал звание «французского Шуберта»⁵ — именно так называют его по сей день. Вместе с тем Пуленк применял разную лексику для «транспозиции» идей и образов, заложенных в стихах Элюара и картинах художников, но делал это весьма тонко.

Первый номер — *Пабло Пикассо*. Элюар посвятил живописи Пикассо множество стихов, в свою очередь, Пикассо писал портреты Элюара и его близких⁶, нередко иллюстрируя его книги.

П. Элюар. Пабло Пикассо⁷

Окружи этот лимон бесформенным яичным белком,
Покрой белок лазурью мягкой и тонкой.
Прямая черная линия исходит от тебя.
Рассвет далеко впереди, за твоей картиной.
И рушатся стены бесчисленные
За твоей картиной и твой взор застывает,
Как у слепого, как у безумного.
Изображаешь ты меч высокий, нависший в пустоте.
Одна рука, почему не вторая рука,
И почему не уста, обнаженные, как перо?
Почему не улыбка, почему не слезы
Прямо на краю холста,
Там, где вбиты маленькие гвозди
Вот он, день тот, шанс, дающий другим, что в тени,
Чтобы одним движеньем зрачков вдруг отречься.

В этом стихотворении нет прямого указания на какую-то конкретную картину Пикассо, но в нем выражена главная идея кубизма, заключающаяся в наложении разных плоскостей, благодаря чему образуются множественные

⁵ Это сравнение встречается в различных источниках, включая рецензии, статьи и многочисленные исследования. Для подобного сравнения имеется почва: Пуленк посвятил Шуберту свое сочинение (Импровизацию № 12), назвав его *"Hommage à Schubert"*, что демонстрирует его отношение к композитору.

⁶ Одним из самых известных произведений Пикассо является портрет Нуши Элюар, жены поэта.

⁷ Здесь и далее пер. с франц. М. М. Фельдштейна. URL: https://stravinsky.online/roslaviets_nikolai_2_2/?utm_source=chatgpt.com (дата обращения: 18.09.2025).

точки зрения (илл. 1). Это способствует воплощению изолированных, автономных, но единовременно существующих пространств.

Кубистическая живопись, как известно, исследовала пространство и пространственные образы. В рисунках Пикассо множество пересекающихся плоскостей разрушают перспективу. Сама идея отражения в картине различных точек зрения принадлежит Полю Сезанну. Кубисты продолжили и развили ее.

Элюар, пользуясь термином Кристевой, *транспонирует* эту идею в поэзию, как и Пуленк в музыку цикла. В своих стихах поэт устраниет смысловые взаимодействия между строками стихотворения, представляя нелинейно развивающийся текст, в котором живописные объекты накладываются друг на друга.

Пуленк был другом Пикассо, как и Элюара. Открывая вокальный цикл песней «Пабло Пикассо», он использует гибкую форму, представленную свободной строфой с собственным тематизмом в каждой строфе. Их связь обеспечивается фактурным рисунком фортепианного сопровождения, единым для всей пьесы. Красочная тональная структура (каждая строка стихотворения окрашена своей тональностью: C-Es-as-As-c-C-des-Des-C-Es-C) призвана воплотить пространственную множественность. В то же время экспрессивная вокальная линия, ее декламационный стиль создают меняющуюся палитру настроений. Пуленк полагал, что тональности должны часто и гибко меняться, чтобы вместить разнообразие настроений и тем [10]. Повторяющийся фактурный рисунок в фортепианном сопровождении обеспечивает единство строф, подобно желтому цвету, который составляет единство в кубистической картине «Тореадор». Однако Элюар не иллюстрировал картины Пикассо, а скорее воплощал сущность его стиля, так и музыка Пуленка не иллюстрирует поэзию Элюара и картины Пикассо, заимствуя приемы, напоминающие кубистические (интенсивная динамика, красочность тональных сопоставлений, близких технике кубизма в живописи). Музыка начальных тактов уже использовалась композитором, послужив основой темы матери Марии в опере «Диалоги кармелиток». По мнению самого композитора, и в опере, и в цикле она передает надменный характер натур — матери Марии и Пабло Пикассо⁸.



Илл. 1. Пабло Пикассо. «Кларнет». 1911

Fig. 1. Pablo Picasso. "The Clarinet". 1911

⁸ В «Дневнике моих песен» Пуленк пишет: «“Пикассо” открывает цикл: честь по заслугам. Его начальная тема, также давно уже мною найденная, послужила отправной точкой для темы ма-

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА

Пример 1. Ф. Пулленк. Труд художника. Пабло Пикассо

Example 1. F. Poulenc. The artist's work. Pablo Picasso

П. Элюар. Марк Шагал

Корова, осел петух или лошадь,
 И вот уже скрипки живая плоть.
 Мужчина, поющий одинокою птицей
 Приворотный танцор со своей женой.
 Чета, окунувшаяся в весну,
 Золото трав, неба свинец
 Расколотое синим огнем здоровой росы.
 Кровь смеется, сердце звенит
 Чета самый первое отраженье.
 А в подземелье снежном
 Гроздь винограда чертит
 Лицо с лунноподобными губами,
 Незасыпающими ночью.

тушки Марии в "Диалогах кармелиток". Здесь, как и в опере, она звучит горделиво, что вполне соответствует объекту. Эта песня, вдохновленная мажоре, отдаленно напоминает начало "Тот день, та ночь", только между ними утекло много лет и теперь для композитора до мажор уже не означает покой и счастье. Горделивый характер этой песни придает разворот просодии с ее широкими перешагивающими строками фразами. Перед концом — подчеркнуть половинную ноту в вокальной партии перед словом "отвергает", которая, по-моему, подчеркивает властное начало в живописи Пикассо» [10].

Текст Элюара описывает типичную картину Шагала с изображениями животных, скрипачей, птиц и любовных пар. При этом Элюар улавливает важную психологическую особенность Шагала: он перечисляет четырех животных, разделенных союзом «или» (а не «и»), указывая на некоторую смысловую неопределенность образов Шагала, в частности животных, нередко присутствующих на его картинах: в левом нижнем углу человеческая фигура с головой петуха держит ребенка (илл. 2).

В песне Пуленка ярко выражено жанровое начало — вальс, естественным образом воплощающий танец влюбленных пар в воздухе на картинах Шагала. Предельно быстрый темп придает звучанию летящий и экзальтированный характер.



Илл. 2. М. Шагал. Час между волком и собакой (Междуд тьмой и светом)

Fig. 2. M. Chagall. The Hour Between Wolf and Dog (Between Darkness and Light)

Пример 2. Ф. Пуленк. Марк Шагал

Example 2. F. Poulenc. Marc Chagall

Molto prestissimo $\text{♩} = 96$ (à 1 temps)

CHANT

PIANO

 The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (CHANT) and the bottom staff is for the piano. The piano part includes bass and treble clef staves, with various dynamics and markings like 'f' (fortissimo) and 'p' (pianissimo). The vocal line is mostly sustained notes with occasional melodic leaps. The tempo is marked as 'Molto prestissimo' with a tempo of 96 beats per minute (♩ = 96).

В «Дневнике моих песен» Пуленк говорит следующее: «Шагал — это своего рода бессвязное скерцо» [10]. Известно, что Шагал в своей живописи нередко запечатлевал детские воспоминания своей жизни в Витебске. Пуленк, подражая идеи художника, использует музыку, связанную с собственными детскими и юношескими впечатлениями: отрывки популярных мелодий, звучавших в ресторанах и кафе во времена его парижской юности, проносятся



Илл. 3. М. Шагал. Над городом
Fig. 3. M. Chagall. Over the City

В конце пьесы ее жанровая основа уходит на второй план: исчезает характерная формула вальса — на трехдольность сопровождения накладывается двудольность вокальной партии. Преодоление жанровой конкретики, возможно, символизирует разрыв с реальностью, переход в иное пространство, тем более что в тексте говорится о «лунноподобных губах». Мистическое звучание транслирует эти загадочные слова.

Пример 3. Ф. Пуленк. «Труд художника». Марк Шагал, т. 67–76

Example 3. F. Poulenc. "The artist's work". Marc Chagall, bars. 67–76

Каждый художник открывал новые приемы и смыслы, которые помогали развивать стиль кубизма⁹. Но уже в 20-е годы XX века живописные стили

в памяти композитора, о чём он поведал французскому музыковеду Клоду Ростану: «Для меня это был рай с его тавернами, магазинами, торговыми чипсами, и «танцами» на берегу Марны..., которые стали для меня фольклором. Это дорогие детские воспоминания» [11, 10]. Обращают на себя внимание взлетающие мелодические ходы в мелодии и сопровождении, адресующие к летящим влюбленным парам Шагала (илл. 3).

Пуленк использует куплетную форму, «расписанную» преимущественно диезными тональностями (es-h-fis-Fis-dis).

⁹ Одной из наиболее известных кубистических картин Брака является «Гитарист».



Илл. 4. Ж. Брак. Черная птица. Белая птица. 1960
Fig. 4. J. Brack. Black Bird. White Bird. 1960



Илл. 5. Ж. Брак. Потолок Лувра. «Птицы»
Fig. 5. J. Brac. Ceiling of the Louvre. "Birds"

некоторых из них, в частности Ж. Брака и П. Пикассо, друзей и соперников в технике кубизма, постепенно перешли к неоклассическому письму. Известным примером могут служить картины Брака с изображением птиц. В работах последних лет жизни художник уделял большое внимание теме полета.

П. Элюар. Жорж Брак

Птица взлетает,
Облака отбрасывая, словно бесполезную вуаль.
Света она не страшится,
Предается полету,
Никогда не видела она тени своей.
Урожай обмолочен на ветру и на солнце.
Все листья в лесу «да» говорят
Другого сказать они не способны,
Ответ на всякий вопрос – только «да»,
И струится роса в глубине этого «да».
Человек со свободным и легким взором
Описывает небо любви
Все чудеса собирает он вместе
Как листья в лесу,
Словно птиц на крыльях своих,
Будто людей уснувших.

Элюар в своем стихотворении акцентирует образы и символы, которые типичны для сюрреализма: *птица, полет, крылья, свет и тень, сон*. И даже листья на картинах превращаются в крылья благодаря сходству формы. Изображениями птиц Брак расписал потолок этрусской комнаты Лувра.

Брак говорил, что самым важным для него являются всевозможные метаморфозы. «Когда вы спрашиваете меня, изображает ли конкретная форма в одной из моих картин женскую голову, рыбу, вазу, птицу или всех четырех сразу,

я не могу дать вам категорического ответа, поскольку эта “метаморфическая” путаница является основополагающей. Мне все равно, представляет ли форма разные вещи для разных людей или много вещей одновременно или даже вообще ничего; это может быть не более чем случайностью... неожиданные последствия могут изменить весь смысл» [12]. Уже в начале песни «Жорж Брак» Пулленк стремится подчеркнуть образ птицы, прибегая к изобразительным приемам. Это не только форшлаги в фортепианной партии, воссоздающие птичьи трели, но и рисунок мелодии, отличающийся необыкновенным изяществом. Подключающиеся голоса напоминают птичьи переклички. Образ летящей птицы в искусстве Брака является олицетворением природы, символом свободы, духовного полета и самого творчества. При этом «птичий мотив» в творчестве Брака не единственный. Разнообразные натюрморты, пейзажи, портреты простых людей, музыкантов являются объектами его живописи. Однако именно птицы фигурируют в стихах Элюара и песне Пулленка, посвященных Браку. Этот образ представляется наиболее значимым как философский символ в живописи художника.

Пример 4. Ф. Пулленк. Жорж Брак
Example 4. F. Poulenc. Georges Braque

В заключительных тактах представлен полет птицы. Он воспроизводится благодаря стремительному восходящему движению в тишайшей звучности

ppp. Вариантность мелодического развития, использованная в песне, соответствует идеи метаморфоз, о которой говорил Ж. Брак. В ее основе лежат частые мотивные обновления, сочетающиеся с меняющимися тональными бликами. При этом изобразительность, к которой нередко прибегает Пуленк, не главенствует, но сопутствует технике письма, так или иначе напоминающей кубистическое пространство. Сам композитор писал об этой песне: «“Брак” — самая тонкая, самая детально разработанная пьеса цикла. Быть может, в ней даже слишком много изыска, но я именно так воспринимаю Брака» [10].

ХУАН ГРИС

Живопись Гриса тяготела к порядку и симметрии. Об этом пишет Марк Розенталь: «Самое заметное — это строгая структура; как будто бы использовалась линейка, и каждая тень была спланирована» [13, 40]. В стихотворении Элюара эти свойства получают воплощение.

П. Элюар. Хуан Грис

Дню благодарность воздай, по ночам себя береги,
 Ласкою охвати полмира,
 Другого окутай строгостью слепой
 Ныне же без жалости укажи своим жилам
 Красоты тесные контуры,
 Соединяющие воедино предметы знакомые
 Стол, гитару, стакан пустой,
 На площадке тверди земной
 Холст белый эфира ночного
 Стол пусть сам себя явит,
 Лампа нужна чтоб передать отблеск тени
 Журнал же покинуть готов половину свою
 Дважды днём и дважды за ночь
 Пара предметов становится предметом единым
 Собранием общим.

Картины Х. Гриса характеризуются структурной упорядоченностью. Элюар сначала говорит о дне и ночи, а в конце о двух предметах, которые становятся одним «двойным» предметом, в кубистической семиологии — одним знаком с двойным значением, одним объектом с двумя сторонами. Живописные образы Гриса часто интерпретируют, подразумевая свойства стеклянных поверхностей, привлекавших большое внимание художника. Грис участвовал в движении в Section d'Or, рассматривавшим искусство в его связи с матема-



Илл. 6. Хуан Грис. Бокал для воды, бутылка и блюдо для фруктов, 1915
Fig. 6. Juan Gris. Water glass, bottle and fruit dish, 1915



Илл. 7. Хуан Грис. Кружка пива и игральные карты
Fig. 7. Juan Gris. A mug of beer and playing cards

тикой. Интерес Гриса к математике не ограничивался живописью. В одной из своих статей он писал, что хотел бы очеловечить математику.

Стеклянные поверхности интересовали художника свойствами прозрачности и зеркальности и, соответственно, способностью к двусторонним проекциям: «стекло вбирает в себя и вид за ним, и смутные отражения предметов перед ним, и сверкающие отблески, и затененные провалы», — писал Грис в одной из своих статей¹⁰. Вот известная композиция «Стакан пива и игральные карты».

В каждой строке Пуленк применяет один и тот же мотив дважды. Скорее всего, композитор подразумевал ту особенность творчества Х. Гриса, благодаря которой каждый изображенный предмет воплощен своей тенью-двойником (*cis-dis-e; cis-dis-eis*).

Пример 5. Ф. Пуленк. Хуан Грис

Example 5. F. Poulenc. Juan Gris

The musical score consists of three staves of music for voice and piano. The first staff (measures 10-14) starts with a forte dynamic (f) and includes lyrics in French: 'Aux beau-tes des con-tours les - pa - ce li - mi - te'. The second staff (measures 16-20) starts with a piano dynamic (pp) and includes lyrics: 'Ta - ble gui-tare et ver-re vi - de Sur un ar-pent de ter - re plei - ne'. The third staff (measures 22-26) starts with a forte dynamic (f) and includes lyrics: 'Ta - ble de-vait se sou-te-nir Lam - pe res-ter pe - pin de lom - bre'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

¹⁰ Цит. по: [3, 18].

Красочные ладотональные сопоставления (художники представлены Пуленком красочными ладотональными сопоставлениями, но они всякий раз иные, со своей подоплекой) напоминают объект с двумя сторонами, гранями, смыслами. В эту живописную палитру Пуленк вводит ту самую структурную упорядоченность, о которой уже говорилось по отношению к живописи Гриса. Палитра к тому же представлена игрой терцовых красок мажора и минора (см. пример 5). Значимость терций в цикле очевидна, они создают мягкую лиричность.

Структурность, присущая Грису, проявилась в использовании Пуленком репризы (единственная песня цикла имеет репризу). Кроме того, очевидна связь между песнями “Gris” и “Picasso”. Она не случайна. Грис написал портрет П. Пикассо в кубистической манере. А Пуленк это обозначил включением мотивов из песни «Пабло Пикассо» и многократным их повторением в песне «Хуан Грис».

Самоцитирование внутри цикла призвано подчеркнуть близость (ментальную и стилистическую) двух художников (см. примеры 5–6).

Пример 6. Ф. Пуленк. Пабло Пикассо, т. 35–37

Example 6. F. Poulenc. Pablo Picasso, bars 35–37



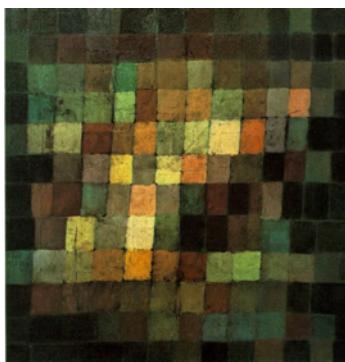
Илл. 8. Хуан Грис. Портрет Пабло Пикассо. 1912

Fig. 8. Juan Gris. Portrait of Pablo Picasso. 1912

ПАУЛЬ КЛЕЕ

Клее, как известно, придерживался сюрреалистических принципов. В его живописи отмечается спонтанность, проявленная в темном, таинственном пространстве.

Одна из наиболее известных картин художника представляет цветные квадраты темных и светлых оттенков, среди которых выделяются самые яркие (желтые квадраты), ассоциирующиеся с разнообразием звучаний.



Илл. 9. П. Клее. Древний звук
Fig. 9. P. Klee. Ancient sound



Илл. 10. П. Клее. Автопортрет
Fig. 10. P. Klee. Self-portrait

Известно, что Клее, как и других сюрреалистов, привлекала человеческая психика. Одним из его увлечений были куклы и манекены, которые рассматривались в качестве двойников, заменяющих людей. Художник сам делал куклы, в частности для театра. Известный автопортрет «кукольного» Клее был сделан для его сына.

Музыку пьесы «Клее» Пуленк определяет как оживленную, суховатую, аккомпанемент которой нужно «отстукивать» на рояле: «Эта песня суха, как свист бича» [10]. В то же время ей присущ драматизм и яркая театральность, даже мелодраматичность. Это проявилось, в частности, в декламационной природе вокальной линии — монологичной, близкой театральной.

Пример 7. Ф. Пуленк. Пауль Клее
Example 7. F. Poulenc. Paul Klee

CHANT

PIANO

ff

Sur la pen - te fa - ta - le,

f

la pédales, mesure par mesure

В стихотворении Элюар представляет мир символов.

П. Элюар. Пауль Клее

На роковом склоне путник получает награду
В виде благосклонного дня,
Ледяного покрова и отсутствия гравия,
И лазурного взгляда любовного.
И синие глаза любви открывают его
Узнаёт он пору свою,
Чтобы одеть на персты все
Звёзды великие в виде колец.
На морском берегу море оставило свои уши,
И песок вымывает место прекрасного преступления.
Мученья подчас тяжелее для палача, чем для жертв.
Клинки — уликами служат, а пули — слезами.

Например, море оставило свои уши на пляже. Очевидно, под «ушами» подразумеваются ракушки, а прекрасное преступление совершено морем, выбросившим ракушки на берег, благодаря чему мы можем слышать шум волн.

ЖОАН МИРО

Из всех художников, представленных в цикле Пуленка, испанскому художнику Жоану Миро была наиболее близка эстетика сюрреализма. В интервью мадридскому изданию *Ahora* от 24 января 1931 года Миро подчеркнул свою связь с сюрреалистами, но в то же время обособленность от них: «Я считаю сюрреализм чрезвычайно интересным интеллектуальным явлением, позитивной вещью, но я не хочу подвергать себя его суровой дисциплине» [14]. Поэтому сюрреализм Миро весьма индивидуален. К. Орлова пишет следующее: «Жоан Миро существует в контексте модернизма, но его нельзя назвать художником авангарда. Авантюризм занимается новым жизнестроением, переделкой существующей действительности, созданием нового мира, причем не только в искусстве, но и в социальной действительности, а Миро погружен в себя, ищет гармонии, совершает свою “революцию” в рамках своего творчества» [15, 117].

Трудно сказать, что имел в виду Миро, говоря о строгой дисциплине, какая свобода еще ему требовалась, если сюрреализм как раз освободил бессознательное, и фантазии, даже галлюцинации, заменили реальность. Он писал: «Галлюцинации заменили мне модель. Я рисовал как будто во сне, с самой полной свободой» [16, 180]. Миро любил природу и чувствовал связь с ней, но на его картинах изображен воображаемый сюрреалистический ландшафт. Природа



Илл. 11. Ж. Миро. Рождение мира

Fig. 11. J. Miró. The birth of the world

и сон, реальность и фантазия органично переплетаются, объединившись в ряде его произведений. Миро написал серию «картин сновидения». Вот одна из них (илл. 11).

Грязный, мокрый и запятнанный фон — именно так, весьма неприглядно, выглядит процесс рождения мира на картине Миро.

П. Элюар. Жоан Миро

О солнце, пленник хищный дум моих,
Уберите холм, уберите лес.
Небо прекраснее, чем когда-либо.
Стрекозы с виноградников
Придают ему определенные формы
Которые я одним движением рассеять могу.
Облака первого дня,
Облака бесчувственные, ничего не вещающие
Их семена горят
Во внезапных вспышках моих взглядов.
В дальнейшем, чтобы уберечься от прихода зари,
Небо должно стать столь же прозрачным, как ночь.
Ночь.



Илл. 12. Ж. Миро. Испанская танцовщица

Fig. 12. J. Miro. Spanish dancer

На этой картине представлен первый день творения (Облака первого дня, а также стрекозы, виноградник, горящие семена — это звезды, которые отражаются «во внезапных вспышках моих взглядов» — строчка стихотворения).

Портрет танцовщицы, созданный только с помощью булавки, пера и пробки, передает движение летящей птицы. Однако на картине нет ничего материального и реалистичного: есть только знак присутствия танцовщицы, но не она сама.

Пуленк «транспонирует» сюрреалистические образы Миро и Элюара, их метафоры и метаморфозы. Одним из приемов, используемых Пуленком, является постоянная смена метра, более ярко выраженная в «Жоане Миро», чем в других песнях цикла. Произведение открывается музыкой, в которой стрекозы, виноград, таинственные облака с горящими

семенами (т.е. звездами), весь этот мир, насыщен яркой, звенящей, темпераментной музыкой.

Пример 8. Ф. Пулленк. Жоан Миро

Example 8. F. Poulenc. Joan Miró

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'CHANT' (vocal) and the bottom staff is for 'PIANO'. The tempo is marked as 'Allegro giocoso' with a tempo of 144. The vocal part starts with a short rest, followed by a melodic line with eighth-note patterns. The piano part provides harmonic support with eighth-note chords. The lyrics 'So - leil de prole' are written above the vocal line. The vocal line continues with 'pri - sonnier de ma tête' and 'En - lè - ve la colline, en - lè - ve la fo - rét.' The piano part maintains a steady harmonic base throughout. Dynamic markings 'ff' (fortissimo) and 'ff' (fotissimo) are present in the piano part.

Пулленк использует строфическую форму, причем каждая строфа подчеркнуто новая с точки зрения мелодической интонации. Очевидно, так композитор воплощает индивидуализированный и постоянно обновляющийся сюрреализм Миро.

ЖАК ВИЙОН

Именно Жаку Вийону, урожденному Гастону Дюшану¹¹, принадлежит название «кубизм», которое он присвоил соответствующему движению. Его, как и других кубистов, интересовали математические свойства живописи,

¹¹ Г. Дюшан заимствовал имя Средневекового французского поэта Франсуа Вийона.

в частности геометрии. Он проявлял особый интерес к цвету и свету, используя геометрию как способ упорядочивания изображения и создания эффектов света (илл. 13).

Картина состоит из пересекающихся геометрических цветных плоскостей, напоминая радугу. Фигуры имеют треугольные и прямоугольные формы.

П. Элюар. Жак Вийон

Непоправимая жизнь
 Жизнь, которую нужно всегда лелеять,
 Невзирая на бедствия,
 И общепринятую мораль,
 Невзирая на ложные звезды
 И извержение пепла
 Несмотря на трепет скрипучий,
 На преступления, совершенные по велению желудка,
 На груди иссохшие, на дурацкие морды,
 Невзирая на солнца, несущие смерть.
 Невзирая на мертвых богов,
 Невзирая на ложь,
 На рассвет, на все дали, на воды,
 На птиц, о любви щебечущих людям.
 Свет и доброта человеческие
 Покой на землю приносят,
 Услаждающему землю
 Осветляют леса,
 Освещают каменья.
 Розу ночную несут нам,
 И кровь толпы.



Илл. 13. Жак Вийон. В четыре руки
 Fig. 13. Jacques Villon. For four hands

Поэма Элюара называется «О свете и хлебе». Стихотворение воплощает ужасы Второй мировой войны, но завершается надеждой на то, что человек может изменить мир, и поможет ему в этом любовь и красота. В поэме Элюара под светом подразумевается искусство, под хлебом — сама жизнь. При этом искусство так же важно для существования, как хлеб.

Этой песней Пулленк завершает цикл; в ней много сходного с первой — «Пабло Пикассо», благодаря чему образуется некое подобие репризы. В этой финальной пьесе композитор воспроизводит дихотомию света/тьмы, отчаяния/надежды, как и в стихотворении Элюара: «Непоправимая жизнь /

Пример 9. Ф. Пулленк. Жак Вийон, т. 1–3

Example 9. F. Poulenc. Jacques Villon, bars 1–3

Жизнь, которую всегда нужно лелеять». Тональности В, С, F символизируют свет, который должен победить тьму.

Пулленк отражает взгляд Элюара и живописцев на истинную работу художника: изменять мир. Надежда, любовь, человек, природа — основные темы их творчества, несмотря на отчаяние и ужасы войны. Сам Пулленк не причислял себя к сюрреалистам или кубистам. Элюар порвал связи с этими движениями, хотя их влияние сказалось на его письме, создающем впечатление множественности точек зрения в одновременности.

Связь художников и родство их кубистических и сюрреалистических произведений подчеркивается Пулленком сходными элементами лексики: фактурными приемами, в частности, движением восьмых в сопровождении; смысловой аркой, обрамляющей цикл («Пабло Пикассо» и «Хуан Грис»); включенностью музыкальных форм в смысловой контекст: строфики, куплетность, репризная трехчастность и т.д.

Междисциплинарная природа цикла дает возможность исследовать связи между музыкой Пулленка и разными аспектами транстекстуальности (то есть множественности текстовых взаимодействий), такими как интертекст (отношение между двумя текстами), паратекст (взаимодействие стихотворения и картины), метатекст («комментарий» стихотворения по отношению к картине и наоборот, в данном случае — комментарий Пулленка к поэзии и картинам), гипертекст (картина трансформируется посредством поэзии в другой текст) и архитекст (поэзия является интерпретацией работ художника). В данном сочинении существуют все эти разновидности, что делает его уникальным явлением!

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Барт Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова.* — Москва: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
2. *Стогний И. С. Es ist Genug* // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2022. — № 4. — С. 20–32.
3. *Купровская-Денисова Е. О. Прикасаясь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века.* — Москва, 2011. — 144 с.
4. *Ковалева А. Тема живописи в творчестве Э. Денисова и А. Шнитке* // Из наследия композиторов XX века. Вып. 6. — Москва, 2007. — С. 16–33.
5. *Ницевич Е. В. Синтез музыки, поэзии и живописи в сочинениях А. Шенберга 1908–1913 гг.: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02.* — Ростов-на Дону, 2009. — 188 с.
6. *Фрейверт Л. Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах: музыка, живопись, архитектура: дисс. канд. филос. наук: 09.00.04.* — Москва, 2003. — 160 с.
7. *Созинова И. Вокальный театр Ф. Пуленка и его истоки* // *Musicus.* — 2019. — № 4. — С. 48–51.
8. *Fry Laura D. The Dawn is Behhind your Picture: Musical Cubism and Surrealism in Francis Poulenc's "Le Travail du Peintre". A dissertation presented to the faculty of the College of Fine Arts of Ohio University.* — 2007. — 355 p.
9. *Kristeva J. Revolution in Poetic Language.* Translated by Margaret Waller. Columbia University Press, 1984. — 271 p.
10. *Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья.* — URL: https://www.classic-music.ru/poulenc_friends82.html (дата обращения: 18.09.2025).
11. *Poulenc F; Rostand C. Entretiens avec Claude Rostand.* Paris: R. Julliard, 1954. — 1er entretien "Son enfance". — P. 9–10.
12. *Braque G. Interview with John Richardson* // *The Observer.* — 1 December. — 1957.
13. *Rosenthal M. Juan Gris.* New York: Abbeville Press; exhibition catalogue (University Art Museum, Berkeley; National Gallery of Art; Solomon R. Guggenheim Museum), 1983. — 192 p.
14. *Los artistas españoles en París: Juan Miró* // *Ahora.* — 1931. — 24–I. — P. 16–18.
15. *Орлова К. В. Жоан Миро. Начало пути* // Театр. Кино. Музыка. Живопись. — Москва: РАТИ ГИТИС, 2009. — С. 117–127.
16. *The Catalog Joan Miró 1893–1993* // *Fundació Joan Miró;* exh. cat. — Barcelona, 1993. — 581 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

И. С. Стогний — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкоznания, главный редактор журнала «Ученые записки» Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Bart R. S/Z. Per. s fr. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова [S/Z, Trans. from fr. 2nd ed., rev. edited by G. K. Kosikova].* Moscow: Editorial URSS, 2001. 232 p.
2. *Stognij I. S. Es ist Genug* // *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinhyh [Es ist Genug // Scientific Notes of Gnesin Russian Academy of Music].* 2022. № 4. P. 20–32.

3. *Kuprovska-Denisova E. O. Prikasays' k tajne. Paul' Klee i kompozitory XX veka* [Touching the Mystery. Paul Klee and the Composers of the Twentieth Century]. Moscow, 2011. 144 p.
4. *Kovaleva A. Tema zhivopisi v tvorchestve E. Denisova i A. Shnitke* // Iz naslediya kompozitorov XX veka [The theme of painting in the works of E. Denisov and A. Schnittke] // From the legacy of twentieth-century composers]. Issue 6. Moscow, 2007. P. 16–33.
5. *Nicevich E. V. Sintez muzyki, poezii i zhivopisi v sochineniyah A. Shenberga 1908–1913 gg.: dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Synthesis of music, poetry and painting in the works of A. Schoenberg 1908–1913: dis. cand. art history: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2009. 188 p.
6. *Frejvert L. B. Obshchie principy formoobrazovaniya v neverbal'nyh iskusstvah: muzyka, zhivopis', arhitektura: dis. kand. filos. nauk* [General principles of form-building in non-verbal arts: music, painting, architecture: dis. cand. philosophical Sciences]. Moscow, 2003. 160 p.
7. *Sozinova I. Vokal'nyj teatr F. Pulenka i ego istoki* // *Musicus* [The Vocal Theatre of F. Poulenc and its Origins // *Musicus*]. 2019. No. 4. P. 48–51.
8. *Fry Laura D. The Dawn is Behhind your Picture: Musical Cubism and Surrealism in Francis Poulenc's "Le Travail du Peintre". A dissertation presented to the faculty of the College of Fine Arts of Ohio University 2007.* 355 p.
9. *Kristeva J. Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller. Columbia University Press, 1984. 271 p.
10. Pulen F. Dnevnik moi pesen. Ya i moi druz'ya. [Diary of my songs. Me and my friends]. URL: https://www.classic-music.ru/poulenc_friends82.html (accessed: 18.09. 2025).
11. *Poulenc F., Rostand C. Entretiens avec Claude Rostand*. Paris: R. Julliard, 1954. 1er entretien "Son enfance" [Interviews with Claude Rostand. Paris: R. Julliard, 1954. 1st interview "His childhood"]. P. 9–10.
12. *Braque G. Interview with John Richardson*. The Observer, 1 December 1957.
13. *Rosenthal M. Juan Gris*. New York: Abbeville Press; exhibition catalogue (University Art Museum, Berkeley; National Gallery of Art; Solomon R. Guggenheim Museum), 1983. 192 p.
14. *Los artistas españoles en París: Juan Miró* // *Ahora* [The Spanish artists in Paris: Juan Miró // Now]. 24-I-1931. P.16–18.
15. *Orlova K. V. Zhoan Miro. Nachalo puti* // *Teatr. Kino. Muzyka. Zhivopis'* [Joan Miro. The Beginning of the Journey // Theater. Cinema. Music. Painting]. Moscow, RATI GITIS, 2009. P. 117–127.
16. *The Catalog Joan Miró 1893–1993* // *Fundació Joan Miró*; exh. cat. Barcelona, 1993. 581 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Irina S. Stogniy — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department at Gnesin Russian Academy of Music, Editor-in-Chief of Scholarly papers at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 25.06.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.07.2025

Принята к публикации / Accepted: 09.09.2025

Музыкальная философия

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-98-119



Феномен архетипического в исследовании музыкальных текстов



Вера Владимировна Садокова

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
vsadok@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3278-4121>

Аннотация: В работе представлена разработка междисциплинарного исследовательского подхода к анализу глубинной структуры музыкального текста. Его ядро составляет юнговское понятие «архетип». На основе фундаментальных работ швейцарского психоаналитика («Психология и алхимия», «Mysterium Coniunctionis. Таинство воссоединения», «Бог и бессознательное», «Человек и его символы», «Воспоминания, сновидения и размышления» и многих других) выявляются основополагающие для исследования музыкальных текстов характеристики архетипа. Принципиальным отличием настоящей работы становится использование понятия, как правило, применяемого вне концепции бессознательного, в его исконном психическом семантическом поле.

В статье выявляются четыре содержательных аспекта, которые могут служить метафорическим маяком в анализе архетипического в музыкальной ткани: структурно-функциональные характеристики архетипа, его психоэмоциональный градус восприятия, а также связь с содержательными доминантами феномена ритуала.

Ключевые слова: архетипы, коллективное бессознательное, К. Г. Юнг, структурно-функциональный подход, нуминозное, ритуал, музыкальный текст

Для цитирования: Садокова В. В. Феномен архетипического в исследовании музыкальных текстов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 98–119. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-98-119

Musical philosophy

Original article

The Phenomenon of the Archetypal in the Study of Musical Texts

Vera V. Sadokova

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
vsadok@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3278-4121>*

Abstract: The work presents the development of interdisciplinary research approach to analyzing the deep structure of musical text. Its core is the Jungian concept of "archetype". Based on the fundamental works of the Swiss psychoanalyst ("Psychology and Alchemy", "Mysterium Coniunctionis. The Mystery of Reunion", "God and the Unconscious", "Man and His Symbols", "Memories, Dreams, and Reflections", and many others), the essential characteristics of the archetype are identified that are fundamental for the study of musical texts. The fundamental difference of this work is the use of the concept, as a rule, applied outside the concept of the unconscious, in its original mental semantic field.

The article identifies four substantive aspects that can serve as a metaphorical beacon in the analysis of the archetypal in the musical fabric: the structural and functional characteristics of the archetype, its psychoemotional degree of perception, as well as the connection with the substantive dominants of the phenomenon of ritual.

Keywords: archetypes, collective unconscious, C. G. Jung, structural-functional approach, the luminous, ritual, and musical text

For citation: Sadokova V. V. The Phenomenon of the Archetypal in the Study of Musical Texts *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):98-119. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-98-119

Феномен архетипа как универсальных врожденных психических структур неизменно связывается с швейцарским психоаналитиком К. Г. Юнгом, который впервые обратился к нему в 1919 году в докладе «Инстинкт и бессознательное»¹. На сегодняшний день его отличает необычайно широкая география применения: оно вошло в различные сферы не только научных (философии, филологии, лингвистики, искусствоведения), культурных (дизайна, маркетинга, брендинга, коммуникации), но и социально-экономических направлений. За более чем столетнюю историю развития понятие модулировало в весьма далекие от юнговских тональности: во многих отношениях

¹ Доклад был представлен в Лондоне на симпозиуме психоаналитического общества.

оно утратило связь с концепцией коллективного бессознательного, нуминозную сущность, десакрализировалось и, можно сказать, из бессознательного мигрировало в область сознания.

В сферу музыковедения понятие «архетип» вошло совсем недавно, однако исследования последних двух десятилетий демонстрируют его ресурсность и колоссальный потенциал в отношении раскрытия генетических, культурно-исторических аспектов музыкальных явлений. Толкование и рассмотрение архетипического в музыковедческом поле тесно связано с отечественными культурологическими и прежде всего литературоведческими традициями, из сферы которых были наследованы и определенные подходы (например, к анализу архетипических образов², мотивов³), и терминология, в частности введение термина музыкальный архетип, по аналогии с архетипом литературным⁴, применяемым в настоящее время к выявлению архетипического в широком культурно-музыкальном контексте⁵. Несмотря на то, что при использовании понятия «архетип» авторы в большинстве случаев дают ссылку к работам Юнга, вносимые ими уточнения свидетельствуют о весьма смутной связи с юнговской концепцией. Так, В. Б. Валькова в статье «Музыказнание в поисках “вечного”: о понятии “музыкальные архетипы”», исследуя различные тенденции в трактовке этого понятия, отмечает как стремление отождествить его с универсальными явлениями, запечатлеть коллективный опыт (используя его как синоним «стереотип», модель»), так и «приспособить понятие Юнга к уже сложившемуся... в музыковедении “культурно-контекстному” подходу» [1, 64].

Отметим в свою очередь что вследствие подобных тенденций (отождествления архетипов с обобщенными⁶, универсальными, общечеловеческими смыслами

² См. Н. И. Верба. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: диссертация... доктора искусствоведения. СПб., 2021; Н. С. Горбачева. Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа»: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2015. 22 с.

³ См. Ю. Ю. Петрушевич. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: диссертация... кандидата искусствоведения. Москва, 2008. 209 с.

⁴ Термин «литературный архетип» введен Е. Мелетинским: Е. М. Мелетинский. О литературных архетипах. Москва: Российский гуманитарный университет, 1994. 136 с.

⁵ В работах музыковедов понятие «архетип» применяется к различным составляющим музыкального языка (интонации, ритма, формы), а также художественного высказывания, смысловым парадигмам. Помимо вышеупомянутых работ см.: Д. К. Кирнарская. Музыкальные способности: учеб. пособие для студентов вузов; Предисл. Г. Рождественского. М.: Таланты—XXI век, 2004. — 493 с.; Т. П. Самсонова. Понятие «архетипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры // Вестник ТГПУ. 2007. Выпуск 11 (74). Серия: Гуманитарные науки (Философия); Л. П. Казанцева. Род как архетип музыкального содержания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 78–85; Т. Н. Красникова. Стилевые архетипы в творчестве французских импрессионистов // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. РАМ имени Гнесиных. Вып. 4. С. 22–26; А. О. Акопян. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 256 с.

⁶ Подобные тенденции обобщенного толкования задаются отечественными работами, определяющими исследовательский фундамент, например, монография Ю. В. Доманского «Смыслообразую-

ми) утрачиваются важнейшие составляющие: связь с психическим полем, с концепцией коллективного бессознательного, а также конфликтность и смысловая динамичность, свойственные психическому феномену. Исключение среды, в которой понятие произросло, существенно ограничивает поистине неисчерпаемые, как показал в своих работах Юнг, возможности междисциплинарного подхода.

Теснейшие связи между глубинными течениями психической реальности и художественными, лингвистическими, музыкальными формами ее выражения — на уровне вербального, художественного, музыкального языка — раскрывают исследователи различных научных областей на протяжении XX–XXI веков.⁷ В связи с чем перспективным и продуктивным видится введение в музыковедческое поле не обобщенного, очищенного от изначальных смыслов понятия, лишенного психических содержательных детерминант (исключительно в типологическом, культурно-историческом срезе, в качестве синонима «модели», «стереотипа»), но наполненного именно юнговскими смыслами. Подобный подход позволяет применять понятие «архетип» по отношению к музыкальному тексту не только метафорически, но и буквально: как живых психических сил, прорывающихся в творческом импульсе из бессознательного и разворачивающихся и запечатлеваяющихся в музыкальной ткани.

Подобный подход Юнг фактически задает в работе «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству», посвященной творческому процессу, предлагая представить «процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа» [2, 295], в свою очередь добавим: и рассмотреть архетип как процесс, выстроить исследовательский вектор, в наибольшей степени отвечающий временной процессуальной природе музыки, и рассмотреть музыкальную ткань наподобие разворачивающейся в музыкальном звуковой проекции глубинных содержаний, которая, подобно мифологии⁸, становится естественным языком психе...

Однако исследование архетипического в музыкальном тексте, безусловно, требует особого подхода. О существенном отличии задач психоаналитика и исследователя художественных (в нашем случае музыкальных) текстов писал бо-

щая роль архетипических значений в литературном тексте» (2001), в которой автор пишет: «в современной интерпретации архетип воплощает исконные общечеловеческие ценности, универсальные нравственные представления человека о мире, что не противоречит бессознательной и внеоценочной природе архетипа в архаическом мифе. Применительно к современности мы даже можем утверждать, что архетип, как это ни противоречит его собственной логике, — синоним универсальной нравственности, заложенной изначально в человеке» [5, 28–29].

⁷ Приведем некоторые работы, в которых прослеживается теснейшая связь мифологии, музыки, литературы, языка с психическими феноменами: Юнг (Монолог «Улисса»), Э. М. Бодкин (Архетипические модели в поэзии: психологические исследования воображения), основоположник отечественного психоанализа И. Д. Ермаков (Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя), А. Ф. Лосев (Очерк о музыке), К. Леви-Стросс (Мифологики), Э. Курт (Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера)... Следует отметить междисциплинарный подход современной французской психоаналитической школы (Ж. Лакан, А. Грин, Р. Руссийон, Л. Данон-Буало, Ю. Кристева...).

⁸ О мифологии как языке психе см.: «Введение в сущность мифологии» из первой части работы К. Г. Юнга и К. Керенъи «Душа и миф. Шесть архетипов».

лее 50 лет назад С. Авериницев в работе «Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии» [3]. Ученый отмечал спорность буквального заимствования инструментов терапевтической работы, принципиально отличные пути исследователя-искусствоведа и практика-аналитика, иллюстрируя примерами несуразность буквального приклеивания ярлыков архетипических образов. Необходимость адаптации концепции Юнга (в отношении проставления смысловых акцентов) к исследованию музыкальных текстов, формирования собственно музыковедческого подхода к архетипам очевидна. Существенное отличие заключается в ракурсе охвата феномена архетипического: с одной стороны, аналитиком при работы с клиентом, в психике которых одновременно разворачиваются процессы взаимодействия с бессознательным, с другой стороны, исследователем с уже законченным текстом. Даже при необходимости при работе расщеплении аналитика (на «я» и стороннего наблюдателя) человеческая природа не позволяет зреть ОНО, нематериальные субстанции, находящиеся за порогом сознания, вследствие чего работа разворачивается на поверхностном уровне сознания и предсознательного, и речь в большей степени идет об архетипических образах. В свою очередь исследователь, работая с законченным текстом, плодом творческого процесса, заданного развертыванием архетипа (уже отлитого в законченную форму, подобную окаменелому доисторическому существу), имеет возможность созерцать его в целостности, и в том числе в некоторой степени заглянуть в область бессознательного.

Таким образом, предложенный в работе подход представляет собой в определенной степени смысловую транслитерацию концепции Юнга для исследований музыкальных текстов и адресован прежде всего к анализу глубинной структуры музыкального текста. Однако при формулировке подобной задачи возникает закономерный вопрос, который поднимался и в кругах последователей Юнга: каковы объективные критерии выявления архетипического?⁹ Тем более что и в работах Юнга своеобразным лейтмотивом проходит тема невыразимости, неуловимости, смысловой текучести архетипа.

За условно объективные характеристики архетипа в настоящей работе принимаются те, которые Юнг считал наиболее значимыми в понимании феномена: прежде всего, функцию, в свою очередь определяющую и динамический, и структурный, и содержательный аспекты. Функциональный подход позволяет сохранить условно объективную исследовательскую позицию (максимально возможно удаленную от субъективной трактовки, в частности, неизбежной при анализе архетипических образов, которые, как отмечал Юнг, изменчивы и непостоянны, а также определены содержанием сознания¹⁰). Кроме того,

⁹ Подобные идеи высказываются в работе последователя Юнга Д. Хиллмана «Архетипическая психология» = Archetypal Psychology: Archetypal Psychology / [пер. с англ. Ю. М. Донца, В. В. Зеленского, М. Г. Пазиной]. Москва: Когито-Центр, 2006.

¹⁰ Как пишет Юнг в работе «Психология и алхимия, «Маска бессознательного отражает лицо, которое мы поворачиваем к нему. Враждебность сообщает ему устрашающие аспекты, дружелюбие смягчает его» [4].

функция архетипа, теснейшим образом связанная с процессуально-динамическим аспектом (что будет раскрыто далее), открывает возможность рассмотрения *архетипа как процесса*, выстраивания исследовательского подхода в соответствии с временной природой музыки. Фактически в процессуальном рассмотрении феномена архетипа и заключается принципиальная новизна исследования.

В статье будут рассмотрены четыре аспекта, которые на основе работ Юнга возможно отнести к основополагающим в определении содержательного остова архетипического и, вследствие этого, использовать в качестве ориентира при исследовании музыкальной ткани: функциональный, структурный, психоэмоциональный и содержательный.

* * *

Исследователи и издатели работ Юнга неизменно отмечают несистематичность изложения концепции Юнга, некоторую неопределенность формулировок, следствием чего является многозначность интерпретаций понятий. Приведем слова С. Аверинцева: «*Систематически излагать философские и психологические воззрения Юнга — задача трудная и до конца едва ли разрешимая. Все его мышление проникнуто принципиальной несистематичностью... его большие книги — это циклы расположенных под общим переплетом этюдов... Его изложение всегда оставляет возможности для различных и взаимоисключающих выводов, его формулировки по большей части наделены колеблющимся, многосмысленным значением*» [3, 9].

Возможно предположить, что недоопределенность и недосказанность как с точки зрения формы, так и содержания тесно связывается с самой концепцией коллективного бессознательного — феномена, находящегося за порогом сознания. Своеобразным лейтмотивом в работах Юнга проходит тема неуловимости архетипа, невозможности его явного описания, определения. «*Нельзя ни на миг предаваться иллюзии, — писал Юнг, — будто архетип может быть до конца объяснен... самая что ни на есть лучшая попытка объяснения — это всего лишь более или менее удачный перевод на другой язык образов <...> Для архетипа нет никакого разумного замещения, вероятно, даже в меньшей степени, чем для мозжечка или почки*» [5, 173–174].

Вместо того чтобы более точно обозначить смыслы, в каждой последующей работе Юнг вводит новые метафоры и сравнения, предлагает различные варианты перевода, смысловые измерения (мифологии, религии, алхимического делания, сказки...), позволяющие хотя бы в некоторой степени приблизиться к раскрытию глубинных содержаний.

Рассматривая концепцию бессознательного сквозь призму различных семантических полей, Юнг как будто не заботится о том, чтобы выстроить смысловые и структурные связи: одни и те же понятия описываются в различных контекстах, через явления различного смыслового порядка: персони-



Илл. Cuniunctio в алхимическом сосуде . 17 век¹¹. Кульминация и цель «великого делания»: примирение пар противоположностей

Pic. Cuniunctio in an alchemical vessel . 17th century. The culmination and purpose of the "Great Work": the reconciliation of pairs of opposites

предполагает субъекта воздействия» [4, 9]), и фактически описывает архетип как процесс, разворачивающийся во времени-пространстве, процесс дискурса сознания и бессознательного, направленного на трансформацию психической энергии в содержания, образы и интеграцию глубинных содержаний в сознательный план.

Таким образом, понятие «архетип» в концепции Юнга отсылает не только к глубинному уровню (личного и коллективного бессознательного) как кладовой универсального содержания, но и прежде всего к процессу циркуляции этого содержания «здесь и сейчас». В символической форме процесс смысловой трансформации описан в фундаментальном труде Юнга «Mysterium Coniunctionis. Таинство воссоединения» [6] в образе алхимического дела-ния, в котором все материальные субстанции соответствуют определенным процессам жизни психе¹².

¹¹ Paris, Bibliotheque de Arsenal, MS. 975, Fol. 13. Приведено по изданию: Э. Ф. Эдингер. Анатомия души. Алхимический символизм в психотерапии.

¹² Сосуд соответствует пространству психе, процесс дистилляции — движению энергии, которая производит цвета, олицетворяющие определенные состояния.

фицированные образы (Тени, Анимы, Старца, ребенка), краеугольные понятия христианства (спасения, искупления, нисхождения во ад, грешопадения, Богообраза), цветовую символику алхимического делания, а также отождествляются в метафорической модели психики с различными элементами психического микрокосма: с сакральным центром, главным силовым полем, с аспектом движения в этом пространстве на пути индивидуации.

Однако несмотря на многогранность выражения концепции бессознательного, смысловой остов понятия «архетип» в работах Юнга на протяжении более чем 40 лет оставался неизменным. Юнг отмечает, что описывать архетип можно по-разному, однако «любое «объяснение» всегда должно быть таким, чтобы остался сохранным функциональный смысл архетипа... сообразная со смыслом связь между сознанием и архетипом» [5, 173–174]. Полагая в качестве смыслового ядра архетипа функцию связи кардинально отличных измерений сознания и бессознательного, Юнг определяет его стержневое значение в психике. Он подчеркивает динамическую природу архетипического, акцентируя его векторную величину («архетип предполагает субъекта воздействия» [4, 9]), и фактически описывает архетип как процесс, разворачивающийся во времени-пространстве, процесс дискурса сознания и бессознательного, направленного на трансформацию психической энергии в содержания, образы и интеграцию глубинных содержаний в сознательный план.

Таким образом, понятие «архетип» в концепции Юнга отсылает не только к глубинному уровню (личного и коллективного бессознательного) как кладовой универсального содержания, но и прежде всего к процессу циркуляции этого содержания «здесь и сейчас». В символической форме процесс смысловой трансформации описан в фундаментальном труде Юнга «Mysterium Coniunctionis. Таинство воссоединения» [6] в образе алхимического дела-ния, в котором все материальные субстанции соответствуют определенным процессам жизни психе¹².

Образ алхимического делания выстраивает связи с процессом семантической трансформации в музыке. Тема соприродности музыкального и психического красной нитью проходит в исследовании К. Г. Юнга и К. Керенни «Введение в сущность мифологии»¹³. Керенни многоократно обращается к сравнению мифологии, *естественного языка психе*, с музыкой, прежде всего в отношении особого движения материала, течения смыслов. Знаменательно, что и открывает посвященную архетипам работу слово «музыка», которая, подобно сакральному языку психе, относительно тайнозамкнута, определенно непереводима на язык слов и образов, восприятие которой происходит посредством проживания, что, собственно, и затрудняет, по наблюдению Юнга, возможность использования точных формулировок, привычных аналитических процедур по отношению к внутренним процессам: «*дать четкие формулировки понятий в этой области положительно невозможно, так как сущность архетипов состоит в их взаимном струящемся проникновении друг в друга... Всякая попытка более строгого изложения тотчас же наказуется, потому что она гасит истину непостижимого ядра значения*» [5, 197].

Однако так как смыслотечение является неотъемлемой составляющей природы самой музыки, вне зависимости от ее содержания, возникает закономерный вопрос: что отличает архетип как процесс в музыкальном тексте, что подразумевает смысловая трансформация при развертывании архетипа в музыкальной ткани и в чем ее отличие от развертывания неархетипического содержания?

Эти вопросы обращены к самой сущности архетипического, теснейшим образом связанного с измерением мифопоэтическим. Именно к этому пласту как кладовой глубинных слоев психики привели Юнга клинические исследования больных шизофренией¹⁴, а впоследствии — и к разработке концепции коллективного бессознательного: к видению мифологии как проекции жизни психе, ее естественного языка («*Миф есть первобытный язык для психических процессов*» [4, 15]), а архетипов — структурных мифообразующих элементов психики.

Вследствие укоренения мифологического в психическом измерении метафорическая пространственная модель психики, описанная Юнгом, выстраивает теснейшие связи с пространством мифопоэтическим. Соответствия касаются самых сущностных моментов: и качественности пространства (негемогенного, неоднородного, которое не предшествует вещам, но конституируется ими), и его структуры: важнейшими элементами, определяющими процессы, становятся категории сакрального центра, который олицетворяет архетип Самости [4, 11, 24], и пути¹⁵. Юнг предлагает метафору трудной, опасной, из-

¹³ Эта работа входит в состав книги «Душа и миф. Шесть архетипов» [7]. Тема сравнения мифологии и музыки раскрывается на с. 6–8.

¹⁴ См. работу Юнга «Шизофрения»: К. Юнг. Психология переноса. С. 3–15. URL: <https://miipp.ru/wp-content/uploads/2023/04/karl-gustav-yung-psihologiya-perenosa-1.pdf> (дата обращения: 28.11.2025).

¹⁵ О пространстве в мифопоэтических текстах см. В. Топоров. Пространство и текст [13, 320–350].

вилистой дороги к достижению цели (индивидуации), которая вызывает буквальные соответствия с путем героя в пространстве мифопоэтическом: «путь к целостности, к несчастью, переполнен роковыми зигзагами и ложными поворотами. Это *longissima via*, непрямая и полная скрытых опасностей, дорога, которая объединяет противоположности... лабиринтные извины и повороты которой не лишены ужаса» [4, 5]. В свою очередь, и архетип, стержневой элемент психе, связывающий сознание с бессознательным, выстраивает соответствие с конституирующими динамическим образом мифопоэтического пространства *axis mundi* (мирового дерева), посредствующим звеном между Вселенной и человеком [8, 274], связывающим Небо и Землю, центр и периферию, устраниющим противоположности.

Таким образом, специфику смыслотечения в музыкальном тексте определяет *среда*, предустановливающая, преформирующая, используя термин Юнга, эти процессы, заключающая в себе и их источник, и вектор развертывания: связующая функция архетипа в его динамическом аспекте раскрывается в вертикальной структуре мифопоэтического пространства, сюжетообразующими элементами которого становятся категории центра и пути. И эти характеристики, предполагается, являются в различной степени определяющими архетип как процесс в музыкальном тексте.

В музыкальной ткани развертывание архетипа связано с «собиранием», выстраиванием символического пространства. Этот процесс задается означиванием¹⁶ элементов вербального, музыкального, сценического текстов в соответствии с семантикой троичности мифопоэтического пространства — посредством ассоциативных связей, которые рождает аллегорический иносказательный тон повествования.

Вовлечение в этот процесс элементов различных смысловых рядов — *визуального* (топосы, персонажи), *акустического* (регистры, тембры), *вербального* (первостепенную роль играют отсылки к универсальным источникам), *психоэмоционального* (соотнесение с определенным психическим регистром) — постепенно весьма ощутимо расшатывает картину реального сюжетного плана (который в подобных сочинениях можно уподобить *поверхностному слою* психического, по терминологии Фрейда [9]), сквозь который начинает просвечивать потусторонняя реальность, выраженная в запредельных, несопоставимых с человеческим существованием аффектах. Этот глубинный пласт и определяет особую энергетику подобных, рожденных бессознательным потоком, сочинений.

В качестве примера приведем два отличных с точки зрения эстетики текста: оперу П. И. Чайковского «Пиковая дама» и оперу А. Берга «Воццек». В опере Чайковского символическое измерение (константы мифопоэтиче-

¹⁶ Данный термин, связанный с теориями швейцарского лингвиста Ф. де Соссюра, акцентирует процессуальность обретения текстом смысла, постепенность формирования вертикального символического пространства.

ского пространства) выстраивают иносказательные характеристики героев (демон, ведьма, светлый ангел, падший ангел, призрак смерть...), тембры и тональности¹⁷, соотносимые с полюсами жизни/смерти, аллегорические тексты, сюжеты (в данном случае богослужебные православные тексты), подсвечивающие полюса метафорической *axis mundi*: *с одной стороны*, трижды звучащий в 5 картине ирмос «Господу молюся...»¹⁸, на поверхностном сюжетном уровне отсылающий к сцене отпевания Графини, на глубинном (через образ заключенного во чреве кита пророка Ионы, взывающего с морских глубин, который, согласно христианской традиции, предвосхищает сопребывание во ад Спасителя) — к образу преисподней; *с другой стороны*, светлый, исполненный покоя и мира хорал «Господь, прости и упокой...», завершающий сцену умирания, прощения и примирения главного героя, подобный раскрытым навстречу «мятежной, измученной» душе небесам. Эти противоположные полюса музыкального пространства, источники притяжения, устремления, влечения на протяжении всего текста, обнаруживают семантическое родство на уровне жанра хорала православной богослужебной традиции, исполнения *a cappella*, тонально-гармонического родства (Des, es, f).

Динамика глубинных течений внутри этой вечной универсальной структуры раскрывается в краеугольном конфликте сочинения: борьбе влечений к жизни и смерти, в итоге приоткрывающем теснейшую взаимосвязь и взаимообусловленность полюсов. С одной стороны, линейный сползающий рельеф 2–6 картин, семантическая подвижность иррациональной функции, которая скользит сквозь героев, молниеносно переключая символическую функцию персонажа (с образа жертвы на вестника смерти¹⁹), создают ощущение безуспешной борьбы, неумолимо увлекающего потока. С другой стороны, присутствие в качестве константной единицы текста темы «восхождения»²⁰ (которую в контексте психоаналитического ракурса, теории влечений З. Фрейда²¹, можно было бы обозначить «влечением к жизни») формирует устойчивое силовое поле — причем не только своим присутствием (как в семантически трансформированном облике, так и активном противостоянии, борьбе²² с затягивающей воронкой нижнего полюса), но и неудовлетворением стремления, что усиливает напряжение верхнего силового поля... Встреча и соединение с источником влечения происходит лишь в самом конце, когда

¹⁷ Примечательна тонико-доминантовая связь противоположных полюсов: тональности fis-moll, соотносящейся с моментами смертей главных героев (также она звучит в ариозо Германа во 2 картине, жанровая природа которогоозвучна траурным шествиям), и Des, воссоединяющей тему «влечения к жизни» с хоралом «Господь, прости и упокой».

¹⁸ Речь идет об ирмосе 6 песни канона Богоородице.

¹⁹ Подобные перестановки символической функции персонажей происходят неоднократно в первой (квинтет), второй (внезапный приход Германа, Графини), четвертой (внезапное появление Германа) картинах оперы.

²⁰ Речь идет о последней теме интродукции.

²¹ См. З. Фрейд. Влечения и их судьба / Фрейд. Москва: ЭКСМО-пресс, 1999. 428.

²² Кульминация этого конфликта представлена в инструментальном диалоге 5 картины (53–58тт.).

тема становится естественно продолжением и завершением хорала, растворяющего и нейтрализующего энергию полюсов.

В опере «Воцтек» динамику развертывания вертикального разреза символического пространства формируют различного смыслового порядка семантические слои (тесно связанные между собой в ассоциативном ряду) — своего рода аллегории исторических пластов, этапов неспешного движения во времени как всего человечества, так и отдельного человека: от темных архаических начал (подобных хтоническим образам подножия мирового древа) к свету сознания... Эти пласти проявлены в различных смысловых измерениях: *универсальных сюжетов* (архаических фольклорных; ветхо- и новозаветных, Дня Господня, книги «Екклесиаст», евангельских; «Фауста» Гете; фольклорных немецких текстов...), *языков* (архаического книжного, пророческого, скавитального, фольклорно-поэтического, научного (латынь), бытового разговорного, бранно-вульгарного), *психических регистров*, посредством тем/мотивов, выстраивающих связи с этапами развития человеческой психики, что, в свою очередь, и определяет специфику языка верbalного и музыкального.

Так, фундамент символического пространства формирует ветхозаветный сюжет Дня Господня (собираемый мотивами апокалиптических знамений в 1 акте, суда во 2 и наказания в 3 акте), на уровне метапсихологическом²³ соотносимый со сферой бессознательного, на психическом — с психотическим регистром главного героя, транслирующего идеи архаического пласта человеческой истории (шизо-параноидной позиции²⁴) через ведущие в сюжете темы страха аннигиляции всемогущества (1 акт), преследования, суда (2 акт) и наказания (3 акт).

Развортывание архетипа в музыкальной ткани сопряжено с *аспектом движения*, которое (в качественно негомогенном пространстве с явно обозначенным силовым полем) становится метафорой пути, трансформации. Подобный поэтический прием — вовлечение языка пространственных отношений в качестве и формы и содержания повествования — выстраивает глубинные связи с протосхемами мифоритуальных текстов²⁵.

Соприродность архаическому языку достигается метафоричностью и иконичностью языка музыкального: теснейшей связью между планами содержания и выражения²⁶, когда важнейшие тематически единицы *архетипического*

²³ Термин введен З. Фрейдом для описания теоретических психоаналитических концепций.

²⁴ Термин «шизопараноидная позиция» введен английским психоаналитиком М. Кляйн для определения раннего периода развития ребенка (4–6 месяцев), ведущими на котором являются темы преследования, страха аннигиляции, а также такие механизмы защиты, как расщепление, всемогущество, отрицание.

²⁵ Речь идет о схеме *rites de passages*, см. А. ван Геннеп. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. С франц. Москва: Восточная литература РАН, 1999. 198 с. О выражении важнейших событий жизни человека через пространственные категории см. исследования А. К. Байбурина «Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов». СПб.: Наука, 1993. 237 с. [10], О. А. Седаковой «Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян». Москва: Индрик, 2004.

²⁶ О связи планов содержания и выражения в языке см. Ю. Лотман. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, 2018. С. 77.

сюжета рождаются из переходного пространства — тревожных шумов, стука, ударов — и по мере развертывания фабулы претворяются в прямые линии, метафору пути. Подобная связь означаемого и означающего задает иносказательное наклонение, тайнозамкнутость, подобную сакральному тексту. Эти тенденции проявлены как во внешнем плане, когда тяготение силового поля раскрывается буквально (в графике письма: прямых мелодических линиях, прорезающих вертикаль; в непрерывном, на протяжении нескольких сцен, понижении или повышении уровня звучания посредством тембрового сгущения/просветления, регистрационного подъема или ската — Пиковая дама 4–6 картины; Щелкунчик 5–10 картины), так и во внутреннем — через жанровые метафоры пути (жанр баркаролы в Панораме «Спящей красавицы», 10 сцена «Щелкунчика»), а также в звуковых образах воздушных стихий — кружения ветра, снежных хлопьев, бури...

Процесс развертывания архетипа в музыкальной ткани раскрывается в смысловой *текучести пространственно-временных категорий*: узловые точки «пути» обозначены их теснейшей связью, почти слиянием, перетеканием друг в друга. Эта важнейшая отличительная характеристика мифопоэтического времени-пространства²⁷, присущая сакральным ситуациям (когда, по словам В. Топорова, «время сгущается и становится формой пространства... выводится вовне», а пространство «заряжается» внутренне интенсивными свойствами времени (тимпорализация пространства), втягивается в его движение» [8, 322]), в музыкальных сочинениях отмечает пограничные в самых различных смыслах ситуации: полночи, Нового года, смерти (поздние сочинения Чайковского).

Теснейшая взаимосвязь пространственно-временных категорий в подобных сочинениях заключена уже в главной теме, которая в процессе развития и осуществляется таинственный переход от времени к безвременю. Так, в опере Чайковского «Пиковая дама» он раскрывается в трансформации главной темы: в смыслотечении от стука, метафоры сгущенного времени «при дверях» (2 картина, внезапный приход Графини, реплика Германа: «страшный призрак смерть, я не хочу тебя» [11, 116]), к постепенному растеканию, линейному выравниванию, «выведению времени вовне» от 2 к 4 картине²⁸. В 5 картине ритмическая структура темы претворяется в вертикальную ось, направленную к нижнему центру, ирмосу канона²⁹, — главная тема в контрапункте партии Призрака просвечивает через тембровые (кларнет) и временные (анапест в ритмическом увеличении) характеристики.

²⁷ О категориях времени-пространства в мифопоэтической модели мира см. В. Топоров. Пространство и текст [8, 320–326].

²⁸ О неявном присутствии, растворении темы в музыкальной ткани 4 картины пишет М. Ш. Бонфельд в статье «Проблемы двуязычия в опере П. И. Чайковского “Пиковая дама”. Чайковский и русская литература». Ижевск: Удмуртия, 1980. С. 178–190.

²⁹ Подробнее о трансформации темы оперы см. В. Садокова. «Опера Чайковского “Пиковая дама” в свете поэтики погребального обряда» // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2023. № 1. С. 91–107.

* * *

Функция архетипа, связывающая кардинально отличные измерения (сознания и бессознательного), естественным образом задает и структуру его развертывания. При описании архетипа как феномена, определенного лишь *формально*, но не *содержательно* (лишь на уровне сознания соотносящегося с определенным образом), Юнг как будто исключает, умаляет содержательную составляющую: «*Необходимо еще раз подчеркнуть, что архетипы определены не содержательно, а формально, да и то лишь в очень незначительной степени... Архетип сам по себе пуст и чисто формален, он не что иное, как *facit* *praeformandi*, возможность представления, данная *a priori**» [7, 216].

Тем не менее формальная характеристика заключает ясно очерченное содержательное ядро. Оно выsvечивается в работе «Душа и миф. Шесть архетипов» [7], в которой авторы раскрывают сущность понятия «архетип» посредством описания различных сплетений мифологических идей, облеченных в повествование о богах — Коры, Предвечной девы (тайно сочтавшей историю матери, Деметры, и дочери, Персефоны); божественного, таинственно рожденного, младенца (неотделенного от чрева матери-земли, морской пучины, темной пещеры); изнаночного, теневого персонажа южноамериканского фольклора Трикстера, упраздняющего иерархию и законы; духа-помощника, чудесным образом возникающего в безвыходной ситуации. Все эти сюжеты объединяет пограничная ситуация: между жизнью и смертью, бытием и небытием, человеческим и нуминозным, *своим* и *чужим*, сознанием и бессознательным. Существенно, что в каждом отдельном случае акцент в раскрытии этого переходного состояния пропавлен на определенном этапе условной умозрительной границы.

Возможно предположить, что формальная предустановленность архетипа и подразумевает пограничное ядро, которое в музыкальном тексте раскрывается в особом пороговом времени-пространстве, где разыгрывается главный конфликт: диалог сознания и бессознательного. Этот ключевой в развертывании архетипического паттерн реализуется в цепочке символически трактованных диалогических форм «свое-чужое», постепенно расшатывающих и нивелирующих границу, достигающих колоссальной силы аффекта и выводящих героя за порог сознания (2–4 картины 1 акта «Воц-цек», 2–6 картины «Пиковой дамы»). Структура диалога формирует композицию как отдельных сцен, так и сочинения в целом и проявляется не только в визуальном, но и акустическом плане (инструментальных диалогах персонифицированных тембров, соотносящихся с различными полюсами вертикально организованного пространства, как, например, в балете «Щелкунчик» в 6, 7, 10, 11, 14 сценах).

В каждом отдельном случае этот диалог, неизменно сохраняющий смысл встречи несоприкасаемых измерений, выражен через различные семантические поля:

— метапсихологического³⁰ и психического (сознательного как реального, *своего* и бессознательного как иррационального измерений; патологического, например, психотического в опере «*Воццек*» и непатологического);

— онтологического (сферы жизни и смерти в опере «*Пиковая дама*», балете «*Щелкунчик*»). В балете «*Щелкунчик*» диалог, разворачивающийся в 6–14 картинах, подготавливается переходным игровым пространством³¹ первого акта: основу драматургии сцен составляет многократно повторяющееся игровое противоборство, в частности *женского и мужского*.

Символическое *переходное* пространство в сценических музыкальных текстах конституируется бесконечным многообразием средств. В роли условных знаков в сочинениях Чайковского выступают явления, предметы различных планов:

— *пограничные топосы* (дверь, окно, балкон, спальня, арка, берег реки), играющие ключевую роль в развертывании архетипической фабулы;

— *персонажи, выстраивающие* лиминальное пространство: акцентирующие близость границы (внезапное появление Графини, Германа, Призрака во 2, 4, 5 картинах), репрезентирующие его (Графиня как аллегория изжитого века в 4 картинах; участники маскарада в 3 — Сурин, Чекалинский, Лиза), определяющие динамику перемещения³²;

— *акустические знаки* (ночные удары, фанфары, стук в дверь, окно, звук приближающихся шагов);

— *состояния* (сна, дремоты, фантазии, бреда);

— *события*, а также *культурные явления*, отмечающие переходные события как в жизни коллектива, так и отдельного человека (в традиционной культуре созвучные переходным ритуалам жизненного цикла и коллектива — рождения, свадьбы, смерти, Нового года...).

* * *

Психоэмоциональный аспект в развертывании и главным образом проявляется в пороговой ситуации теснейшим образом в концепции К. Г. Юнга связан с понятием *нуминозного*³³ — проживанием встречи со сверхъестественной природой божественного, превосходящей человеческое естество. Понятие *niminos* является краеугольным а концепции Юнга, оно отражает

³⁰ Имеется в виду исследовательский ракурс осмысления.

³¹ Об игровом пространстве как переходном — см. работу английского психоаналитика Д. В. Винникотта «Игра и реальность». Москва : Ин-т общегуманитарных исслед., 2012. 234 с.

³² Речь идет о соотнесении пограничных топосов, отражающих переход от *своего* к *чужому*, с линией главных героев: Лизы — у балкона, окна (2, 3 картины), в арке на берегу реки в полночь (6 картина), Германа, внезапно вторгающегося извне (2, 4 картины), находящегося за занавеской будуара (4 картина), в игровом пространстве 3 и 7 картин.

³³ Понятие «нуминозное» немецкий исследователь истории и религии Рудольф Отто вводит в книге «Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным» (1917).

саму природу архетипического. Надо сказать, что концепция бессознательного и рождалась в этой атмосфере, так как встречи с феноменом, находящимся за гранью постижимого, красной нитью проходят сквозь жизнь Юнга³⁴. Юнг говорил о том, что как бы человек не относился к подобным вещам, рано или поздно терапевтический процесс затронет соприкосновение с этой сферой в большей или меньшей степени, «даже если... пациент считает себя предубежденным, анализ его ситуации рано или поздно приведет к выяснению духовного фона, выходящего далеко за пределы личностных детерминант» [4, 16].

В различных работах Юнга «нуминозное» окрашено тонами различных культурно-исторических традиций; исследователь писал, что «Бог выражает себя на многих языках и является в различных формах, и... все эти явления истинны» [4, 9].

В «Психологии и алхимии» он отождествляет религиозное переживание с психическим процессом³⁵, высказывает мысль о религиозной функции души: «природа снабдила душу религиозной функцией... первая задача воспитания — это передача архетипа Богообраза или его влияния сознанию... Меня обвиняли в "обожествлении души". Не я, но сам Бог обожествил ее!» [4, 8]. Размышляя о кризисе христианства, «имеющим только словесную и внешнюю форму» [4, 31], Юнг формулирует задачи психологии, которая, по его мнению, должна посвятить себя познанию *mysterium magnum* (великой тайны) человеческой психе, переживанию божественного внутри себя («Знание и... переживание внутренних образов открывает путь к образам, предложенным человечеству религиозными учениями» [4, 9]). В работе «Психология и алхимия», вписывающей христианское учение в концепцию бессознательного, выстраиваются соответствия между элементами психе и христианскими идеями: архетипами бессознательного и религиозными доктринаами³⁶.

В музыкальных текстах *нуминозное* выражает себя в функции иррационального и проявляется в особом, невыносимом, несовместимом с жизнью психоэмоциональным градусом³⁷. Эта содержательная составляющая отмечена чрезмерным, выходящим за грань выносимого аффектом, отраженном в криках героев, исповедующих беспомощность и ужас («Мне страшно, страшно!... Нет, я не выдержу» Герман 5 картина [11 239]), в ремарках («в немом ужасе» [11, 102] встречает Лиза Германа во 2 картине, «в немом ужасе» [11, 210] шевелит губами Графиня в 4 картине, «окаменелый от ужаса» [11] стоит Герман перед Призраком в 5), в динамических и регистровых перепадах (от *pppp* до *fff* в 5 картине). В музыкальных текстах эта *terra incognita* проявлена в различных смысловых модальностях: психотического (соотнесенного с главным

³⁴ См. воспоминания Юнга: [12].

³⁵ Как отмечает Юнг в работе «Психология и алхимия», «религиозное переживание есть психический процесс» [4, 6].

³⁶ Архетип описывается как «Богообраз», проживание которого приобщает божественному: «Когда я пишу, что Бог есть архетип, этот тип в психе...» [4, 8–9].

³⁷ Оно проявляется в двух ипостасях (соотносящихся как с верхней, так и нижней частью *axis mundi*).

героем Воццеком, являясь в виде бреда и галлюцинаций — 2 картина I акт, 2–4 картины III акт), мистического, иррационального, потустороннего, загробного («Пиковая дама», «Щелкунчик»).

Сочетание мифopoэтического и нуминозного определяет смысловой акцент на характере восприятия феномена: не в качестве наблюдателя, хотя бы и сопреживающего, но непосредственного и единственного участника, соприкасающегося и проживающего этот важнейший на пути индивидуации опыт, встречу с чем-то «совершенно Другим» — одновременно и устрашающим и чарующим. Нуминозная природа диалога, который разворачивается на границе сознания и бессознательного, своего и чужого, выстраивает глубинные связи архетипического (как процесса разрешения кризисной ситуации, интеграции противоположностей на пути обретения целостности) с ритуалом, по своему определению также являющимся единственной существующей возможностью преодоления кризисной ситуации³⁸.

Соотнесение архетипа как процесса с феноменом ритуала — как архаичных механизмов преодоления кризисных ситуаций, направленных на восстановление целостности микро- и макрокосма (с точки зрения функции, предпосылок активизации, характера развертывания, восприятия), — обнаруживает их глубинное родство, причем это родство касается самой сути, сердцевины феноменов, их стержневой роли в жизни души/психе и коллектива³⁹. Высвечу линию соответствий, которые, как уже отмечалось, касаются самой сути феноменов.

1. Фактически, вводя в пространство психики понятие архетип и соотнося его с сакральным⁴⁰ («Бог есть архетип... этот “тип” в психе» [4, 8–9]), Юнг устанавливает точку отсчета, образ прецедента первотворения — то священное место и время, через возвращение и соединение с которым, подобно главному ритуалу на стыке Старого и Нового года, происходит поддержание жизни коллектива и мира, воспроизведение которого гарантирует обновление мира. Приставка «архе» говорит не только о древности, но и о высшей степени, о сакральности понятия.

В основе диалектического дискурса между сознанием и бессознательным [4, 4], который, как пишет Юнг, возвращает нас к почве, прокладывает путь назад, к истокам, «к первоначальному времени» [7, 18–19], к собственным началам, к индивидуальным и частным архи, к первичным субстанциям, которые никогда не приходят [7, 18], лежит та же схема, что и в основе ритуала, в котором, как отмечает В. Н. Топоров, переживание целостности и собственной

³⁸ О функции ритуала см. А. К. Байбурин. Ритуал в традиционной культуре [10, 29–36].

³⁹ Идея соотнесения микро- и макрокосма является фундаментальной в концепции Юнга: «Наша психическая структура повторяет структуру Вселенной, и все, происходящее в космосе, повторяет себя в бесконечно малом и единственном пространстве человеческой Души» [12, 407].

⁴⁰ Приведем и другие показательные в этом отношении высказывания: «Архетипы бессознательного эквивалентны религиозным догмам» [31, 10]. «На Западе архетип выражается через догматический образ Христа, на Востоке — Пурушу, Атмана.. Будду» [4, 11].

укорененности в данном универсуме осуществляется «через возможность соотнесения данного конкретного случая (настоящее) с прецедентом (сакральное прошлое)» [13, 34]. Таким образом, метафорически значение архетипа в психике можно сравнить с начальным прецедентом в мифопоэтическом пространстве, возвращение к которому гарантирует равновесие ...

2. Активизация феноменов ритуала и архетипа, ориентированных на конечную цель, происходит при ослаблении и утрате связей между внутренним и внешним, *своим* и *чужим*, сознанием и бессознательным при возрастании деструктивных тенденций в жизни индивидуума и коллектива. Космологизирующую функцию ритуала прослеживает В. Топоров через этимологию слова «ритуал», которое восходит к корням «делать», «связывать», «составлять», «приводить в порядок» [14, 25–27]). Ученый пишет: «ритуал является главной операцией по сохранению своего космоса» [Там же], только в ритуале достигается переживание целостности бытия. Собственно, эти же цели определяет и швейцарский ученый по отношению к терапевтическому процессу, который заключается в возвращении к собственным корням на пути обретения целостности.

3. Проживание этих феноменов, разворачивающихся в пограничном времени-пространстве, сопряжено с переходом, преобразованием, трансформацией, которые определяют схему «смерть — возрождение». Параллели между структурой переходного ритуала *rites de passages*⁴¹ (по схеме которого разворачиваются обряды перехода календарного и жизненного циклов) и процессом индивидуации наиболее явно выстраиваются в его описании в работе “*Mysterium Coniunctionis*” [6].

4. Процесс восприятия, проживания и ритуала характеризуется интимностью и предполагает лишь точку зрения изнутри, отсутствие стороннего наблюдателя⁴².

В связи с прослеживанием связей ритуала и развертывания архетипа, пробуждающего диалог сознания с бессознательным, интересен один из самых значимых и поворотных детско-отроческих эпизодов из жизни Юнга, который описывается в «Воспоминаниях, сновидениях, размышлениях» — травестийно-карнавальном развенчании божественного образа. Этот эпизод ознаменовал важнейший этап на пути познания бессознательного: встречу Юнга «с Богом живым, свободным и всемогущим, который возвышается и над Библией, и над Церковью, который призывает людей стать столь же свободными» [12, 25].

Событию предшествовал длительный мучительный период (подобный первому этапу отделения *rites de passages*) постепенного расшатывания, истончения, размывания границ между *своим* и *чужим*, сознанием и бессознанием.

⁴¹ Структура переходного обряда описывается в работе: А. ван Геннепа «Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов» / Пер. С франц. Москва: Восточная литература РАН, 1999. 198 с.

⁴² В опере «Пиковая дама» подобный эффект рождается «выключением» функции внешнего наблюдателя в 4–6 картинах, соответствующих центральной, лиминальной, фазе перехода.

тельным, внутренним и внешним, когда чужое в образе пугающих масок (*переодетого иезуита, торжественного шествия масок в черной одежде и глянцевых черных ботинках, напоминавших о похоронах...* [12, 15, 20]),очных призраков, выплывающих из спальни матери, переступало границу и грозило поглотить, когда состояние «неопределенности сопровождалось ощущением странной и чарующей темноты, возникающей в сознании» [13, 17].

Подобно главному герою переходного ритуала, жизненное пространство Юнга постепенно сужается, он покидает школу... («То, что меня сломило и, собственно, привело к кризису, — это стремление к одиночеству, восторг от ощущения, что я один» [12, 22]. Нарастающее напряжение стирает смысловую определенность, грань между добром и злом⁴³.

Развенчание старого, освобождающее, как пишет М. Бахтин, «сознание от власти официального мировоззрения» [15, 301] и установление внешней и внутренней свободы от старых догм умирающего [15, 300], подобно главному карнавалу, разыгрывается в жизни Юнга на соборной площади: сверкающая на солнце крыша кафедрального собора, шпиль, восторг от того, как прекрасен этот мир, и «церковь, и Бог», сидящий «далеко-далеко в голубом небе на золотом троне» [12, 23–24], как вдруг все это стремительно трансформируется в кощунственное с точки зрения сознания видение, сочетающее божественное с образами материально-телесного низа, что, по замечанию М. Бахтина, является традиционным для карнавальных сюжетов⁴⁴.

После нескольких дней мучительной борьбы между сознанием и бессознательным, попытки сопротивления атакующим кощунственным образам и решения позволить воображению дорисовать продолжение видения (отпустить с невероятными усилиями сдерживаемый поток бессознательных образов), Юнг «почувствовал несказанное облегчение... на меня снизошла благодать, мудрость и доброта Бога открылись мне... я плакал от счастья и благодарности» [12, 22, 25]. Под руинами разломанного на куски собора были похоронены старые представления, стоящие на пути к открытию и проживанию парадоксальности и амбивалентности этого мира, в котором «я понял, что лишь осужденные будут избраны... неверный управитель был хвалим, и что Петр, колеблющийся, именован камнем» [12, 25].

Для Юнга вопрос отличия мифа и ритуала, явлений различных планов⁴⁵, как будто не имел принципиального значения, более существенной была связь феноменов с первоначалом (психическими структурами), которым и рождены

⁴³ О подобных процессах в мифоритуальных текстах см. работу В. Топорова [8, 342].

⁴⁴ Как пишет М. Бахтин, «В гротескном реализме у Рабле образ кала, например, не имел ни того бытового, ни того узкофизиологического значения, которые сейчас в него вкладывают. Кал воспринимался как существенный момент в жизни тела и земли, в борьбе между жизнью и смертью, он участвовал в живом ощущении человеком своей материальности и телесности, неотрывно связанных с жизнью земли» [15, 248].

⁴⁵ В процессе XX века дискуссии о различии мифологии и ритуала получили развитие в двух основных направлениях: ритуалистическом и функционалистском. Подробнее об этом см.: В. Топоров. О ритуале... [14, 20–33].

данные феномены человеческой культуры. Тем не менее это отличие весьма существенно при исследовании музыкальных текстов на предмет архетипического⁴⁶. Раскрытие и акцентирование ритуальных смыслов маркирует в большей степени процессуальность внутреннего проживания «перехода», пороговой зоны, а не его описания, повествования, как в мифе.

Связи музыкального текста с поэтикой ритуала⁴⁷ могут проявляться многообразно, прежде всего в развертывании пороговой фабулы по схеме *rites de passages*, что проявляется на различных уровнях текста: мотивной драматургии (вербального, музыкального, сценического текстов), функций персонажей, которые трактуются в соответствии с функциями участников ритуала (и отличаются семантической мобильностью, скольжением функции иррационального), в символической интерпретации музыкальных форм, созвучных главному — дуальному⁴⁸ — принципу обряда (репрезентации борьбы *своего и чужого*), особой структуре времени-пространства и семантической трансформации этих категорий в процессе развертывания, а также в иносказательном присутствии краеугольных тем, например, жертвы и жертвоприношения, составляющей, по замечанию В. Топорова, «композиционный и семантический центр ритуала» [13, 38]. По отношению к некоторым сочинениям возможно говорить и о мифоритуальной фабуле, например, в опере «Пиковая дама»⁴⁹, отсылающей к погребальному обряду, в балете «Щелкунчик» — к главному ритуалу на стыке Старого и Нового года.

Отсылки к мифоритуальной поэтике могут носить различный характер. Например, в опере «Воццек» ритуальное время-пространство формирует, во-первых, непрерывное на протяжении всего текста соотнесение ситуации *здесь и сейчас с там и тогда* (главный принцип как ритуала, так и психоаналитического процесса), то есть реальной истории с апокалиптическим сюжетом Дня Господня (которая проходит в мотивных отсылках к различным книгами Ветхого Завета); а также в одновременном соотнесении нескольких микропространств:

— истории всего человечества, которое символизирует тема Дня Господня, а также проходящая в подтексте всех трех актов отсылка к истории Фауста;

⁴⁶ В. Топоров, отмечая, что «Различия между ними носят фундаментальный характер, и, следовательно, коренятся в каких-то более глубоких основаниях [14, 47], соотносит их по принципу «слово — дело», отмечая большую наглядность и практичность ритуала и теоретичность мифа. «Ритуал разыгрывает тему священного, эксплицирует его, указывает операционные правила его формирования... В ритуале “священное” подобно божеству, открывает себя участником священодействия (эпифания), поэтому именно в ходе ритуала складываются те наиболее благоприятные условия..., в которых возможно максимально полное выявление “священного”» [14, 37].

⁴⁷ Следует отметить, что именно с ритуалом связывается возникновение временных искусств.

⁴⁸ О важнейшем принципе дуальности в обряде см. О. Седакова. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. Москва: Индрик, 2004.

⁴⁹ Прослеживанию связей оперы «Пиковая дама» с поэтикой погребального ритуала см. В. Садокова. Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» в свете поэтики погребального обряда. 2023. № 1. С. 91–107.

— реальной истории *Воццека*, которая в свою очередь в контексте иных семантических полей выстраивает связи с кровавыми *событиями первой мировой войны*;

— истории *влечения к смерти* (см. «Судьбы влечений» Фрейда), которая разворачивается в психической реальности (так как все мотивы и персонажи, семантические слои вербального и музыкального текстов и их принципы взаимодействия между собой соотносятся с психическими составляющими и механизмами психической защиты).

Связь с мифоритуальной поэтикой раскрывается и в композиции оперы: центральная масштабная сцена в таверне (отсылающая к *Parodia Sacra*, к поэтике карнавала в его широком понимании⁵⁰ с многочисленными отсылками к универсальным источникам) вписывается, вовлекается на различных уровнях (сценического, вербального и музыкального языка) в поток движения времени, круговорот вселенной, который задают мотивы книги Екклесиаст — и открывающие, и завершающие оперу.

В заключение хотелось бы сказать, что невозможно, используя точные и конкретные формулировки, обозначить признаки присутствия в музыкальном тексте неуловимого, невыразимого психического феномена. Архетип, имеющий бесконечное множество проявлений, в каждом отдельном случае выражает себя в различных символических измерениях, формах, языках. Тем не менее следует приблизительно обозначить содержательный остов, ядро, которое запечатлевает те аспекты, которые были отмечены в настоящей статье: смысловую текучесть, связанную со средой мифопоэтического пространства, теснейшую связь с поэтикой ритуала, а также нуминозное психоэмоциональное ядро.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Валькова В. Б. Музыказнание в поисках «вечного»: о понятии «музыкальные архетипы» // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Сборник трудов по материалам конференции 24–26 сентября 2002 / РАМ имени Гнесиных. — Москва, 2002. — С. 60–71.
2. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Архетип и символ. — Москва: Канон-плюс, 2023. — С. 283–304.
3. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. — 1972. — С. 110–155.
4. Юнг, К. Г. Психология и алхимия. — URL: https://hp-seasons.ru/wp-content/uploads/books/jung_psyhe_and_alch.pdf (дата обращения: 29.10.2025).
5. Юнг К. Г. Бог и бессознательное. — Москва: Олимп, 1998. — 480 с.
6. Юнг К. Г. Mysterium Coniunctionis. Таинство воссоединения / Пер. А. А. Спектор. — Минск: Харвест, 2003. — 576 с.
7. Юнг К. Г. Душа и миф и шесть архетипов. — Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

⁵⁰ О поэтике карнавала подробнее см. [15].

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

8. Топоров В. Н. Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы. — Т. 1. — Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 488 с.
9. Фрейд З. «Я» и «Оно»: Пер. с нем; Предисл. Б. Р. Нанейшвили, Г. Б. Нанейшвили. — Тбилиси: Мерани, 1991.
10. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993. — 237 с.
11. Чайковский П. И. Пиковая дама. Клавир. — Москва: Музыка, 2009.
12. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. — Москва: АСТ-ЛТД, 1998. — 480 с.
13. Топоров В. Н. Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы. — Т. 2. — Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. — 492 с.
14. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках». — Москва, 1988. — С. 7–60.
15. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — Москва: Худож. лит., 1990. — 541 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

В. В. Садокова — кандидат искусствоведения, ответственный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

REFERENCES

1. Val'kova V. B. Muzy'koznanie v poiskakh «vechnogo»: o ponyatii «muzy'kal'ny'e arxetipy» // Muzy'kovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashhee. Sbornik trudov po materialam konferencii 24–26 sentyabrya 2002 / RAM imeni Gnesiny'x [Musicology in Search of the "Eternal": On the Concept of "Musical Archetypes" // Musicology at the Beginning of the Century: Past and Present. Collection of Papers Based on the Conference Materials, September 24–26, 2002 / Gnesin Russian Academy of Music]. Moscow, 2002. P. 60–71.
2. Yung K. G. Ob otnoshenii analiticheskoy psixologii k poe'tiko-xudozhestvennomu tvorchestvu // Arxetip i simvol [On the Relationship of Analytical Psychology to Poetic and Artistic Creativity // Archetype and Symbol]. Moscow: Kanon-plyus, 2023. P. 283–304.
3. Averincev S. S. Analiticheskaya psixologiya K.-G. Yunga i zakonomernosti tvorcheskoy fantazii // O sovremennoj burzhuznoj e`stetike. Vy`p. 3 [Analytical Psychology of C.-G. Jung and the Patterns of Creative Imagination // On Modern Bourgeois Aesthetics. Issue 3]. 1972. P. 110–155.
4. Yung. K. G. Psixologiya i alximiya [Psychology and Alchemy]. URL: https://hp-seasons.ru/wp-content/uploads/books/jung_psyhe_and_alch.pdf (data obrashheniya: 29.10.2025).
5. Yung K. G. Bog i bessoznatel'noe [God and the Unconscious]. Moscow: Olimp, 1998. 480 p.
6. Yung K. G. Mysterium Coniunctionis. Tainstvo vossoedineniya / Per. A. A. Spektor [Mysterium Coniunctionis. The Mystery of Reunion / Translated by A. A. Spector]. Minsk: Xarvest, 2003. 576 p.
7. Yung K. G. Dusha i mif i shest' arxetipov [The Soul and Myth and the Six Archetypes]. Kiev: Gosudarstvennaya biblioteka Ukrayny' dlya yunosty, 1996. 384 p.
8. Toporov V. N. Mirovoe drevo. Universal'ny'e znakovye kompleksy [The World Tree. Universal Sign Complexes. Vol. 1]. T. 1. Moscow: Rukopisny'e pamyatniki Drevnej Rusi, 2010. 488 p.

9. *Frejd Z.* «Ya» i «Ono»: Per. s nem; Predisl. B. R. Nanejshvili, G. B. Nanejshvili [The Ego and the Id: Translated from German; Introduction by B. R. Naneishvili and G. B. Naneishvili]. Tbilisi: Merani, 1991.
10. *Bajburin A. K.* Ritual v tradicionnoj kul'ture. Strukturno-semanticeskij analiz vostochnoslavjanskix obryadov [Ritual in Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. SPb.: Nauka, 1993. 237 p.
11. *Chajkovskij P. I.* Pikovaya dama. Klavir [The Queen of Spades. Keyboard]. Moscow: Muzy`ka, 2009.
12. *Yung K. G.* Vospominaniya, snovideniya, razmy`shleniya [Memories, dreams, reflections]. Moscow: AST-LTD, 1998. 480 p.
13. *Toporov V. N.* Mirovoe drevo. Universal`ny'e znakovy'e kompleksy'. T. 2 [The World Tree. Universal Sign Complexes. Vol. 2]. Moscow: Rukopisny'e pamyatniki Drevnej Rusi, 2010. 492 p.
14. *Toporov V. N.* O rituale. Vvedenie v problematiku. Arxaicheskij ritual v fol'klorny'h i ranneliteraturny'h pamyatnikax» [About ritual. Introduction to the subject. Archaic ritual in folklore and early literary monuments]. Moscow, 1988. P. 7–60.
15. *Bahtin M. M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [The works of François Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Hudozh. lit., 1990. 541 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Vera V. Sadokova — Cand.Sci.(Arts), Executive Editor of Scholarly Papers at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 03.09.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 01.10.2025

Принята к публикации / Accepted: 15.10.2025

Документ

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-120-131



Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12 Филиппа Ярнаха в контексте неоклассических тенденций



Алексей Николаевич Вакер

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
aleksei1991v@yandex.ru <https://orcid.org/0009-0009-2011-907X>

Аннотация: Статья посвящена творчеству Филиппа Ярнаха, немецкого композитора французского происхождения. На примере его Сонатины для флейты и фортепиано оп. 12 рассмотрены неоклассические тенденции в немецкой музыке 1920-х годов. Филипп Ярнах обучался композиции у Феруччо Бузони как раз в те годы, когда тот провозгласил поворот к «молодой классичности» ("junge Klassizität") в своем открытом письме музыковеду Паулю Беккеру. Композиторы, испытавшие влияние неоклассических тенденций 1920-х годов, противопоставляли себя, с одной стороны, романтизму, а с другой — экспрессионизму. Эстетические идеи неоклассицизма как нового направления в немецкой музыке 1920-х годов нашли в творчестве Ярнаха прямое выражение.

В статье приведен анализ основных композиционных средств, используемых Ярнахом в Сонатине для флейты и фортепиано. Рассмотрена связь Сонатины с музыкой прошлых эпох (барокко, венская классика) в том числе на уровне формы, фактуры, тонального плана, гармонии и аккордики.

Изучение наследия Филиппа Ярнаха важно для понимания тенденций, имевших место в немецкой музыке в период между первой и второй мировыми войнами.

Ключевые слова: Филипп Ярнах, неоклассицизм, Феруччо Бузони, Сонатина для флейты и фортепиано, камерная музыка, барокко, полифония

Для цитирования: Вакер А. Н. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12 Филиппа Ярнаха в контексте неоклассических тенденций // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 120–131. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-120-131

From the history of foreign musical culture

Original article

Sonata for Flute and Piano op. 12 by Philipp Jarnach in the context of neoclassical trends

Aleksei N. Vaker

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
aleksei1991v@yandex.ru <https://orcid.org/0009-0009-2011-907X>

Abstract: The article is devoted to the music of Philipp Jarnach, the German composer of French origin. The Neoclassical tendencies in German music are researched in this article by the example of Jarnach's Sonatina for flute and piano op. 12. Philipp Jarnach studied composition with Ferruccio Busoni just as Busoni declared the appeal to so called "Young Classicism" ("Junge Klassizität") in his open letter to musicologist Paul Bekker. The composers, who were influenced by Neoclassical tendencies of 1920-s, opposed themselves to Romanticism on the one hand and to Expressionism on the other. The aesthetic ideas of Neoclassicism as a new style in German music of 1920-s were reflected in the music by Jarnach.

The article provides the analysis of the main compositional tools used by Jarnach in his Sonatina for flute and piano. The connection of the Sonatina with the music of past eras (Baroque and First Viennese School) is considered, including at the level of music form, texture and harmony.

Studying Jarnach's music is important for understanding the tendencies in German music between the First and the Second World Wars.

Keywords: Philipp Jarnach, Neoclassicism, Ferruccio Busoni, Sonatina for flute and piano, chamber music, Baroque, polyphony

For citation: Vaker A. N. Sonata for Flute and Piano op. 12 by Philipp Jarnach in the context of neoclassical trends. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):120-131. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-120-131

Немецкий композитор французского происхождения Филипп Ярнах (1892–1982) стал одной из заметных фигур музыкальной культуры Германии первой половины XX века. Родившийся и получивший свое первое образование во Франции, Ярнах в возрасте 22 лет переезжает в Швейцарию, где берет уроки у Феруччо Бузони. В 1921 году, после окончания первой мировой войны, Ярнах вслед за Бузони принимает решение переехать в Берлин. С этого момента молодой композитор активно включается в немецкую музыкальную жизнь, общается с представителями так называемой «новой му-

зыки»¹, становится членом художественного объединения *Novembergruppe*². Его сочинения исполняются на Донауэшингенском фестивале, их начинает публиковать издательство Schott. В 1927 году в возрасте 34 лет Ярнах занимает должность профессора Консерватории Кёльна и спустя еще четыре года принимает немецкое гражданство.

На творческий метод молодого автора не могла не повлиять атмосфера послевоенной Германии. Первая мировая война, падение кайзеровской империи повлекли за собой изменения в социальном устройстве страны, которые отразились и на искусстве. Наступил кризис старых идей, произошло окончательное разочарование в идеалах романтизма. Ужасы войны и социальные потрясения вызвали глубокую и болезненную рефлексию, наиболее наглядно отразившуюся в музыке экспрессионизма. Однако одновременно с их кричащим, болезненным искусством все более актуальными в музыкальной культуре Германии становились и другие идеи — идеи неоклассицизма.

Неоклассицизм как стиль основательно рассмотрен в отечественной и зарубежной музикоедческой литературе. Среди отечественных источников следует отметить монографию «Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки» [1] и диссертацию «Исторический аспект проблемы неоклассицизма»³ В. П. Варунца. Основы эстетики неоклассицизма на примере взглядов П. Хиндемита и И. Стравинского рассмотрены в монографии Н. Г. Шахназаровой «Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита»⁴. Среди новейших публикаций, затрагивающих вопросы музыкального неоклассицизма — диссертация Л. М. Корчинской о камерных сонатах Хиндемита⁵, статья Т. Б. Сидневой о неоклассицизме С. С. Прокофьева⁶, монография Н. А. Брагинской о параллелях в творчестве Стравинского с западноевропейской музыкой, в которой немало внимания уделено пересечениям с творчеством композиторов-неоклассицистов⁷. Сре-

¹ Термин «новая музыка» был введен музикоедом и критиком Паулем Беккером. Обычно он употребляется по отношению к музыке новых направлений, начиная с 1910-х годов вплоть до настоящего времени. См.: Bekker P. Neue Musik // Neue Musik — Dritter Band der Gesammelten Schriften. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1920.

² *Novembergruppe* — художественное объединение, в которое входили музыканты, художники, архитекторы, видящие своей целью сближение искусства с жизнью и объединение художников и рабочих. В разное время ее членами были Курт Вайль, Ханс Эйслер, Василий Кандинский.

³ Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма: диссертация... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Виктор Пайлакович Варунц; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

⁴ Шахназарова Н. Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М.: Советский композитор, 1975.

⁵ Корчинская Л. М. Камерные сонаты для различных инструментов с фортепиано П. Хиндемита: идея гармонии мира и музыкальная композиция: диссертация... канд. искусствоведения: 17.00.02. Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2022.

⁶ Сиднева Т. Б. Граница классического и неклассического в мышлении Прокофьева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4. С. 85–91.

⁷ Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2023.

ди зарубежных источников можно выделить исследования С. Мессинга⁸, М. Хайд⁹, Т. Левитц [2].

Манифестом немецкого неоклассицизма и в некотором смысле его отправной точкой можно считать открытое письмо Бузони музыковеду Паулю Беккеру *“Junge Klassizität”* («Новая классичность» или «Новая образцowość»), опубликованное в январе 1920 года¹⁰. В нем композитор декларирует возвращение к эстетическим идеалам прежних эпох (прежде всего, барокко и венской классики), *«отбор и использование всех достижений прошлого опыта и воплощение их в твердую и изящную форму»* [3, 1].

Ярнах был преданным другом Бузони¹¹, в 1923 году Бузони в одном из разговоров поставил молодого композитора на первое место среди всех своих учеников [2, 505]. Закономерно, что Ярнах стал одним из тех, в чьем творчестве эстетические позиции Бузони нашли прямое выражение.

В музыке Бузони неоклассические интенции естественно сочетаются с романтическими стилевыми признаками¹² (его творчество даже и в поздний период жизни обнаруживает заметное влияние композиторов-романтиков, в особенности Листа), при этом Ярнах принадлежал уже другому, новому поколению композиторов, для которых сам дух романтической музыки с его пафосом и открытым выражением чувств был чужд, а обращение к более ранним эпохам уже имело протестный, во многом антиромантический характер.

В 1920-е годы Ярнах писал музыку в основном для камерных составов и инструментов соло. В струнном квартете, струнном квинтете, сонатине для флейты, сонатах для скрипки соло, в фортепианных сочинениях наиболее уместно и точно удавалось использовать выразительные средства, в наибольшей степени соответствовавшие стилистике новой классики. Макс Буттинг, размышляя о немецком неоклассическом движении 1920-х годов, писал в своей автобиографии: *«Тогдашнее двадцатипяти-тридцатилетнее поколение отвергало большие оркестровые произведения старшего поколения, потому что они ему уже мало что говорили. Молодое поколение стало благодаря войне серьезным и отчасти даже суровым и требовало сути. <...> Таким образом, поворот*

⁸ Messing S. *Neoclassicism in music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*. London: UMI Research press, 1988. 248 p.

⁹ Hyde M. M. *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth- Century Music* // *Music Theory Spectrum*, Autumn. 1996. Vol. 18, No. 2, p. 200–235.

¹⁰ См.: Busoni F. *Junge Klassizität* // *Frankfurter Zeitung*. 7 Februar 1920. Позднее данное письмо было также опубликовано в сборнике: *Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920–1950*. Tutzing: Hans Schneider, 1988.

¹¹ Свидетельством тесных творческих отношений между двумя музыкантами, а также и некоторой преемственности Ярнахом идей Бузони служит также то, что именно Ярнах был тем, кто после смерти Бузони дописывал финальную сцену его оперы *«Фауст»*. Сегодня эта опера ставится с дополненными Ярнахом эпизодами.

¹² Неоклассические тенденции, а также взаимодействие романтического и неоклассического в творчестве Бузони рассмотрено в диссертации Инны Заславской. См.: Заславская И. Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферручо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Петрозаводск, 1997.

к камерной музыке явился в одно и то же время следствием как новой идейной позиции, так и практических потребностей» [4, 148].

Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12 была издана и впервые исполнена перед публикой в 1920 году. Она стоит в ряду сочинений того времени, в которых проявилась, с одной стороны, тенденция к кристаллизации форм и прояснению фактуры, с другой стороны, колористичность гармонического языка с очевидным влиянием французской музыки рубежа веков. Сходный синтез мы видим в камерно-ансамблевой и фортепианной музыке Клода Дебюсси (Сюита для фортепиано, Менуэт и Паспье из «Бергамасской сюиты») и Мориса Равеля (Сонатина для фортепиано, «Гробница Куперена», Струнный квартет).

Сонатина одночастна. Согласно авторским эскизам и наброскам, композитор изначально предполагал, что она будет как минимум в двух частях, однако позже отказался этого замысла в пользу одночастности¹³. Хотя границы разделов Сонатины ясно очерчены, трактовать ее форму можно по-разному. С одной стороны, здесь есть все признаки сложной трехчастной репризной формы, где крайние разделы написаны в сдержанном темпе (авторское обозначение *Langsam* — медленно), а средний раздел представляет собой более развернутое оживленное скерцо (*Bewegt* — подвижно). С другой стороны, скерцо в середине Сонатины неоднородно, в нем можно выделить как минимум две темы, одна из которых в результате некоторого развития возникает сначала в тональности доминанты, затем возвращается в конце скерцо в основной тональности, что вызывает ассоциации с побочной партией, а всему скерцо это придает черты сонатной формы. При этом относительная лаконичность медленных эпизодов в начале и в конце Сонатины позволяет представить их в качестве вступления, предваряющего сонатную форму, и коды, замыкающей ее.

Такая лаконичная трактовка сонатной формы роднит рассматриваемую Сонатину со второй частью Сонаты для скрипки и фортепиано Дебюсси, первыми частями фортепианной Сонатины и Струнного квартета Равеля. Миниатюрность сонатной формы в некоторых произведениях 1910–1920-х годов воспринимается как новая тенденция, если сравнивать с объемными, близкими к симфоническим масштабам романтическими сонатами Шопена, Листа, Брамса, Чайковского.

Важную роль в развитии музыкального материала Сонатины играет полифония. Уже в первых тактах при одном взгляде на нотный текст очевидна линеарная природа голосоведения. Фактура краткого пятитактового фортепианного вступления складывается из трех пластов: мерного мелодически оформленного баса, ритмически прихотливой мелодии и извилистой мелодико-гармонической фигурации (пример 1).

¹³ Об этом пишет исследователь Арне Йенер в своей диссертации "Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs", ссылаясь на архив Городской библиотеки Берлина [5, 36].

СОНАТИНА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО ОР. 12 ФИЛИППА ЯРНАХА

Пример 1. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12, т. 1–8

Example 1. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 1–8

Есть эпизоды, где композитор использует такие полифонические приемы, как трехголосный канон с ломанным порядком вступления голосов (пример 2, т. 16–18) и каноническая секвенция, которая не вполне точно выполнена, однако очертания ее очевидны (пример 3, т. 133–138).

Пример 2. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12, т. 15–20

Example 2. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 15–20

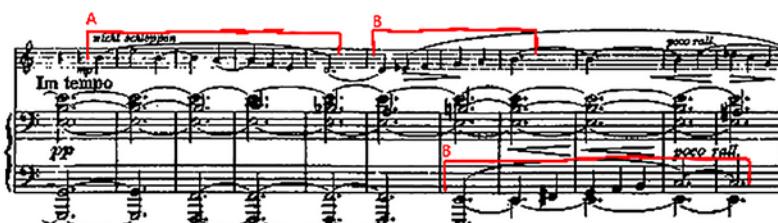


Пример 3. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12, т. 129–138
Example 3. Ph. Jarnach. Sonatina for Flute and Piano op. 12, bars 129–138



Музыкальная ткань насыщена имитационной полифонией. Как пример полифонического мышления композитора также приведем краткий эпизод в среднем разделе, где звучит контрапункт двух элементов уже звучавшей ранее темы. Имитационность здесь становится двигателем музыкального развития (пример 4, т. 83–110).

Пример 4. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12, т. 83–110
Example 4. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 83–110





Эволюция полифонического мышления стала одной из неоклассических тенденций в немецкой музыке. Для Германии возврат к музыкальным традициям прошлого означал в значительной степени именно возрождение линеарного письма в духе немецкого барокко. В этом смысле фигура И. С. Баха стала ориентиром и своеобразным символом¹⁴.

Культивирование полифонического мышления было также одним из педагогических принципов Бузони. В свой поздний период творчества он часто обращался к полифоническим инструментальным формам. В качестве примеров можно назвать такие фортепианные сочинения, как «Контрапунктическая фантазия» с ее четырьмя фугами, цикл «Пять кратких пьес для развития навыков полифонической игры», сюита «К молодежи» («An die Jugend»).

Таким образом, линеарность фактуры в Сонатине Ярнаха закономерна как с точки зрения преемственности идеям его учителя, так и в контексте общей неоклассической тенденции обращения к полифоническим практикам прошлых эпох.

Ярнах, впоследствии сам преподавая композицию, следовал принципам Бузони, отдавая должное развитию навыков полифонического письма в процессе обучения. Один из его учеников композитор Адольф Бруннер¹⁵ так вспоминал свои уроки: «Ярнах учил меня ясности контрапункта. Меня привлекли новые немецкие настроения в музыке. Он говорил: «Сделайте это по-настоящему простым.» Просил меня писать каноны — в октаву, в квинту, септиму и любой другой интервал; но в особенности фуги, двойные фуги. Все в пределах

¹⁴ Наследие Баха оказало колоссальное влияние на композиторов неоклассицизма. Отдельно можно отметить знаковые полифонические циклы, ставшие своего рода посвящением Баху, такие как Контрапунктическая фантазия Феруччо Бузони, "Ludus tonalis" Пауля Хиндемита.

¹⁵ Адольф Бруннер брал у Ярнаха уроки композиции в 1921 году в Берлине [2, 359].

тональности. <...> Темы, которые он придумывал для канонов, никогда не были хроматическими, они скорее были модальными. Это было впечатляюще...»¹⁶.

Музыкальная ткань Сонатины для флейты и фортепиано при этом не перегружена полифоническими приемами. Фактура насыщена событиями, имитационность становится фактором драматургического развития, но при этом музыка сохраняет прозрачность и легкий характер, что близко духу камерно-инструментального музицирования, например, сонатам для флейты и клавира И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

Насыщенная контрапунктом и имитациями фактура контрастирует с двумя эпизодами одноголосных флейтовых речитативов, напоминающих сольную инструментальную каденцию. Эти речитативы, создавая эффект как бы остановившегося времени, выполняют функцию своего рода границ разделов и способствуют ясности восприятия формы (пример 5).

Пример 5. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12, т. 31–35

Example 5. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 31–35

Важная черта немецкого неоклассицизма — сохранение тональности или основного тона как центра притяжения, определяющего композицию. Ярнах писал, что «традиционная соната опирается... на принцип тонального единства» [6, 144], а атональность называл следствием всеобщего стилевого кризиса [6, 157]. В Сонатине он не отказывается от тональности, однако трактует ее довольно свободно. При наличии общего тонального центра присутствуют эпизоды, в которых тональная определенность сводится к минимуму.

¹⁶ Интервью Адольфа Бруннера музыковеду Тамаре Левитц 20 июля 1989 г. Цит. по: [2, 494].

Ослабление тонально-гармонической функциональности, с одной стороны, и усиление роли полифонии, с другой, — взаимосвязанные процессы. В дальнейшем тенденция ослабления роли тональности в творчестве Ярнаха приведет к написанию вполне атональных трех Рапсодий оп. 20, после чего последует окончательное возвращение к тональному принципу.

Гармонический язык Сонатины самобытен, арсенал используемых композитором аккордов и созвучий отличается от классико-романтического. Ярнах не отказывается полностью от традиционной аккордики, основанной на терцовых структурах (трезвучиях, септаккордах), как это делали, например, Шёнберг, Веберн, Эйслер. Однако он использует и политональные созвучия, состоящие из квартовых, кварто-секундовых соединений. Система функциональных отношений здесь уже не играет той господствующей роли, как в романтической музыке XIX века, что позволяет говорить о хроматической тональности. Гармонический план в большей степени подчинен полифоническому развитию и взаимодействию голосов, нежели определяет их координацию.

Немецкий музыковед Арне Йенер, обозначая место Сонатины оп. 12 в творчестве Ярнаха, заметил, что «*как в отношении хронологии, так и стилистически, она представляет собой стык между немецким и французским периодами его творчества*» [5, 61]. Влияние французской музыки выражается в том числе в гармоническом языке. Например, встречаются эпизоды с параллельным ленточным голосоведением малых мажорных септаккордов (пример 6, т. 43–46), что часто также можно встретить у Дебюсси и Равеля, и именно это создает особый колорит, характерный для музыки импрессионизма.

Пример 6. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12, т. 43–46

Example 6. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bars 43–46



При этом мелодический язык Ярнаха в большей степени насыщен хроматизмами, чем упомянутые произведения Дебюсси и Равеля. Ярнах более смело использует хроматически заостренные мелодические ходы, которые, полифонически переплетаясь, создают более сложную причудливую линеарную ткань, что сближает с сочинениями композиторов его поколения, в том числе с Хиндемитом. В качестве одного из примеров такого рода

можно привести такт 205, в котором звучит мотив В-А-С-Н сразу в трех голосах (в одном из них в вертикальной инверсии) в разных транспозициях (пример 7, т. 205). Намеренно ли композитор создает аллюзию на монограмму Баха, неизвестно.

Пример 7. Ф. Ярнах. Сонатина для флейты и фортепиано оп. 12, т. 205

Example 7. Ph. Jarnach. Sonatina for flute and piano op. 12, bar 205



Сонатина оп. 12 заняла свое закономерное место в творческой эволюции Филиппа Ярнаха, композитора молодого поколения послевоенной Германии. Она же и во многом ознаменовала начало его творческой зрелости. Это последнее сочинение Ярнаха, претерпевшее заметное влияние импрессионизма, которым композитор увлекался в юношеские годы, но при этом в ней уже обнаруживаются черты собственного авторского стиля, которые еще более явно раскроются в Струнном квартете оп. 16 (1923), Трех фортепианных пьесах оп. 17 (1924), Сонатине для фортепиано оп. 18 (1924). В Сонатине оп. 12 выражены поиски, характерные для музыкального модерна, в ней мы можем наблюдать отражение тенденций, характерных для немецкого неоклассицизма. Такие поиски нередко приводили молодых авторов к традициям давно забытого прошлого, что формировало эстетическую основу нового музыкального направления. Идеи новой классичности, сформулированные учителем Ярнаха Феруччо Бузони, наиболее полное выражение нашли уже в творчестве его учеников и их современников.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. — Москва: Музыка, 1988. — 80 с.
2. Lewitz T. Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921–1924: Ph. D. Dissertation / Tamara Lewitz; University of Rochester. — Rochester, NY, 1993. — 536 p.
3. Busoni F. Junge Klassizität / F. Busoni // Frankfurter Zeitung, 1920. — № 7. — S. 1.
4. Бумтинг М. История музыки, пережитая мной. — Москва: Музгиз, 1959. — 313 с.
5. Jähner A. Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs: Ph. D. Dissertation / Arne Jähner; Technische Universität Berlin. — Berlin, 2019. — 334 S.
6. Jarnach Ph. Schriften zur Musik: mit Einführungen und Werkverzeichnis, hrsg. von Norbert Jers. — Berlin: Merseburger Verlag, 1994. — 218 S.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

A. N. Вакер — старший преподаватель кафедры специального фортепиано, аспирант кафедры аналитического музыкоznания Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Varunts V. P. Muzykalnyi neoklassitsism: Istoricheskiye ocherki* [Musical Neoclassicism: Historical essays]. Moscow: Muzyka, 1988. 80 p.
2. *Lewitz T. Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921–1924: Ph. D. Dissertation / Tamara Lewitz*; University of Rochester. Rochester, NY, 1993. 536 p.
3. *Busoni F. Junge Klassizität / F. Busoni* // Frankfurter Zeitung, 1920. № 7. S. 1.
4. *Butting M. Istorya muzyki, perezhitaya mnoi* [Musikgeschichte, die ich miterlebte] / перевод Yu. M. Sheinina. Moscow: Gosudarstvennoye Muzykal'noye Izdatel'stvo, 1959. 313 p.
5. *Jähner A. Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs: Ph. D. Dissertation / Arne Jähner*; Technische Universität Berlin. Berlin, 2019. 334 S.
6. *Jarnach Ph. Schriften zur Musik: mit Einführungen und Werkverzeichnis*, hrsg. von Norbert Jers. Berlin: Merseburger Verlag, 1994. 218 S.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Aleksei N. Vaker — Senior Teacher of the Piano Department, Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 16.06.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.07.2025

Принята к публикации / Accepted: 09.09.2025

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-132-142



«Ординарная» артикуляция: терминология и понятие



Юлия Витальевна Глазкова

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, Москва, Россия,
july-yufereva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6348-2551>

Аннотация: Широкое внедрение исполнительских практик прошлого в современное искусство музыкальной интерпретации требует наличия соответствующего терминологического аппарата. Одной из наиболее характерных черт исполнения клавирной музыки XVII–XVIII веков большинства европейских стран является особая тонко дифференцированная артикуляция, которая не выписывалась в нотном тексте, но всегда использовалась при игре. В виду того, что данная манера в свое время являлась единственным профессиональным способом игры на клавире, специального названия для нее — в ту эпоху, когда она бытовала — не сложилось. В статье решается задача поиска русскоязычного термина, который точно и ярко называл бы рассматриваемый способ произнесения музыкальной ткани. Автор, основываясь на описании данной манеры игры в трех значимых трактатах XVIII века, авторами которых явились Дом Бедос де Сельль, Ф. В. Марпург и Д. Г. Тюрк, анализирует их и приходит к суммирующему термину «ординарная артикуляция». Термин призван помочь современным российским музыкантам в их практике профессионального общения и преподавания, а также музыковедам, легко оперировать данным понятием в исследованиях, посвященных вопросам исторически обоснованного исполнения клавирной музыки эпохи барокко.

Ключевые слова: орган, клавир, аутентизм, исторически обоснованное исполнительство, артикуляция, Дом Бедос де Сельль, Марпург, Тюрк

Для цитирования: Глазкова Ю. В. «Ординарная» артикуляция: термин и понятие // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 132–142. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-132-142

Performing arts

Original article

«Ordinary» articulation: term and concept

Yulia V. Glazkova

N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
july-yufereva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6348-2551>

Abstract: The wide introduction of historical performance practices into the contemporary art of musical interpretation requires an appropriate terminological apparatus. One of the most characteristic features of the performance of keyboard music in the 17th–18th centuries in most European countries is a special finely differentiated articulation, which was not written out in the musical text, but was always used when playing. Due to the fact that this manner was the only professional way of playing the keyboard at the time, there was no special name for it in the era when it was in use. The article solves the problem of finding a Russian-language term that would accurately and vividly name the considered method of pronouncing musical text. The author relies on the description of this manner of playing in three significant treatises of the 18th century, the authors of which were Dom Bedos de Celles, F. W. Marpurg and D. G. Türk, analyzes them and comes to the summary term "ordinary articulation". The term is intended to help contemporary Russian musicians in their professional communication and teaching practices, as well as musicologists to easily use this concept in research devoted to issues of historically informed performance of keyboard music of the Baroque era.

Keywords: organ, clavier, authenticity, historically informed performance, articulation, Bedos (dom) de Celles, Marpurg, Türk

For citation: Glazkova Yu. V. "Ordinary" articulation: term and concept. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):132-142. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-132-142

В европейском исполнительстве эпохи барокко сложилась традиция игры на клавишных инструментах, которая подразумевала специфическую артикуляцию музыкальный ткани. Предполагалось, что нотный текст, формально не имевший никаких указаний на использование штрихов, ни пауз между нотами, тем не менее должен был исполняться особым *non legato*: звуки должны были быть разделены мельчайшими паузами, а продолжительность самого штриха регламентировалась положением ноты в такте.

Упоминания о данной традиции содержатся во многих трактатах по исполнительству на клавишных инструментах XVI–XVIII веков¹. Несмотря на то,

¹ Понятие о «внешней» и «внутренней» продолжительности тактовой доли были неотъемлемой частью немецкого учения о такте, о чем содержатся указания в трактате В. К. Принца [Wolfgang

что описания ее схожи в разных источниках, единого термина для определения этого исполнительского подхода в европейском музыкознании в то время не сложилось. Скорее всего, теоретики просто не нуждались в специальном названии, поскольку данная традиция была единой, всеобщей и обязательной, это был базовый и, по сути, единственный профессиональный способ игры на органе и клавесине.

Современным исследователям и исполнителям-практикам необходим термин для обозначения данного понятия, поскольку за два столетия появились другие подходы и методы, в частности, романтическая школа игры на органе, которая подразумевает совершенно иные закономерности, порой даже диаметрально противоположные принципам барочной эпохи². XX век, в свою очередь, явил целый ряд различных трактовок барочных исполнительских приемов — сообразно их пониманию музыкантами на разных этапах формирования исторического мышления, что также требует особого осмыслиения и оценки.

За основу для русскоязычного термина взято описание барочной традиции артикулирования при игре на клавишных инструментах, которое содержится в трех источниках: трактате французского органиста и теоретика Франсуа д'Амбруаза Бедоса де Селля (1709–1779) «Искусство органного мастера» (1778) [1] и двух немецких источниках: трактате Фридриха Вильгельма Марпурга (1718–1795) «Введение в искусство игры на клавире» (1755) [2] и в «Клавирной школе» (1789) Даниэля Готлоба Тюрка (1750–1813) [3]. Дом Бедос де Селль описывает “articulation” (артикуляцию), которая, по его мнению, должна заключаться в том, чтобы в музыкальную ткань включались мельчайшие паузы различной длины. Марпург пишет об “ordentliches Fortgehen” (дословно: «упорядоченном движении»), Тюрк говорит о “gewöhnliche art” («обычной манере»).

Примечательно, что три приведенные выше выражения презентуют разные смысловые грани рассматриваемой исполнительской традиции. Цель данного исследования — привести их к единому знаменателю, то есть на основе этих трех выражений сформулировать русскоязычный термин, который был бы емким по смыслу, коротким и узнаваемым вне зависимости от контекста, то есть удобным для использования в науке и практике.

Дом Бедос де Селль пишет: «Я называю продолжительностью [*tenue*] нот их говорящую часть, которая всегда занимает их начало. То, что их завершает, есть всегда пауза [*silence*], более или менее длительная, необходимая для того, чтобы создать артикуляцию в мелодии. Чтобы убедиться в необходимости этих пауз в конце каждой ноты, следует исполнить на органе, клавесине, спине-

Caspar Printz] “Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist” (1676–1677; 1696), И. Г. Вальтера [Johann Gottfried Walther] “Praecepta der musicalischen Composition” (1708), Д. Кельнера [David Kellner] “Treulicher Unterricht im General-Bass” (1732), М. Шписа [Meinrad Spiess] “Tractatus Musicus Compositorio-practicus” (1745) и многих других.

² В частности, основным штрихом романтического органного исполнительства является *legato*.

те или любом другом клавишном инструменте любую желаемую пьесу и, исполняя ее, обратить внимание, скорее, на исполнение, нежели на способ ее записи на бумаге. Тогда можно заметить, что палец, который только что закончил звук, часто поднимается задолго до того, как [другой] палец ставится на следующий звук, и этот [временной] интервал есть неизбежным образом пауза. <...> Все это есть <...> не более, чем артикулированное произношение согласных в слове, без которых все слоги не имели бы между собой иного различия, нежели сливающийся звук гласных. <...> поскольку звук инструмента повсюду одинаков и в состоянии создать, если можно так сказать, лишь одну гласную, то нужно, чтобы артикуляционные паузы были более разнообразны, чем в слове, если хотят, чтобы музыка производила артикуляцию *внятную и интересную*» [1, 598–600]³.

Термин «артикуляция» в XX веке прочно вошел в теорию и практику российского исполнительского искусства, в первую очередь благодаря И. А. Браудо (1896–1970) и его известному одноименному труду⁴. Браудо писал: «в музыкальной теории под артикуляцией разумеется искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов *легато* и *стаккато*» [5, 3]⁵.

Сегодня большинство органных и клавесинных педагогов пользуются именно этим термином, говоря об исполнительских штрихах, о разновидностях слитного и раздельного произношения. Слово «артикуляция» прочно вошло в практику и теорию преподавания игры на старинных клавишных инструментах, поэтому будет вполне логичным взять его за основу искомого термина.

Дом Бедос де Сель пишет лишь об *артикуляции*, не давая ей никаких дополнительных определений. Между тем очевидно, что сегодня это слово имеет слишком широкое значение — даже применительно к музыкальному исполнительскому искусству, — чтобы быть термином для обозначения специфики барочных принципов игры на клавишных инструментах⁶. В то же время термином может являться имя существительное или словосочетание с именем существительным в качестве опорного слова⁷. Поэтому следующий

³ Перевод М. Н. Чебуркиной [4, 5].

⁴ И. А. Браудо «Артикуляция» (1961) [5].

⁵ Незадолго до Браудо весьма схожее определение артикуляции применили и современные ему европейские исследователи истории исполнительских практик Вилли Апель (1893–1988) и Эрвин Бодки (1896–1958): «Артикуляция — это отчетливое произнесение мелодии, в соответствии с её смыслом, посредством применения различного труса — от *legatissimo* до *staccatissimo*». Цит. по: [6, 382].

⁶ Стоит отметить, что, помимо различных сфер музикоискусства, это слово активно используется также и в сфере фонетики.

⁷ Указания на это содержатся в определениях термина, принадлежащих многим терминологам, к примеру, Б. Н. Головину: «Термин — это отдельное слово или образованное на базе имени существительного подчинительное словосочетание, обозначающее профессиональное понятие и предназначеннное для удовлетворения специфических нужд общения в сфере определённой профессии (научной, технической, производственной, управленческой)» [7].

этап состоит в том, чтобы ответить на вопрос, какая именно артикуляция характерна для барочной (преимущественно, немецкой) исполнительской традиции, как можно, охарактеризовав ее коротко вместе с тем отразив ее характерные черты?

Старинные клавишные инструменты имеют одну важную особенность, отличающую их от современного фортепиано — динамическую инертность (т.е. сила нажатия на клавишу не влияет на громкость звучания, что как раз и подтверждает Дом Бедос де Сель, говоря, что «*звук инструмента повсюду одинаков*»). Соответственно, такие простые задачи, как показ метрической основы такта, соподчинение таковых долей, показ интонационных вершин музыкальных мотивов, требует специальных средств для воплощения на клавесине и органе.

При заданной громкости любой клавесинный или органный звук, появляющийся после тишины, паузы, пусть даже самой незначительной, непременно воспринимается слухом как акцентированный. В то же время звук органа не гаснет на всем своем протяжении и поэтому по мере своей продолжительности делает *crescendo* — как в сознании слушателя, так и физически, «накапливаясь» в помещении, имеющем реверберацию. Именно поэтому более долгие звуки на органе воспринимаются как более громкие по сравнению с короткими.

Суммировав этот опыт, музыканты-практики XVI–XVIII веков пришли к созданию *системы* исполнительских приемов, позволяющих получать эффект различной громкости звуков на органе и клавесине за счет варьирования их длительности внутри отведенной им таковой доли и применения нюансированных пауз между ними. В немецкой теории исполнительства того времени основной акцент делается на цель и смысл такого подхода к артикуляции, который заключен в весьма распространенном с середины XVII века в Германии учении о такте.

Суть данного учения состояла в необходимости ясного донесения до слушателя метрической структуры музыкальной ткани, то есть иерархии тактовых долей. Немецкие исполнители и теоретики XVII–XVIII веков придавали особое значение этому аспекту исполнительской интерпретации и требовали, чтобы все ноты в обязательном порядке делились на «хорошие», к коим относились звуки, падающие на сильную или относительно сильную долю такта, и, соответственно, обязанные звучать громче, и «плохие», к которым относились все остальные ноты в такте. Об этих закономерностях писал еще Джироламо Дирута в трактате “*Il Transilvano*” (1593) (он употребляет итальянские словосочетания “*nota buona*” и “*nota cattiva*”), а также многие теоретики и практики немецкого барокко, в том числе Георг Муффат — в предисловии к сборнику оркестровых сюит “*Florilegium Secundum*” (1698): “*edle [Noten]*” и “*schlechte [Noten]*” (нем.)⁸.

⁸ Учение об артикуляции в контексте анализа трактата И. Г. Вальтера «Наставление к музыкальной композиции» (1708) А. А. Панов определяет как «учение об акцентуационной продол-

Согласно применению учения о такте к артикуляционным приемам, все «хорошие» ноты должны звучать дольше и иметь после себя более короткую паузу, нежели «плохие», которые, соответственно, исполняются коротко, а пауза после них должна быть более продолжительной⁹. Воплощение принципов этой теории помогало органистам и клавесинистам, прежде всего, успешно обеспечивать метрическую организованность музыкальной ткани, а также подчеркивать выразительность отдельных звуков там, где это необходимо — именно поэтому данная практика переросла в столь устойчивую исполнительскую традицию.

По свидетельству Ф. В. Марпурга, “ordentliches Fortgehen” («организованное» или «упорядоченное движение») при игре на клавишных «всегда подразумевается, но никогда не выписывается» [2, 29]. Д. Г. Тюрк писал об этом подходе: «Что касается нот, которые должны быть сыграны в обычной манере [gewöhnliche Art]¹⁰, то они никогда <...> не связываются, каждый палец поднимается с клавиши чуть раньше, чем предписывает то длительность ноты» [3, 356].

Итак, два известных теоретика XVIII столетия, рассуждая о закономерностях в исполнительской практике своего времени, говорят о данном способе артикулирования как о чем-то, во-первых, упорядоченном (*ordentlich*), во-вторых — обычном, распространенном (*gewöhnlich*). Дом Бедос де Сель в своих рассуждениях делает акцент, скорее, на безусловной необходимости такой артикуляции, сравнивая ее с чередованием гласных и согласных звуков в человеческой речи.

Дословный перевод немецких прилагательных, содержащихся в трактатах Марпурга и Тюрка, “ordentliche” и “gewöhnliche”, — «упорядоченная артику-

жительности (*Lehre von der Accent-Länge*)». Также исследователем применительно к данной практике используется словосочетание «манерная модерация (*manirliche moderation*)» [6, 368]. Вероятно, «акцентуационная артикуляция» или «акцентная артикуляция» также может рассматриваться как один из вариантов термина для понятия, но автором данного исследования это словосочетание все же отвергается — по причине того, что слово «акцент» (*Accent*) имеет в русском и немецком языке разные оттенки смысла. В немецкой теории музыки *Accent* принадлежит к сфере регулярности. Согласно русскоязычной семантике, наоборот, акцент является чем-то нестандартным, выходящим за переделы обычного. В отличие от немецкоязычных, русскоязычные музыканты не говорят о сильных долях такта как об акцентах; в равной степени акцентом не называется смысловая вершина (эмфазис) мотива или фразы. В связи с этим автору данного исследования представляется, что предполагаемый термин «акцентная артикуляция» будет уводить российских музыкантов-практиков от истинного значения данной исполнительской традиции, которая существовала вовсе не для воплощения чего-либо «экстраординарного», а, напротив, для прояснения самых простых, регулярных музыкальных структур и базовых закономерностей.

⁹ То, что Дом Бедос де Сель определяет как соотношение «продолжительности ноты» (*tenue*) и «паузы» (*silence*) внутри выписанной длительности, немецкие теоретики называют латинскими терминами “*Qvantitas extrinseca*” и “*Qvantitas intrinseca*” — дословно «внешняя и внутренняя продолжительность тактовой доли».

¹⁰ Как один из вариантов перевода слова “*gewöhnliche*” в разных словарях также встречается «зарядный».

ляция» и «обычная артикуляция». Вряд ли хотя бы одно из них может выполнять роль научного термина в российской науке: термин для для обозначения понятия должен быть узнаваемым, не зависимым от контекста.

В переводе иностранного термина очень важно его звучание с иностранным оригиналом — для узнаваемости его носителями разных языков. Поэтому в современной терминологии существует тенденция к унификации терминов одной и той же научной сферы в разных языках, а также к использованию слов-интернационализмов¹¹.

Употребляемое Марпургом прилагательное “ordentliche” образовано от немецкого “Orden”, которое, в свою очередь, было производным от латинского “ordo”, что означало «ряд, вереница, строй, порядок». Немецкое “Orden” поначалу имело ряд значений: «правило», «порядок», «последовательность»¹². От него образовались “ordentliche”, “Order”, “Ordnung” [8, 318]. Современное прилагательное “ordentliche” переводится как «организованный, упорядоченный». Помимо того, оно имеет и другие, менее употребительные значения: «очередной», «штатный» наряду с вариантами, имеющими несколько иные оттенки смысла, такими как «аккуратный», «добропорядочный», «приличный».

В латинском языке слово “ordo” имело распространенное производное — “ordinarius” (рядовой, обыкновенный). В европейских языках есть многое произошедшее от него, близких по семантике слов: итальянское “ordinario” (обычный), французское “ordinaire” (обыкновенный, заурядный), английское “ordinary” (обычный, простой, заурядный).

На смысловые оттенки производных от латинского корня “ord” в немецком языке, скорее всего, повлиял менталитет этого народа: все, что принадлежало к «ряду», «шеренге» и «последовательности» приобрело в немецком варианте смысловой оттенок упорядоченности, аккуратности, и даже порядочности и солидности. В то время как в иных европейских языках данный корень послужил основой прилагательных, имеющих семантику «обычности», «привычности» и иногда — «заурядности».

Однако стоит отметить, что значение слов-интернационализмов, произошедших от латинского “ordinarius”, в разных европейских языках очень близко к тому определению, которое использует Тюрк в отношении рассматриваемой исполнительской традиции — он определяет ее как “gewöhnliche” (обыч-

¹¹ Важность этого понимали и ученые предшествующих эпох. А. В. Бояркина в статье «О переводе старинных музыкально-теоретических текстов (на примере трактатов по генерал-басу)» приводит комментарий Степана Дегтярева, осуществившего в начале XIX века перевод трактата Винченцо Манфредини: «Читавши сию книгу, найдешь ты много слов итальянских, которые я употреблял не для того, чтобы их не можно было изразить на российском языке, но чтобы учащийся, в случае разговора с иностранцем, мог разуметь как его вопросы, так и отвечать на оные. При том же удержание слов иностранных и для политического разговора о музыке я почёл весьма нужным» [Цит. по: 9, 197].

¹² Со временем его основным значением стало «орден, монашеская община с определенным уставом».

ную) манеру игры¹³. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что частью искомого русскоязычного термина может служить русский вариант данного интернационализма — прилагательное «ординарный», с помощью которого можно образовать словосочетание «ординарная артикуляция»¹⁴.

Прилагательное «ординарный» пришло в русский язык из польского (*ordynarny*) и французского (*ordinaire*). Это слово стало частью отечественной лексики путем морфологической передачи — способа, при котором иноязычное слово транслитерируется с последующим приспособлением его к морфологии родного языка (для удобства склонения и спряжения). В своем основном значении русское прилагательное «ординарный» несет тот же смысловой оттенок, что и слова аналогичного происхождения в других европейских языках: «обыкновенный, ничем не выдающийся, заурядный». Наряду с этим значением, «ординарный» также употребляется в значении «штатный»¹⁵ (к примеру, «ординарный профессор»), а также как прилагательное, образованное от термина «ординар», обозначающего «средний (за много лет) уровень воды в водоеме» (к примеру, «ординарный уровень в истоке Невы») [12].

Несмотря на некоторые семантические различия между “*ordentliche*” и «ординарный», русское прилагательное в первом и основном значении — «обыкновенный» — полностью соответствует немецкому определению “*gewöhnliche*” из трактата Тюрка. Нельзя оставить без внимания и тот факт, что “*ordentliche*” и «ординарный» являются абсолютными синонимами в значении «штатный». Суммируя вышеизложенное, можно констатировать, что «ординарный» весьма близко по значению большинству слов с корнем “*ord*” в разных европейских языках, имеет общее происхождение с прилагательным “*ordentliche*” и является синонимом слова “*gewöhnliche*”. Исходя из этого, представляется возможным и даже целесообразным использовать его в русском языке для определения рассматриваемой барочной манеры музыкальной артикуляции.

Термин «ординарная артикуляция» получается собранным, как конструктор, из разных частей: «артикуляция» — из французского трактата дом Бедоса де Селля, прилагательное «ординарный», однокоренное, близкое по смыслу немецкому “*ordentlich*” («упорядоченный») — из труда Марпурга, в то же время являющееся синонимом другого оригинального определения, “*gewöhnliche*” («обычный, распространенный»), употребляемого Тюрком.

¹³ Венгерский исследователь Якаб Хедвиг в статье «Введение в практику старинной клавирной музыки — принципы и их практическая реализация» ссылается на наличие в итальянских источниках эпохи барокко словосочетания “*movimento ordinario*”, которое, по свидетельству Хедвига, также применяется к описанию манеры артикулирования музыкальной ткани [10].

¹⁴ Термин уже использован автором в одной из публикаций [11].

¹⁵ Это же значение имеет и нем. “*ordentliche*”.

В пользу применения прилагательного «ординарный» в качестве термина для рассматриваемой исполнительской практики в российском музыкознании говорит и то, что наиболее значимым свойством данной традиции для современных музыкантов-практиков является именно *обычность* ее применения для исполнения музыки XVI–XVIII веков, ее стандартизированная простота и *общеупотребительность* в ту эпоху, когда она сформировалась.

«Ординарная артикуляция» является кратким и узнаваемым вне зависимости от контекста словосочетанием, которое может служить термином для данного понятия. Это словосочетание несет в себе основные смысловые, графические и звуковые свойства оригинальных немецких и французских выражений, использовавшихся для описания рассматриваемой музыкальной традиции. Термин «ординарная артикуляция» призван помочь современным русскоязычным исследователям и музыкантам-практикам легко оперировать данным понятием: кратко обозначать и сравнивать его с исполнительскими закономерностями иных эпох.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Bedos (dom) de Celles F. L'Art du Facteur d'Orgues. Quatrième partie.* M. DCC. LXXVIII. — Paris, De l'Imprimene de L. F. Delatour, 1778.
2. *Marpurg F. W. Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß.* — Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755. — 78 S.
3. *Türk D. G. Clavierschule.* Leipzig und Halle, 1789. — F: Bärenreiter, Kassel, 1957/67. — 445 S.
4. Чебуркина М. Н. Принципы органного исполнительства в эпоху французского Барокко: «регистровый жанр», «туше», «манера» исполнения, «артикуляция», «неравные ноты» // Музыковедение. — 2012. — № 9. — С. 2–8.
5. Браудо И. А. Артикуляция. О произношении мелодии. — Л., 1961. — 199 с.
6. Панов А. А. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов: дисс... доктора искусствоведения. — Москва, 2006. — 735 с.
7. Головин Б. Н. Лингвистические основы учения о терминах. — Москва, 1987. — 103 с.
8. Фомкин М. С. К вопросу о содержании концепта "Ordnung" в немецком языке // XXIV Царскосельские чтения. 75-летие Победы в Великой Отечественной войне: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 21 апреля 2020 года. Том I. — Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2020. — С. 316–321.
9. Бояркина А. В. О переводе старинных музыкально-теоретических текстов (на примере трактатов по генерал-басу) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2015. — № 4(39). — С. 189–194.
10. *Hedvig J. Introduction to Keyboard Music Practice in the Early Music Era — Principles and Their Practical Implementation.* — URL: <https://music.unideb.hu/introduction-keyboard-music-practice-early-music-era-principles-and-their-practical-implementation> (дата обращения: 02.10.2025).
11. Глазкова Ю. В. «Ординарная артикуляция» и свобода аппарата органиста // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2025. — №2 (28). — С. 83–87.

12. Большой толковый словарь русского языка // Интернет-портал «Грамота». — URL: [https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9&mode=slovari&dicts\[\]](https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9&mode=slovari&dicts[])=42 (дата обращения: 14.03.2025).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ю. В. Глазкова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

REFERENCES

1. *Bedos (dom) de Celles F. L'Art du Facteur d'Orgues. Quatrième partie.* M. DCC. LXXVIII [Art of the Organ Builder. Part four. Mr. DCC. LXXVIII]. Paris, De l'Imprimene de L. F. Delatour, 1778.
2. *Marpurg F. W. Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß* [Instructions for playing the piano, the beautiful practice of today in accordance]. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755. 78 S.
3. *Türk D. G. Clavierschule.* Leipzig und Halle, 1789. F: Bärenreiter, Kassel, 1957/67. 445 S.
4. *Cheburkina M. N. Principy organnogo ispolnitel'stva v epohu francuzskogo Barokko: "registrovyj zhanr", "tushe", "manera" ispolneniya, "artikulyaciya", "neravnye noty"* [Principles of organ performance in the French Baroque era: "register genre", "touché", "manner" of performance, "articulation", "unequal notes"] // *Muzykovedenie* [Musicology]. 2012. No 9. P. 2–8.
5. *Braudo I. A. Artikulyaciya. O proiznoshenii melodii* [Articulation. On the Pronunciation of Melody]. L., 1961. 199 p.
6. *Panov A. A. Praktika nemeckogo organista XVII–XVIII stoletij v zerkale istoricheskikh dokumentov* [The Practice of a German Organist of the 17th–18th Centuries in the Mirror of Historical Documents]. Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 2006. 733 p.
7. *Golovin B. N. Lingvisticheskie osnovy ucheniya o terminah* [Linguistic foundations of the doctrine of terms]. Moscow, 1987. 103 p.
8. *Fomkin M. S. K voprosu o soderzhanii koncepta «Ordnung» v nemeckom yazyke* [On the content of the concept of 'Ordnung' in the German language] // *XXIV Carskoselskie chteniya. 75-letie Pobedy v Velikoj Otechestvennoj vojne: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*, Sankt-Peterburg, 21 aprelya 2020 goda. Tom I [XXIV Tsarskoye Selo Readings. 75th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War: Proceedings of the International Scientific Conference, St. Petersburg, April 21, 2020. Volume I.]. Saint Petersburg: Leningrad State A. S. Pushkin University. 2020. P. 316–321.
9. *Boyarkina A. V. O perevode starinnyh muzykal'no-teoreticheskikh tekstov (na primere traktatov po general-basu)* [On the translation of ancient musical theoretical texts (based on treatises on the basso continuo)] // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2015. № 4(39). P. 189–194.
10. *Hedvig J. Introduction to Keyboard Music Practice in the Early Music Era — Principles and Their Practical Implementation.* URL: <https://music.unideb.hu/introduction-keyboard-music-practice-early-music-era-principles-and-their-practical-implementation> (accessed: 02.10.2025).

11. *Glazkova, Yu. V.* "Ordinarnaya artikulyaciya" i svoboda apparata organista ["Ordinary articulation" and freedom of the organist's apparatus]. *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznanija* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of art history]. 2025. No 2. P. 83–87.
12. *Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka* [Large explanatory dictionary of the Russian language] // Internet portal "Gramota". URL: [https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9&mode=slovare&dicts\[\]](https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9&mode=slovare&dicts[]) (accessed: 02.10.2025).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yulia V. Glazkova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Organ and Harpsichord Department at NA. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 23.06.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 16.07.2025

Принята к публикации / Accepted: 02.09.2025

События

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-143-152



Вселенная Антона Брукнера: новые грани изучения и представления личности и творчества композитора



Рената Тагировна Бадамшина

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
renata.badamshina@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-7332-8505>

Аннотация: В статье, посвященной обзору юбилейных событий, приуроченных к 200-летию со дня рождения Антона Брукнера, описываются разнообразные, проходившие в Германии, мероприятия: концерты, презентации книг, ярмарки, выставки, радио передачи, квесты, творческие задания для профессионалов и дилетантов, в том числе интерактивные формы презентации творческого наследия и личности композитора. Уделяется внимание представленным в рамках юбилейных мероприятий книгам, посвященным композитору — от историко-биографических до романов и театральных зарисовок.

Ключевые слова: Антон Брукнер, 200-летний юбилей, Линц, концерты, инсталляции, перформансы, выставки, квесты, комиксы

Для цитирования: Бадамшина Р. Т. Вселенная Антона Брукнера: новые грани изучения и представления личности и творчества композитора // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 143–152. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-143-152

Events

Original article

The Universe of Anton Bruckner: new facets of studying and presenting the composer's personality and creativity

Renata T. Badamshina

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
renata.badamshina@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-7332-8505>*

Abstract: The article is devoted to a review of the anniversary events dedicated to the 200th anniversary of the birth of Anton Bruckner. It describes various events that took place in Germany (concerts, book presentations, fairs, exhibitions, radio broadcasts, quests, creative tasks for professionals and amateurs), including interactive forms of representation of the creative heritage and personality of the composer. Attention is paid to the books dedicated to the composer presented during the anniversary events, from historical and biographical to novels and theatrical sketches.

Keywords: Anton Bruckner, 200th anniversary, Linz, concerts, installations, performances, exhibitions, quests, comics

For citation: Badamshina R. T. The Universe of Anton Bruckner: new facets of studying and presenting the composer's personality and creativity. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):143-152. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-143-152

Музыкальная общественность всего мира на протяжении 2024–2025 годов отметила 200-летний юбилей Антона Брукнера огромным количеством мероприятий. На протяжении этого периода прозвучали сотни концертов, в которых были исполнены произведений композитора. Музыкальный мир России также провел ряд концертов, посвященных памяти композитора. Так, в течение двух сезонов в Санкт-Петербурге был представлен абонементный цикл «Антон Брукнер. Великий австрийский романтик», в рамках которого прозвучали все симфонии композитора под управлением выдающихся дирижеров. К этому событию был создан специальный логотип, на котором профиль Брукнера развернут в обе стороны (илл.1).

Желтый профиль Брукнера, обращенный назад, олицетворяет прошлое, фиолетовый, направленный вперед, — будущее. Логотип отражает основную концепцию юбилейного года: духовность и величие Брукнера — классика, который никогда не устаревает. Для лучшего понимания сущности личности

композитора может служить фраза из юбилейного буклета: “Kontroverser Einyelgänger” («Противоречивый одиночка») [1, 3].

К этому событию был создан информационный видеоролик “Ein Jubileum rund um Anton Bruckner”¹. В нем наряду с информационными материалами было использовано необычное приглашение к участникам фестиваля: *ab² tantzen* (протанцевать), *ab spielen* (проиграть), *ab singen* (пропеть), *ab gehen* (проходить), *ab hören* (прослушать), *ab drücken* (прообнимать), *ab klatscen* (прохлопать), *ab rocken* (пропеть и протанцевать под рок), *ab feiern* (отпраздновать), *ab laufen* (пробегать), *ab shacken* (проудивляться), *ab wanden* (прогулять). “AB”, прежде всего, инициалы композитора, но, кроме того, предлог. В данном случае он усиливает смысл глаголов — пропустить через себя, то есть самому пропеть, прослушать, прохлопать и т.д. Тем самым предлагалось воспринимать музыку Брукнера через все рецепторы восприятия. Это способствовало приобщению к творчеству композитора людей всех социальных и возрастных категорий³.

Форматы мероприятий были различными. Среди прочих проводились концерты в трактире Линца, города, где совместно со зрителями исполнялись произведения композитора для детей и взрослых. Инструментальный ансамбль и хор мальчиков из аббатства Санкт-Флориана⁴ представил программу для детей, чтобы и они могли принять участие в праздновании юбилея композитора.

В рамках детского проекта “Bruc.Kinder.Spiel” («Брук.Дети.Игра») детям предложили нарисовать картины под впечатлением звучащей музыки Брукнера.



Илл. 1. Логотип юбилейного года А. Брукнера

Pic. 1. The logo of the jubilee year of A. Bruckner

¹ Юбилей, посвященный Антону Брукнеру.

² А. В. — символическое использование немецкого предлога *ab* присутствует в инициалах композитора.

³ В этом ролике огромное количество информационных материалов помогает сориентироваться слушателям и зрителям в выборе мероприятий. Вот как выглядит объявление для всей семьи: «Приглашаем детей и взрослых посетить Санкт Флориан и увидеть, где Брукнер жил в юности. В процессе этого вы сможете раскрыть свои творческие идеи и погрузиться в сферу творчества композитора». Можно было встретить и такое объявление: «Отправляйтесь в уникальное музыкальное путешествие по Верхней Австрии! Летом во всех кампусах Детского университета проводятся музыкальные мастер-классы, которые дают возможность любознательным умам на целый день погрузиться в увлекательный мир Антона Брукнера. Будь то детская книга, праздничное развлечение, поездка на выходные или викторина на смартфоне: здесь есть место Брукнер для детей и взрослых!».

⁴ Брукнер в детстве пел в хоре мальчиков аббатства Санкт-Флориана.

Илл. 2. Инсталляция «Планета Антон»⁷

Pic. 2. Installation "Planet Anton"

произведения: симфоническая музыка Брукнера превратилась в танцевальную. Это было привлекательно для молодежи благодаря сочетанию звуковой инсталляции, перформанса, арт-хэппенинга и интервенции.

Инсталляции также можно было встретить и в музейных пространствах, в частности, в музее современной электроники Брукнера представил как отдельная планета, а оркестранты — как звезды. В центре располагалась фигура дирижера, от которой в разные стороны расходилось бегущее звездное полотно под музыку композитора.

В одном из залов можно было услышать музыку Брукнера в сочетании с разными звуками города и той средой, которая окружала композитора в повседневной жизни, например, звуками паровоза, стука (видимо, там ранее была мастерская), что очень оживляло восприятие времени жизни композитора. В музее города Штайр, в котором Брукнэр прожил 10 лет, был представлен интерактивный портрет композитора, где он сам рассказывает о своей жизни.

Интересна своей идеей медиаинсталляция "WhatsAB" (вновь ab!) по проекту Райнера Зендрона и Бернда Прейнфалька: 22 музыканта исполняют оркестровые партии из *Andante* Третьей симфонии Брукнера (e-moll). В выставочном зале находятся 22 монитора, транслирующих запись партий. На большом экране Сигурд Хеннеманн дирижирует виртуальным оркестром. Посетители свободно перемещаются между мониторами, имея возможность прослушать каждую партию отдельно.

⁵ Ансфельден — деревушка, в которой родился А. Брукнер.

⁶ В музыке — элементарная единица музыкальной информации.

⁷ Звуковая инсталляция (англ. *sound installation*) — форма современного искусства, основанная на синтезе различных художественных средств, как классических, так и современных. Определяющим фактором в ее функционировании являются наличие звуковой составляющей. Ее можно трактовать как звуковое (следовательно, и временное) расширение обычной инсталляции. Арт-хэппенинг включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от *перформанса*, четкого сценария. Одна из задач хэппенинга — преодоление границ между художником и зрителем.

⁸ Ремикс — это изменение оркестровки или темпа исполнения.

ра. В результате были созданы коллажи, представленные впоследствии на выставке в Центре Антона Брукнера в Ансфельдене⁵.

Одно из мероприятий для молодежи носило название "Bruckner's Beats" (Биты⁶ Брукнера). Кроме того, сочинения Брукнера «переписывались» с помощью электронных ремиксов⁸.

На трех площадках города Линца прозвучали «трансформированные»

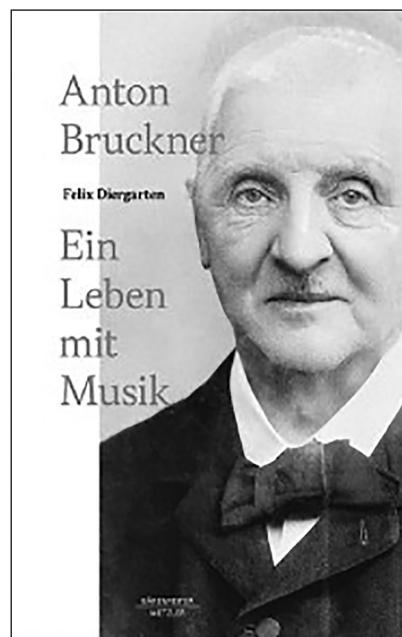
Профессиональной аудитории предлагалось сочинить собственные фрагменты на музыкальные темы симфоний Брукнера. Композиторы представили свои работы в концерте, который проходил в городе Штайн. Это была своего рода субъективная интерпретация музыки Брукнера.

К юбилейным торжествам было издано много новых книг о Брукнере. Их разнообразие и количество заставляет порадоваться вниманию к личности композитора. Вышли в свет как научные издания, так и художественные, раскрывающие всевозможные ракурсы жизнедеятельности композитора.

К открытию выставки «К 200-летию великого музыканта» была опубликована биография Антона Брукнера: Klaus Petermayr und Alfred Weidinger “Anton Bruckner. Eine Biographie” (Антон Брукнер. Биография) [2]. На основе различных жизненных ситуаций автор рассказывает о существовании странностей гениального композитора, о чем также упоминал Е. Maier [3, 55]: «Брукнер каждый раз и по окончании игры на органе целовал клавиатуру, которая была для него святыне», или «при колокольном звоне он отпускал земные поклоны, даже в тот момент, когда вел лекции в Венском университете»⁹. Каждой главе соответствует портрет композитора, запечатленного в тот или иной период.

Если структура этой книги построена в классическом стиле описания биографии, то другая книга, “Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik” (Антон Брукнер. Жизнь с музыкой) [4], написанная Felix Diergarten¹⁰ (Феликсом Диргартеном), раскрывает личность и творчество композитора через события его жизни¹¹.

В этой книге есть глава под названием “Wenn Du eine Rose schaust: Frauengeschichten” («Когда ты смотришь на розу: женские истории»), в которой затрагивается тема взаимоотношения композитора с женщинами — самая закрытая страница жизни. Известно, что Брукнер не был женат и не имел детей, но ничего не известно о его отношениях с прекрасным полом.



Илл. 3. “Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik” (обложка)

Pic. 3. “Anton Bruckner. A Life with music” (cover)

⁹ Об этом, в частности, пишет Е. Maier [3, 55].

¹⁰ Феликс Диргартен — доктор музыки, профессор в Высшей школе музыки Люцерна.

¹¹ Известный дирижер Герберт Бломштедт в Предисловии к этой книге сказал следующее об этой книге: «Написано увлекательно и занимательно. Для друзей Брукнера, старых и новых, просто идеально» [4, 3].

Автор книги уделяет внимание этому вопросу и пишет, что композитор проявлял симпатии к дамам. Хоть он и был интровертом, но неоднократно делал предложения руки и сердца своим избранницам, однако его преследовали неудачи. Известно, что он не потерял надежды на взаимные чувства и в последний раз сделал предложение руки и сердца в 72 года.

Одной из первых девушек, к которой он проявил сильные чувства, была его ученица Алоизия Богнер. Брукнер создал песню на стихи Генриха Гейне, которую посвятил своей возлюбленной. Брукнер питал к девушке трепетные чувства, несмотря на статус учителя и разницу в возрасте. Брукнеру на тот момент было 37, девушке лишь 15. Светлое чувство композитора не нашло дальнейшего развития в жизни, но воплотилось в романсе “Fraühlingslied” («Весенняя песня»). Он приводится в книге “Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik”.

Пример 1. А. Брукнер. Fraühlingslied. (1–4 такты)

Example 1. A. Bruckner. Spring song (1–4 bars)

Langsam und zärtlich

Милые колокольчики тихонько

В душу мою вливаются.

Звени, весенняя песенка,

Звени далеко-далеко.

Звени в его доме,

Где растут цветы,

Когда увидишь розу,

Скажи: «Я приветствуя тебя».

Сборник трудов разных авторов “Anton Bruckner Wie alles begann Sankt Florian” («Антон Брукнер и Святой Флориан — Как все начиналось») под редакцией Ф. Бухмайера (Friedrich Buchmayr) и Ф. Диргардена (Felix Diergarten) [5] — первая книга, в которой подробно освещаются ранние годы творчества композитора¹².

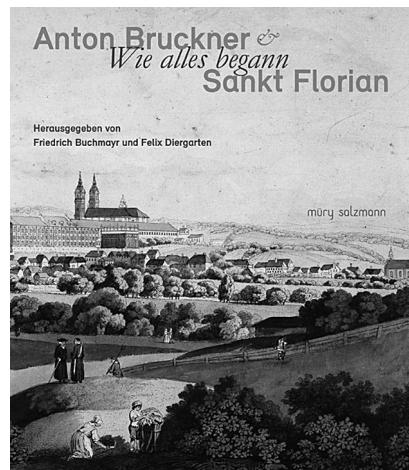
¹² Авторы описывают жизнь Брукнера в монастыре Святого Флориана, в который композитор попал в возрасте 13 лет. Он был певчим. 10-летнее пребывание Брукнера в стенах монастыря Санкт-Флориана сыграло огромную роль в жизни композитора, особенно в его духовном развитии. В монастыре была и есть огромная библиотека, открывшая Брукнеру пути к разнообразным знаниям.

Следует отметить, что один из редакторов книги — библиотекарь аббатства Святого Флориана, поэтому книга изобилует выдержками из документов, рукописей и отрывков из писем Брукнера, хранящихся там.

Следующая книга, Christian Schacherreiter “Bruckner Stirbt nicht” (Брукнер не умирает) [6], — биографический роман. Автор меняет наше представление о Брукнере как человеке замкнутом, с интровертивным сознанием, склонным к философскому мышлению. Он находит увлекательные, красочные и разнообразные факты жизни Антона Брукнера. Основная цель Christian Schacherreiter — развеять некоторые мифы, которые до сих пор окружают имя композитора.

Главный герой романа — молодой студент, музыкант Якоб Вайнбергер, который 18 декабря 1892 года в Вене становится свидетелем премьеры Восьмой симфонии Антона Брукнера. Якубу после исполнения стало ясно: он хочет стать первым и единственным биографом Брукнера. Однажды Якоб сталкивается лицом к лицу со старым композитором и узнает, что он не единственный, кто работает над биографией Брукнера. Что делать? Он выбирает путь продолжения работы над начатым, вступив в конкурентную борьбу. Таким образом, Брукнер предстает перед читателем сквозь восприятие главного героя, который непрерывно слушает музыку Брукнера.

Известный австрийский музыковед Norbert Trawöger неоднократно обращался к изучению творчества Брукнера. К юбилею он выпустил книгу под названием “Bruckner! Journal einer Leidenschaft” (Брукнер! Журнал страсти) [7]. Это своего рода эмоциональный отклик автора на музыку Брукнера, которую он впитывал с детства. В этой небольшой книге он делится впечатлением о музыке Брукнера, которую очень любит.



Илл. 4. "Anton Bruckner Wie alles begann Sankt Florian" (обложка)
Pic. 4. "Anton Bruckner How it all started Sankt Florian" (cover)



Илл. 5. "Bruckner! Journal einer Leidenschaft"
Pic. 5. "Bruckner! Journal of a Passion" (cover)



Илл. 5. "Ein Spaziergang in Bruckners Vergangenheit von Sarah Braid" (c. 4-5)

Pic. 5. "A Walk in Bruckner's Past by Sarah Braid" (p. 4-5)

Christiane Bartelsen создал для детей книгу "Pixi Die Zaubersinfonie", повествующую историю Софии и Дэвида, которые лично знакомятся с Антоном Брукнером в "Die Zaubersinfonie" («Волшебной симфонии»)¹³.

Необычное издание — своего рода сборник с семью романами художниц, созданными в графической технике, "It's me, Toni. Auf der Suche nach der Identität Anton Bruckners" (Мой Тони. В поисках личности Антона Брукнера) [8]¹⁴. История опуса началась с того, что семья художниц, изучив личность и творчество Брукнера, освещают жизнь композитора в разных аспектах, в том числе фантазийных. Способ подачи материала напоминает комиксы. Авторы помещают композитора в современные реалии (илл. 5). Один из романов-комиксов, "Ein Spaziergang in Bruckners Vergangenheit von Sarah Braid" (Прогулка в прошлое Брукнера, от Сары Брайд), — центральный в этом сборнике¹⁵.

Авторы других комиксов представляют композитора в современном мире. Так, автор Stefanie Hilgarth изображает его то на экране компьютера, как участника zoom-конференции, за звукорежиссерским пультом в виде диджея, в роли солиста современной рок-группы.

Следующий опус также необычен. Его название вводит в заблуждение читателей: "Bruckners Affe. Ein Theater. Und ein Essay" (Обезьянка Брукнера. Театр. И эссе). Автор книги Karin Peschka отсылает к случаю из жизни

¹³ Эта книга предназначена в первую очередь для детей в возрасте от 3 до 6 лет. Она распространялась в детских учреждениях Верхней Австрии и была издана тиражом в 3000 экземпляров.

¹⁴ Презентация книги состоялась в музее Линца на выставке выставке "It's me, Toni".

¹⁵ Данный сюжет начинается со встречи девочки с ее тетей. По дороге, увидев памятник Брукнера и заинтересовавшись им, они идут по следам его жизни. Автор стремится погрузить читателя в подробности жизни Брукнера.

композитора [9]. Позднее при городском театре города Вильдхеренга (а именно действие проходит в трех локациях: в амбаре, церкви, пальмовом домике) режиссер Йоахим Ратке совместно с композитором Рудольфом Юнгвирт и автором книги поставили спектакль, в центре сюжета которого композитор предстает в трех возрастных категориях: юного, среднего возраста и пожилого маэстро. Обезьянка представлена партией танцора.

В 2024 и 2025 гг. многое было создано и в сфере цифровых технологий. Благодаря разнообразным средствам массовой информации — от увлекательных видеороликов и подкастов до обширных фотогалерей — личность Брукнера была представлена во многом по-новому.

Завершая сказанное, можно с уверенностью сказать, что Брукнер был бы счастлив увидеть такое признание, которое он не испытал при жизни. Как известно, творческая удача и известность зависят не только от таланта и личностных качеств, но и в большой мере от общества, которое принимает наследие композитора, отрицает его или остается равнодушным. Калейдоскоп концертных мероприятий, не прекращающийся по сей день, заряжает любовью к музыке Брукнера и порождает стремление к открытию новых граней интровертной личности!



Илл. 6. Старейший памятник Брукнеру в г. Штайр

Pic. 6. The oldest monument to Bruckner in Steyr

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. OÖ KulturExpo Anton Bruckner 2024 Programm — die Mitte. — 2024. — 39 S.
2. Petermayr K., Weidinger A. Anton Bruckner. Eine Biographie. — Verlag Anton Pustet. — 2023. — 352 S.
3. Maier E. "...der Majestät aller Majestäten": Persönliches Bekenntnis und theologische Reflexionen der Kirchenwerken Anton Bruckners Reflexion in den Kirchenwerken Anton Bruckners", in: Musik als Sprache des Glaubens. — Wien, 2005. — S. 47–62. (Schriften der Wiener Katholischen Akademie 33)
4. Diergarten F. Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik. SellMy. — 2024. — 240 S.
5. Buchmayr F. Diergarten F. (Hg.) Anton Bruckner Wie alles begann. — Müry Salzmann, 2024. — 272 S.
6. Schacherreiter C. Bruckner Stirbt nicht Otto Müller Publishers. — 2024. — 316 S.
7. Trawöger N. Bruckner! Journal einer Leidenschaft. Residenz. — 2024. — 160 S.
8. It's me, Toni. Auf der Suche nach der Identität Anton Bruckners. — Nordico Linz. — 2024. — 159 S.
9. Peschka K. Bruckners Affe. Ein Theater. Und ein Essay. — Otto Müller Publishers. — 2024. — 100 S.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

P. T. Бадамшина — соискатель кафедры аналитического музыкоznания Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. OÖ KulturExpo Anton Bruckner 2024. Programm — die Mitte [Off through the middle]. 2024. 39 S.
2. Petermayr K. und Weidinger A. Anton Bruckner. Eine Biographie [Anton Bruckner. A biography]. Anton Pustet, 2023. 352 p.
3. Maier E. "...der Majestät aller Majestäten": Persönliches Bekenntnis und theologische Reflexionen der Kirchenwerken Anton Bruckners ["...the Majesty of all Majesties": Personal confession and theological reflections of the church works of Anton Bruckner]. Wien, 2005. P. 47–62.
4. Diergarten F. Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik [A life with music]. SellMy. 2024. 240 p.
5. Buchmayr F., Diergarten F. Anton Bruckner Wie alles begann [Anton Bruckner How it all began]. Müry Salzmann. 2024. 272 p.
6. Schacherreiter C. Bruckner Stirbt nicht [Bruckner does not die] Otto Müller Publishers, 2024. 316 p.
7. Trawöger N. Bruckner! Journal einer Leidenschaft [Bruckner! Journal of a Passion]. Residenz, 2024. 160 p.
8. It's me, Toni. Auf der Suche nach der Identität Anton Bruckners [It's me, Toni. In search of the identity of Anton Bruckner]. Nordico Linz, 2024. 159 p.
9. Peschka K. Bruckners Affe. Ein Theater. Und ein Essay [Bruckner's monkey. theatre. And an essay]. Otto Müller Publishers, 2024. 100 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Renata T. Badamshina — Candidate of the Analytical Musicology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 04.08.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 10.09.2025

Принята к публикации / Accepted: 29.09.2025

Книги

Рецензия

УДК 78.072.3

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-153-157



Рецензия на книгу Г. Пожидаевой «Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве»



Ольга Владимировна Синельникова

Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Россия,

sinel1@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7513-632X>

Аннотация: В рецензии на монографию Г. Пожидаевой «Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве» раскрывается структура, содержание и значение исследования.

Ключевые слова: В. Пожидаев, монография, «Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве»

Для цитирования: Синельникова О. В. Рецензия на книгу Г. Пожидаевой «Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 153–157. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-153-157

Books

Review

Review of the book by G. Pozhidaeva "The Soul Preserves. About the Composer Vladimir Pozhidaev"

Olga V. Sinelnikova

*Kemerov State Institute of Culture, Kemerovo, Russia,
sinel1@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-7513-632X*

Abstract: The review of G. Pozhidaeva's monograph "The Soul Preserves. About the Composer Vladimir Pozhidaev" reveals the structure, content, and significance of the research.

Keywords: V. Pozhidaev, Monograph, "The Soul Preserves. About the Composer Vladimir Pozhidaev"

For citation: Sinelnikova O. V. Review of the book by G. Pozhidaeva "The Soul Preserves. About the Composer Vladimir Pozhidaev". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):153-157. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-153-157

Монография Галины Андреевны Пожидаевой¹ «Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве» — первое целостное исследование творчества композитора², которое рассматривается в современном культурно-историческом процессе: в художественных течениях второй половины XX и рубежа XX–XXI веков, «новой фольклорной волны» и новосакрального направления. Издание, включающее отзывы коллег, воспоминания друзей, а также супруги композитора, автора и составителя книги, будет интересно не только профессиональным музыкантам, но и широкому кругу читателей. Подобный замысел, отражающий взгляд современников на творчество и личность композитора, освещаящий образный строй его сочинений, жизнь его музыки в современном культурном пространстве, несомненно, заслуживает всяческой поддержки.

¹ Г. Пожидаева. Душа хранит. О композиторе Владимире Пожидаеве: монография. Москва: Композитор, 2024. 356 с.

² Композитор Владимир Пожидаев (1946–2009), заслуженный деятель искусств и член-корреспондента Петровской академии наук и искусств, был одним из последних учеников Арама Ильича Хачатуряна.

В соответствии с замыслом книга состоит из двух частей: первая, большая по объему, представляет аналитическую монографию с обзором творчества по жанрам, вторая — интервью с композитором и исполнителями, а также воспоминания родственников, коллег и друзей музыканта.

В небольшой первой главе кратко очерчен жизненный и творческий путь Владимира Пожидаева: детство и юность в русской глубинке, учеба в Воронежском музыкальном училище и в институте имени Гнесиных (в классе А. И. Хачатуряна), работа музыкальным редактором в Рокконцерте и консультантом в аппарате Союза композиторов России под началом Р. К. Щедрина и В. И. Казенина³.

Автор подчеркивает важную роль творчества В. Пожидаева в развитии народно-инструментального искусства: стремление приблизить народный оркестр к симфоническому. В аналитических главах раскрывается неординарность и масштабность художественных замыслов, средств выразительности, необычности композиций и оркестровки. Автор обращает внимание на характерную черту письма композитора: в сочинениях для народного оркестра (три концертных симфонии — для домры и народного оркестра, «Усвятские шлемоносцы» по произведению Е. Носова и «Лето Господне» по произведению И. Шмелёва, два концерта для оркестра народных инструментов — «Чудесная птица Сирин» и «Сельские вечера», кантата «Песни радости и печали» на стихи Юрия Кузнецова) он не цитирует фольклорный материал, но использует его интонационную базу, обновляя музыкальный язык и композиторские приемы в соответствии с эпохой. Таким образом произведения Владимира Пожидаева естественно вписались в «новую фольклорную волну», пополнив ее музыкой для русских народных инструментов.

Новым словом В. Пожидаева в музыке для русских народных инструментов стало остродраматическое образное содержание (от домового концерта и «Усвятских шлемоносцев» до кантаты «Песни радости и печали»), глубо-



Г. Пожидаева. *Душа хранит.*
О композиторе Владимире Пожидаеве:
монография
G. Pozhidaeva "The Soul Preserves.
About the Composer Vladimir
Pozhidaev: a monograph

³ В течение 20 лет в московском Союзе композиторов В. Пожидаев возглавлял Комиссию музыки для русских народных инструментов.

кая интонационная проработка, стремление композитора «уравновесить» академический и народный инструментарий, используя его для реализации сложных художественных задач.

В книге довольно подробно анализируется образное содержание музыки В. Пожидаева, поскольку оно очень необычно и пока не обладает сложившейся исполнительской традицией.

Особенно акцентируется роль второй концертной симфонии «Усвятские шлемоносцы», в ее целостном анализе раскрывается драматический строй сочинения, обусловленный сюжетом — проводами на войну в деревне Усвяты летом 1941 года⁴. Автор монографии высвечивает такой важный принцип композиции, разработанный В. Пожидаевым, как жанровое переосмысление в процессе развития, которое сам композитор называл «преображением». Автор справедливо относит симфонизм В. Пожидаева к ветви русского жанрового симфонизма. Композитор обращается к различным прообразам русской культуры, как фольклорным (частушки, старинные колыбельные и др.), так и лингвистическим (распевы, трехголосное монастырское пение, колокольные звоновы), продолжая традиции отечественной симфонической школы на современном уровне композиторского мышления.

В анализе третьей симфонии для народного оркестра «Лето Господне» автор отмечает идею соединения в жизни русского человека двух стихий: фольклорной и духовной культуры, а также использование приемов современного авангарда в народном оркестре.

Поздний период творчества В. Пожидаева, как указывает автор, вызвал к жизни две симфонии, «На Рождество Христово» и «Пасхальные напевы», их анализу посвящена третья глава «Новосакральная симфоническая музыка». Обращение к национальной духовной культуре было характерно для отечественной музыки на рубеже XX–XXI веков, когда появилась возможность писать духовно-музыкальные сочинения, и творчество В. Пожидаева органично входит в это направление.

Обе симфонии написаны для симфонического оркестра. Г. Пожидаева убедительно показывает в Рождественской симфонии продолжение картического симфонизма русской школы. Автор также заостряет внимание на близости оркестровой фактуры симфонии картинам Павла Филонова, одного из любимых художников В. Пожидаева (с. 133–134). Нельзя не согласиться с общей оценкой образного строя сочинения как несущего свет и стремление «вернуть... во многом утраченный благостный мир» (с. 134).

В детально проанализированной симфонии «Пасхальные напевы» автором отмечается двойственность жанра: симфонии-канцаты с участием пев-

⁴ Г. А. Пожидаева определяет связи тематизма сочинений с жанрами позднего фольклора: женскими лирическими частушками, называемыми «страданиями», и мужскими «припевками» — для них композитор вводит певцов-солистов. Сопоставление бытовых жанров с жанрами духовной музыки — хоровой молитвы в стиле позднего монастырского пения, лингвистического речитатива и колокольных звонов — обостряет драматизм в развитии сюжета «Шлемоносцев».

цов-солистов (сопрано, тенор, баритон), а также обращение композитора к духовным и покаянным стихам.

Жанр духовных стихов, народная поэзия на духовную тематику, позволяет композитору органично привнести в академическую профессиональную музыку элементы, идущие от народной культуры: старинные былины, заклички, колыбельные, жанры духовной музыки — распевы русского Средневековья (знаменный и демественный распевы), позднюю монастырскую традицию, колокольные звоны.

Симфонии В. Пожидаева, Рождественская и Пасхальная, как часть новосакральной музыки рубежа XX–XXI веков, предназначенные для концертного исполнения, рассматриваются в широком контексте. Исследование этих сочинений сопровождается сведениями об их исполнительской судьбе.

Камерной вокальной и инструментальной музыке академических жанров посвящены четвертая и пятая главы. На примере вокальных циклов на стихи А. Кольцова, Ю. Кузнецова и Н. Рубцова акцентируется внимание на преемственности композитора русской классике.

Нельзя обойти вниманием еще одну весомую сторону музыкального стиля В. Пожидаева: позитивный, светлый характер, «полный доброты и озаренный внутренним светом музыкальным мир» его произведений (с. 251), что представляется особенно ценным в наше время.

Хотелось бы надеяться, что выход в свет монографии Г. Пожидаевой будет способствовать более широкому внедрению в культурную среду музыки композитора В. Пожидаева, достойной нашей эпохи благодаря глубинным и объемным истокам его творчества, продолжающим ключевые свойства русской музыки, светской и духовной, что, несомненно, обогащает наши представления о современном отечественном искусстве.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

О. В. Синельникова — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыказнания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», член Союза композиторов.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Olga V. Sinelnikova — Dr.Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Musicology and Musical and Applied Arts Departments at Kemerovo State Institute of Culture, Member of the Union of Composers.

Поступила в редакцию / Received: 02.09.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.09.2025

Принята к публикации / Accepted: 15.10.2025

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 «Педагогики» 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 — высыпаются 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, учченую 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 нематериальные 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.