Научное периодическое издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель
Российская академия музыки имени Гнесиных

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

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30/36
Тел.: (965) 338-22-93
E-mail: stmus@mail.ru
http://uz-gnesin-academy.ru

Подписано в печать
10.12.2013 г.
Печать офсетная
Формат 70×108 $^{1}/_{16}$
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0.
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано в ООО
«Печатный салон ШАНС»
127412, Москва,
ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2013

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2013 №4(7)

Главный редактор
доктор искусствоведения
Ю.С. Бочаров

Редакционная коллегия:

Березин В.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е.С.
Доктор искусствоведения, профессор
Дауноравичене Г. (Литва)
Доктор гуманитарных наук, профессор
Енукидзе Н.И.
Кандидат искусствоведения, доцент
Зинькевич Е.С. (Украина)
Доктор искусствоведения, профессор
Кирнарская Д.К.
Доктор искусствоведения, профессор
Масловская Т.Ю.
Кандидат искусствоведения, профессор
Маяровская Г.В.
Кандидат педагогических наук,
Ректор РАМ им. Гнесиных
Науменко Т.И.
Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И.П.
Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т.В.
Доктор искусствоведения, профессор

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи.
Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России» — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

События

Ирина Сусидко. Опера и современный музыкальный театр 3
Дина Кирнарская, Татьяна Масловская. Intermezzo 6

Николай Метнер и русская культура

Кристоф Фламм. О значении эмиграции в творчестве Н.К. Метнера 10
Ирина Скворцова. Метнер и модерн: противоречия и точки пересечения 14
Руслан Разгуляев. «Музыкальный космос» Н. Метнера
и историософия Ф. Тютчева 21
Елена Долинская. Парадоксы эстетических совпадений:
академик Н. Метнер и авангардист Э. Денисов 31

Из истории русской музыкальной культуры

Наталья Колесова. «J. Becker» в жизни М.А. Балакирева 37

Музыка в СССР

Александр Скрябин. «Что скрывает дверь артистической…».
П.П. Коган и его книга «Вместе с музыкантами» 47

Русское зарубежье

Антонина Максимова. Проекции сюрреализма
в творчестве Владимира Дукельского 60

Современная музыка

Арина Тимонова. Мортон Фелдман в музыкальном пейзаже эпохи 74

Вопросы музыкальной педагогики

Михаил Агин. Профессиональная подготовка современного оперного певца
в образовательных организациях среднего и высшего звена 81

Сведения об авторах 90
Аннотации и ключевые слова научных статей 91
Abstracts 93
Информация для авторов научных статей 95

ОПЕРА И СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

С 13 по 15 ноября 2013 года в Российской академии музыки имени Гнесиных проходила Международная научно-практическая конференция «Опера в современном музыкальном театре», основная задача которой заключалась не столько в рассмотрении конкретных проблем оперного творчества российских и зарубежных композиторов, сколько в обсуждении актуальных вопросов существования оперного жанра в наши дни: какое место опера занимает в современной культуре, как устроено сегодня музыкально-театральное дело и т. д.

В конференции приняли участие музыковеды и музыканты-исполнители, театроведы и преподаватели из разных городов России, Украины и Казахстана, причем наряду с известными специалистами-профессионалами были и те, кто только начинает свой путь исследователя, — аспиранты и студенты.

Один из дней конференции был посвящен обсуждению теоретических и исторических вопросов. Речь шла о проблемах восприятия современных опер (кандидат искусствоведения *Анатолий Буданов*, Академия им. Маймонида), способах организации работы репертуарного и антрепризного театров (*Татьяна Яковлева*, РАМ им. Гнесиных), о сравнении разных постановок оперы Равеля «Дитя и волшебство» (*Ирина Захарбекова*, РАМ им. Гнесиных) и «Травиаты» Дж. Верди (*Ольга Молодцова*, МГГУ им. Шолохова), о феномене популярности в оперном театре и причинах непреходящего успеха опер Пуччини (*Юлия Володина*, РАМ им. Гнесиных).

Заседания конференции и музыкально-театральные представления вызвали немалый интерес публики

Большой интерес вызвало сообщение кандидата искусствоведения *Юлии Агишевой* (РАМ им. Гнесиных) о новой форме бытования оперного спектакля в виде «театра с доставкой на дом». Ведь не секрет, что своеобразный «дайджест» оперы в исполнении профессиональных певцов становится весьма оригинальным дополнением к семейному или корпоративному торжеству, принося как удовольствие состоятельным заказчикам, так и дополнительный заработок музыкантам.

У всех докладов исторической части конференции был единый знаменатель: театральная практика прошлых веков сопоставлялась с современной. Какие метаморфозы переживает итальянская и французская старинная опера сегодня, можно ли считать «Фиделио» Бетховена современной оперой, какими предстают вагнеровские драмы в оперных пародиях — об этом и многом другом рассказали профессор *Ирина Сусидко* и доцент *Натэла Енукидзе* (РАМ им. Гнесиных), доцент *Анна Булычева* и профессор *Лариса Кириллина* (МГК им. П.И. Чайковского).

Кандидат искусствоведения *Олеся Бобрик* (МГК им. П.И. Чайковского), проведя кропотливую работу по изучению и систематизации архива нотной библиотеки Большого театра, сообщила немало нового об осуществленных и неосуществленных премьерах опер Шостаковича. Изобиловал интереснейшими деталями и доклад кандидата искусствоведения Нины Пилипенко (РАМ им. Гнесиных) о венском театре «Ан дер Вин» в первой трети XIX века и о связи театральных обычаев того времени и наших дней.

Доклад читает профессор РАМ им. Гнесиных И.П. Сусидко

Важнейшей проблемой, поднятой на конференции, стала проблема подготовки кадров для оперных театров. В первую очередь, конечно, обсуждались вопросы обучения певцов. Секция, которую вел профессор РАМ им. Гнесиных *Михаил Агин*, была самой многочисленной. Естественным ее завершением стал мастер-класс известного певца, народного артиста России, профессора РАМ им. Гнесиных *Владимира Мальченко*.

Медиа-опера, сценическое действо, опера в анимации, тексты и смысловые контексты произведений композиторов XX века — тематика секции «Оперный театр в поисках новых форм». Доклад доцента *Галины Заднепровской* (МГУ им. М.В. Ломоносова) «Что означает опера сегодня?» показал, что кризис оперы, о котором давно и настойчиво пишут критики, в «лагере» композиторов привел к новому витку интереса к оперному жанру. К сожалению, большинство сочинений, несмотря на интересный сюжет, нестандартное и оригинальное музыкальное решение, так и не находят путь на сцену. Оперный театр, как зеркало, отражает все сложности и проблемы современной культуры. Встреча с известным оперным продюсером,

журналистом, критиком, музыковедом *Михаилом Фихтенгольцем*, прошедшая в переполненном конференц-зале, показала: сегодня у этих проблем нет простых решений.

«Наша надежда» — так можно было бы назвать второй день конференции. С утра до вечера в режиме «нон-стоп» в Шуваловской гостиной РАМ им. Гнесиных шли спектакли и показы детских музыкальных коллективов, предваряемые докладами их руководителей. Объявленная тема «Давайте делать оперу, или О проблемах детского музыкального театра» уже в процессе подготовки показала — желающих выступить и рассказать о своем опыте столько, что впору устраивать для них специальную конференцию.

Великолепную работу по академическому вокальному воспитанию детей продемонстрировала *Наталья Полякова* (Москва), ярко показал себя детский театр «М'Арт» (ДМШ им. А.К. Глазунова, Москва, рук. *Елена Качура*). Юные артисты театра «Сады Си-Ми-Ре-Ми-До» (Волгоград, рук. *Елена Пермякова*) поразили артистизмом и мастерством в исполнении современной оперы.

Оригинальный музыкально-педагогический проект представил коллектив «Юная опера» (Днепропетровск, рук. *Владимир* и *Ольга Скуратовские*). «Если Вам скучно слушать оперу, давайте ее исполнять» — идея проекта родилась от отчаяния: школьники и ученики музыкальных училищ плохо знают и не слишком любят классическую оперу. Сегодня на счету «Юной оперы» несколько спектаклей, в которых участвуют подростки и молодежь от 12 до 22 лет. Эти спектакли пользуются успехом не только в стенах учебных заведений родного города, но и как гастрольный «продукт». Представление «Китеж» по опере Н.А. Римского-Корсакова своим эмоциональным накалом потрясло зрителей.

Сцена из спектакля театра «Юная опера» (Днепропетровск)

Конференцию завершил концерт в Большом зале Гнесинской академии, в котором прозвучала музыка Перголези — кантата Stabat mater и комическое интермеццо «Ливьетта и Траколло» в исполнении камерного оркестра CamerTone (худож. рук. *Юрий Кобелев*), солистов, лауреатов международных конкурсов *Виктории Смирновой* и *Алины Шакировой*, *Антона Варенцова* и *Ирины Поспеловой*. Дирижер и музыкальный руководитель постановки — *Михаил Архипов*, режиссер — *Светлана Черникова*.

Ирина Сусидко

INTERMEZZO

Одним из самых крупных событий культурной жизни Москвы стало мероприятие, от которого меньше всего можно было ожидать популярности. В течение трех октябрьских дней в Музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки, мемориальном музее-квартире А. Белого на Арбате и в Большевском музее С.Н. Дурылина в режиме non-stop звучали научные доклады гуманитариев разных специальностей на тему «Семья Метнер в российской и мировой культуре». Можно было ожидать, что эта весьма локальная тема заинтересует лишь знатоков и узких специалистов. Однако все три дня конференции, включая ежевечерние камерные концерты, прошли при полном аншлаге, свидетельствующем о неослабевающем интересе аудитории.

В качестве своего рода приманки организаторы планировали презентацию-переиздание книги Николая Метнера «Муза и мода», выставку редких архивных материалов, хранящихся в глинкинском музее, и премьеру телевизионного документального фильма «Загадка Метнера». Публика ожидала на самом деле узнать одновременно и загадку и разгадку, как это должно было быть в фильме с подобным названием. Оказалось же, что такое название — скорее пиаровский ход авторов: ни загадка ни разгадка прямо в фильме не присутствовали. Лишь проницательный зритель мог заметить некую странность, которая объединила все восхищенные голоса,

Николай Карлович, Эмиль Карлович Метнеры и Анна Михайловна Метнер

обращенные к герою конференции, композитору Николаю Метнеру. Почему все от мала до велика — и пианисты, и певцы, и музыковеды в один голос говорили о странной близости Метнера своей душе? О странной и внезапно охватившей их увлеченности Метнером на фоне прошлого равнодушия и незнания, когда ранее незнакомая музыка увлекла их за собой будто вдруг обретенная собственная душа, в диалог с которой они сумели включиться. Именно этот вопрос оказался той самой загадкой, которую обещали авторы фильма, но оставили и сам вопрос и возможный ответ за кадром, как бы призывая зрителя к размышлению.

Среди нынешних поклонников Метнера большую часть составляет молодежь: молодые пианисты, молодые певцы и молодые интеллектуалы. Рассказывая в своем творчестве «о времени и о себе» они не могут пройти мимо состояния одиночества и разрыва естественных человеческих связей, столь свойственного современному молодому поколению. Место дружеских посиделок, песен у костра и откровенных разговоров на кухне сегодня занял компьютер, где по ту сторону экрана находится анонимный и совершенно виртуальный собеседник. Из трех основных типов общения — публичного, дружеского и интимного — именно последний отвоевывает все большее пространство, становясь господствующим. Однако в музыкальном искусстве он долгое время был скорее исключением: даже романтики, чье творчество так тяготеет к исповедальности, обращались к дружескому кругу, к посетителям «шубертиад» и «давидсбюндлерам».

Вполне вероятно, что чувство особой современности Метнера, связывающее его с нынешним молодым поколением, отсылает к рождению в его музыке нового типа суперинтимного общения, объединяющего два виртуальных одиночества. К такому открытию композитора подталкивало само время, когда в вихре исторических катастроф XX века

Открытие конференции. В Президиуме (слева направо) проректор РАМ им. Гнесиных профессор Т.Ю. Масловская, проректор МГК им. П.И. Чайковского профессор К.В. Зенкин, Генеральный директор ВМОМК им. М.И. Глинки М.А. Брызгалов

в изоляции оказались многие люди, не способные даже сформировать привычный для них дружеский круг. Этот круг стал виртуальным, он сохранился лишь в их воображении и воспоминаниях. Кроме того, для них был потерян их «русский музыкальный мир» (выражение Л. Сабанеева). Это обстоятельство еще более замыкало их в собственной душе. Можно сделать предположение, что в музыке Метнера родился новый тип общения автора и слушателя, отчасти напоминающий современное пребывание tête-à-tête с компьютером, дающее иллюзию истинной близости. Нет ли в самой музыке композитора-эмигранта зашифрованной иллюзорности, невсамделишности диалога, его виртуальности?

Если зададут вопрос: «Почему же еще в России в его творчестве сложился такой уникальный стиль?» Может быть, композитор уже предчувствовал самую большую катастрофу XX века — катастрофу отчуждения (это словосочетание взяли на вооружение многие гуманитарии наступившего века). И если в авангарде мы слышим объявление этой катастрофы, ее публичное лицо — уродство, пустоту, отсутствие контактов и «кривозеркалье», деформацию привычного и отсутствие душевного уюта, то у Метнера мы слышим ее непосредственное переживание, отмеченное печатью ностальгии. Если у авангардистов можно услышать «фантомные боли» на месте бывшей души, то у Метнера это именно ностальгия по тому, что он еще успел узнать и испытать. Нельзя ли сказать, что оторванность и отчужденность он мог испытывать в силу собственного

Посетители у выставочных витрин Музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки

Фортепианные произведения Н.К. Метнера прозвучали в исполнении заслуженного деятеля искусств России профессора В.М. Троппа

происхождения: он и русский, и немец, он посередине — он и то и другое, но вместе с тем ни то и ни это. По мысли биографа Николая Метнера Кристофа Фламма, композитор уже в России сложился как эмигрант «из страны-романтики». Его сказки — это соединение сказочной Германии со сказочной Русью. То есть эмигрантом он был по сути своей натуры, а не по биографии. А в нынешнем веке, веке миграции и эмиграции для огромных масс людей, Метнер становится рупором времени, символом эпохи одиночества и ностальгии по утраченным корням и золотому веку.

В XX столетии произошло уплотнение времени, против которого и восстает Метнер. И если у Шуберта мы слышим «божественные длинноты», то у Метнера мы слышим «потенциальную бесконечность». Она присутствует и в сонатах, и в сказках, и в романсах как оплакивание уходящего мира, несущего печать ностальгии по «ускользающей красоте». Тип общения со слушателем, предложенный Метнером, как никогда современен, так как это — общение без берегов и границ, предполагающее неограниченное во времени и пространстве продолжение. Именно сегодня, наедине с компьютером, виртуальный разговор с анонимом потенциально бесконечен; в разговор с анонимом по ту сторону экрана можно войти и выйти в любое время, когда временные границы задают не общественные ритуалы и естественные ограничения, а лишь сами собеседники. К счастью, для современного слушателя, в отличие от столь часто встречающейся бессодержательной болтовни за компьютером, музыка Метнера, напоминая ее лишь полной свободой и непредустановленностью, предлагает заглянуть в себя и найти там те глубины, которые кажутся навсегда утраченными.

Дина Кирнарская, Татьяна Масловская
(фотографии предоставлены ВМОМК им. М.И. Глинки)

Кристоф ФЛАММ

О ЗНАЧЕНИИ ЭМИГРАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.К. МЕТНЕРА*

Если представить себе, что нужно в нескольких словах рассказать о жизни Николая Карловича Метнера кому-нибудь, кто не знает о нем ничего, то, наверное, мы сказали бы о том, что он родился в России (хотя имел и немецкие корни), что покинул родину после революции и остался в эмиграции до конца жизни, при этом его музыка по стилю всегда оставалась позднеромантической, что не без оговорок, но позволяет сравнивать его с Рахманиновым. Я не хочу обсуждать то, правильна ли эта скромная характеристика. Мне хотелось бы подумать над ответом на другой вопрос: в какой мере консервативная эстетика Метнера и факт его эмиграции связаны? Иначе говоря, какое значение имела эмиграция не для жизни, а для музыки Метнера?

Известно, что поиск непосредственных связей между жизнью и художественным творчеством — метод насколько популярный, настолько и опасный. Безусловно, значительные события и случайности не могут хотя бы косвенно не влиять на творческий процесс. Но как распознать в нем эти влияния? И насколько они глубоки? Например, была ли эмиграция Метнера из послереволюционной России и перемены в его жизни, связанные с ней, главным событием в его жизни, своего рода «цезурой», делящей ее на «до» и «после»? Или, может быть, в жизни Метнера были и другие, настолько же глубокие потрясения? Может быть, важнее (в том числе и в смысле отражения в творчестве) была тайная и сложная любовная коллизия между Николаем, Анной и Эмилием, не говоря уже о двух мертворожденных внебрачных детях Анны? Да и перемена вероисповедания в старости могла быть для Метнера более значимым жизненным событием, чем эмиграция. И здесь я хотел бы не давать ответы на вопросы, а только указать на относительность «расстановки акцентов» в биографии Николая Метнера.

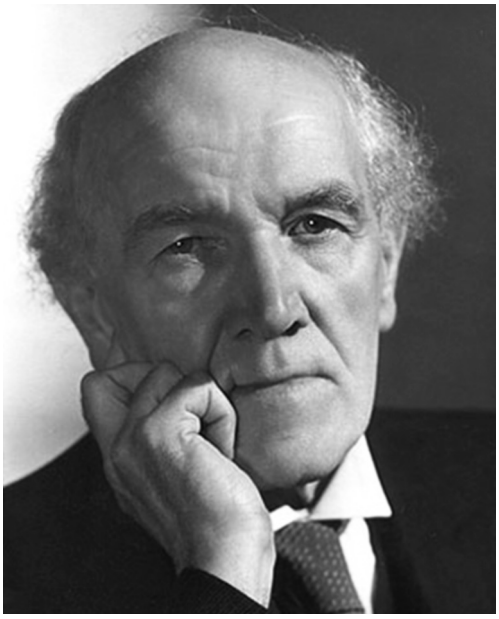
Сравнивать его судьбу с судьбой его брата Эмилия, ухавшего из России задолго до революции — по-моему, почти невозможно. Но вполне естественно сравнение ее с биографиями других русских композиторов, оказавшихся за границей. Перемещения Метнера по Европе вполне совпадают с типичным маршрутом русских эмигрантов: начало с Берлина,

* Текст статьи приведен в редакции Олеси Бобрик.

жизнь в Париже и концертные турне по Европе и Северной Америке, позже, с распространением нацизма, — перемещение в англоязычную страну (в случае Метнера — в Англию). Общеизвестно и то, что и в музыкальном мире Берлина, и в Париже Метнер воспринимался скорее отчужденно, что ему не удалось приблизиться к влиятельным кумирам музыкальной культуры. Метнер принципиально не адаптировал свое творчество к желаниям и вкусам публики. И по сути только в Великобритании, в узком кругу своих друзей и почитателей он ощутил настоящую поддержку и интерес к своему творчеству.

Таким образом, с одной стороны, жизнь Метнера в эмиграции была разной, различным был опыт его пребывания в Германии, США, Франции, Англии; также как и многие его соотечественники в эмиграции он долго надеялся на возвращение на родину (в этом смысле показателен факт гастролей Метнера в Советском Союзе в 1927 году, практически одновременно с Прокофьевым). С другой стороны, в эмиграции Метнер как бы замкнулся в себе, не принимая почти ничего из современной музыки. И если мы будем пытаться найти отзвуки последней в творчестве Метнера, мы лишь изредка и косвенно сможем указать на следы ее влияния. На мой взгляд, творческий контакт Метнера с окружающей средой в период эмиграции ощутим гораздо слабее, чем в случае Рахманинова.

В своей монографии об Александре Черепнине Людмила Корабельникова определяет коллективную судьбу русской



Николай Карлович Метнер (1948)

эмиграции такими словами: «20-е годы — “собирание сил” и сохранение надежд на возвращение в прежнюю Россию; конец 20-х и первая половина 30-х — подъем художественной жизни, надежды на создание полноценной “России за рубежом”, многообразные и плодотворные опыты такого созидания [...]; затем постепенная — и неизбежная — у одних консервация, у других ассимиляция. Трагедия любой эмиграции, любого рассеяния» [1, с. 67].

Я не уверен, что ассимиляцию, т. е. переосмысление собственного стиля, нужно маркировать как трагическое явление. Именно Александр Черепнин является превосходным примером композитора, для которого экспериментирование в новых культурных сферах было плодотворно, что заметно, например, в его сочинениях с азиатским колоритом

(подобно тому, как раньше это было у Дебюсси). Но консерватизм в смысле полного застоя художественного развития — это действительно трагическое событие. И такие трагические случаи есть в истории русской музыкальной эмиграции. Я назову только композитора Сергея Эдуардовича Борткевича, жившего в Австрии. Его первая симфония, которая написана в 1937 году, — непосредственная «реплика», воспроизведение творческой манеры одновременно Чайковского и «Могучей кучки». Но она опоздала на пятьдесят лет! В конце этой симфонии как апофеоз звучит царский гимн «Боже, Царя храни». Борткевич не только «законсервировал» предреволюционный музыкальный стиль, он как бы возрождал пафос самодержавия в своей музыке. Здесь эстетический консерватизм очевидно сливается с реакционным эмигрантским мировоззрением.

Есть ли подобные явления в творчестве Метнера? По-моему, только на поверхности.

Да, Метнер ассоциировал себя с пушкинским «рыцарем бедным», защитником вечных законов искусства (эти слова Пушкина звучат в посвящении к последней «Сказке» ор. 34). И действительно, некоторые поздние его сочинения (например, «Соната-Идиллия» или «Три гимна труду») как бы демонстрируют те законы и закономерности, которые он кодифицировал в своей книге «Муза и мода» [2].

Но, в конце концов, творчество Метнера не такое монолитное. В отличие от Борткевича, до Первой мировой войны он считался настоящим современным композитором, а отдельные поздние его сочинения (например, «Грозовая соната») кажутся вполне современными по меньшей мере по сравнению с другими сочинениями и с аподиктическими высказываниями в книге «Муза и мода».

«Русская тема» представлена в творчестве Метнера эмигрантского периода скромно. Конечно, мы не найдем у него ничего подобного царскому гимну. Изредка в его произведениях можно обнаружить фольклорные мотивы (как например, в «Сказках» ор. 51 с посвящением «Золушке и Иванушке-дурачку»). Кроме того, в Третьей сонате для скрипки и фортепиано и отдельных романсах есть отзвуки православного пения. Это сближает его с Рахманиновым, который цитировал религиозные темы в своих последних оркестровых сочинениях.

Но была ли эмиграция в творчестве Метнера решающим фактором, определяющим стиль и смысл его сочинений? Здесь у меня для Вас сюрприз: Я сам не уверен в этом. Почему?

Потому что главные векторы в его творчестве, по-моему, были расставлены еще *до эмиграции*. Стиль Метнера изменился, скорее, во время Первой мировой войны (поначалу едва заметно). Уже в так называемой «Военной сонате» ор. 30, созданной «во время войны», чувствуется некоторое стремление к простоте. Позже эта тенденция сохраняется. В «Забытых мотивах» ор. 38—40, созданных на рубеже 1910—1920-х годов (т. е. перед отъездом из России), она выражена уже очень заметно. В них Метнер сопоставляет песню и пляску,

то есть самые древние и коренные формы музыкального выражения. Простота этой идеи вызывает ассоциации с будущей «Музой и модой». Драматический трагизм двух сонат, обрамляющих циклы ор. 38 и 39, — «Сонаты-воспоминания» и «Трагической сонаты» в большей степени выражает душевное смятение, самоощущение человека, находящегося на границе между меланхолией и отчаянием. Эти две сонаты как бы отражают душевные волнения художника, вызванные внешним миром; но сохраненные внутри «Забытых мотивов» песня и пляска выражают другой, внутренний мир, как бы отдаленный и отвлеченный от всех идей современности, — это идиллия из метнеровского художественного рая.

Иначе говоря, во время революции Метнер уже был в своего рода *внутренней эмиграции*. То, что произошло потом в его внешней жизни, вокруг него, не могло субстанциально изменить его эстетические взгляды или его художественное мировоззрение. И ностальгические моменты в его творчестве вряд ли связаны с воспоминаниями о дореволюционной России. Скорее, они были воспоминаниями на фоне современного «декадентства» о «золотом веке» искусства, каким в представлении Метнера была германская культура гётевского времени или русская, вплоть до юного Скрябина. Важно и то, что образ идиллии и его трагическое разрушение встречаются уже в ранних сочинениях Метнера, например, в таких парных опусах, как две «Сказки» ор. 8, две Сонаты ор. 25, *Canzona mattinata* и *Sonata tragica* (ор. 39 № 4—5) или, наконец, «Романтическая» и «Грозовая» сонаты ор. 53: во всех названных парах присутствует сходное сопоставление идиллического начала с трагическим разрушением. В этом выражается самая сердцевина метнеровской поэтики.

С этой точки зрения, творчество Метнера в период эмиграции явилось только подтверждением уже зафиксированной системы эстетических, поэтических и, в конце концов, духовных представлений, которым композитор никогда не изменял. Он действительно был «рыцарем» своих убеждений, но убеждения эти вряд ли были связаны с родиной в географическом и биографическом смыслах, потому что настоящая его родина находилась в *другом* мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Корабельникова Л.З.* Александр Черепнин: долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.

2. *Метнер Н.К.* Муза и мода. Paris: YMCA-Press, 1978. 156 с.

3. Н.К. Метнер: Воспоминания. Статьи. Материалы / Сост. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981. 352 с.

4. *Flamm Chr.* Die Rezeption Nikolaj Metners in der UdSSR // Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren / Hrsg. von F. Geiger und J. Eckhard. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004. S. 168—192.

5. *Flamm Chr.* “My love, forgive me this apostasy”: Some Thoughts on Russian Émigré Culture // Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution? / Ed. by Chr. Flamm, H. Keazor, R. Marti. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scolars Publishing, 2013. P. 1—16.

Ирина СКВОРЦОВА

МЕТНЕР И МОДЕРН: ПРОТИВОРЕЧИЯ И ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

Когда мы думаем о творчестве Метнера и о его позиции в искусстве первой половины XX века, мы чаще всего склонны акцентировать традиционные классические и позднеромантические черты эстетики, творчества, стиля композитора, его всеми признанный *ретроспективизм*. Этому ни в малой степени способствовал и он сам, открыто высказывая свои взгляды как в начале века, так и в 1930-е годы, когда у него возникла потребность изложить свои убеждения в стройной системе книги «Муза и мода». Метнер откровенно не принимал новаторские тенденции современной ему музыки. Хорошо известны его резкие (если не сказать вызывающе агрессивные) высказывания в адрес «шарлатана» Рихарда Штрауса <…> с его подлой садистически-сексуальной Саломеей» [5, с. 531—532] или «бездарной дубины», разбойника, клоуна и «Петрушки» Стравинского [там же, с. 274]. Или его окончательный вердикт: «Я страшно презираю все, что в настоящее время творится в музыке, т. е. в области творчества» [там же, с. 105].

Сегодня такие высказывания выглядят, по крайней мере, недоразумением, и воспринимаются как некие чудачества.

Николай Метнер (1910)

Безусловно, Метнер был твердо убежден в том, что «вся современная музыка, вся эпоха сошла с пути истинного» [3, с. 9] и только нормы классического искусства являются критерием истины. Но, несмотря на свои твердые убеждения, некие сомнения в правильности выбранного пути все-таки посещали его. Об этом свидетельствуют

хотя бы строки из его известного письма А.Ф. Гедике (1907): «Не приходило тебе в голову, что я опоздал родиться, что я пишу, не по времени?» [5, с. 105].

В представленной ситуации видно некое противоречие: гениальный музыкант, обладавший обостренным слуховым чутьем, и «абсолютная глухота» к современным новым явлениям. А может ли быть, чтобы художник, погруженный в звуковой мир своего времени, был — не во взглядах, а в *своем творчестве* — абсолютно к нему индифферентен? Действительно, так уж «не по времени» писал Метнер?

И, наконец, есть ли точки пересечения между Метнером, стоящим особняком в музыкальной жизни начала XX века и стилем модерн, с его стремлением проецировать свое влияние на всю окружающую среду, на все стороны жизни — и низовые, и духовные, и художественные? Попробуем в этом разобраться…

Действительно, на рубеже XIX—XX веков все было пропитано духом модерна, включая *стиль жизни*, *моду*, *манеру поведения*, *афиши*, *витрины*, *ювелирные украшения*, *тип мышления и само творчество*. Не случайно модерн называют *универсальным стилем*. И в эту стилевую систему координат оказалось включено также и музыкальное искусство.

В связи с этим уместно вспомнить несколько неожиданное высказывание столь нелюбимого Метнером П. Пикассо как раз на интересующую нас тему (о значимости стиля модерн): «Движение кубизма распалось, я понял, что мы были спасены от полной изоляции как личности тем обстоятельством, что, несмотря на различия, у нас было и нечто общее: все мы были художники “стиля модерн”. Столько было всего накручено на всех этих входах в метро, да и в других проявлениях “стиля модерн”, что я ограничил себя почти исключительно прямыми линиями, и все же, на свой лад, я участвовал в движении “стиля модерн”. Потому что, даже если ты против движения, ты все равно остаешься его частью. Ведь “про” и “контра” по сути — два аспекта одного и того же движения… Ты не можешь избегнуть своей эпохи. Какую сторону ты ни возьмешь, ”за” или “против”, ты все равно внутри нее» [2, с. 62].

Эти мысли особенно ценны, поскольку прозвучали из уст художника, по его собственному определению, «отграничивающего себя от стиля модерн», как и Метнер. И все же, несмотря на, казалось бы, иную творческую позицию, Пикассо подчеркивает вездесущую, доминирующую, обобщающую и объединяющую роль модерна, вбирающего в себя и подчиняющего себе разных художников. Все оказывались погруженными в художественную систему этого стиля, независимо от различия направлений, все становились участниками этого движения, «оставались его частью», оказывались «внутри него» — причем как те, кто мыслил откровенно новаторски и громогласно об этом заявлял, так и те, кто воинствующе отстаивал академичные взгляды, и для кого традиция состав-

ляла мерило ценности. Эта ситуация актуальна и для нашего постижения эстетики и творчества Метнера.

Другой вопрос, в какой мере он соприкоснулся с эстетикой и художественными свойствами модерна, и какие особенности стиля отразились в его творчестве.

Безусловно, общий облик произведений Метнера, так сказать, образ его творчества, если взять наиболее общий знаменатель, — это философски-углубленный тон размышления, лирико-эпический, иногда элегический оттенок пьес-монологов или, наоборот, пафосная лирика — никак не вяжутся с модерновым стремлением к декоративности, прихотливой орнаментальности, украшению. Ведь, как известно, романтическая культура выражения преобразуется в модерне именно в изображение и украшение. Интересно в этом смысле высказывание Бенуа, утверждавшего, что «все искусство — украшение жизни, выявление в ней красоты».

Напомним, что как раз в отличие от романтизма, акцент в модерне перемещается с внутреннего на внешнее. Вспомним признание Кандинского, ставшее своеобразным лозунгом этой эпохи: «Мы ушли по скрытой от нас причине от внутреннего к внешнему» [4, с. 20].

Действительно, основной эстетической и типологической чертой стиля становится внешняя, декоративная сторона произведения искусства, принцип декоративного оформления, орнаментальность, стремление к внешней эффектности.

Показательно звучат слова Н.Я. Мясковского, относящиеся к 1913 году: «Мы живем в расцвете *чисто живописных тенденций*, почти все силы нашего воспитания направлены в сторону *колорита, внешней красоты и яркости звучания*; мы мечемся от пряных ароматов гармоний Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси» (курсив мой. — *И.С.*) [6, с. 149]. Не правда ли, это корректное, деликатное высказывание близко тому, что воинствующе утверждал Метнер.

Именно внешняя красота, красивость и эффектность явно были чужды Метнеру, в этом он в ногу со временем не шел. Наоборот, как писал Мясковский, достоинства музыки Метнера — в противоположных качествах. «В общих чертах мое влечение к Метнеру вытекает из следующих свойств его музыки: <…> внешней сдержанности, самоуглубленности выражения, благодаря чему его произведения не могут надоесть, наконец — бескрасочности» [7, с. 22].

Итак, казалось бы, налицо явные противоречия между Метнером и стилем модерн. И все же композитор не прошел мимо новых тенденций своей эпохи, квинтэссенцией которой был новый стиль. И это выразилось как в точках соприкосновения с модерновой иконографией, так и непосредственно в самом типе композиторского письма, которому присущ ряд характерных особенностей.

Особая роль ритма. Отметим, что, эмансипация ритма, обособление ритмики, выдвижение ее на первый план были весьма характерны для произведений стиля модерн. Ритмика Метнера в сочетании с полимелодической фактурой составляет тонко сплетенную изысканную модерновую вязь. Это проявляется в музыкальной ткани его произведений, для которой характерно использование «острых» ритмических сочетаний, полиритмии, сложных размеров, свободное обращение с тактовой чертой.

Особый тип модерновой линии. На это качество в свое время указывал еще Мясковский: «Произведения Метнера часто имеют вид, точно все в них принесено в жертву линии»; «... темы Метнера отличаются, я бы сказал, прямолинейностью; отсюда преобладание вообще линейности в его произведениях, иначе говоря — рисунка, или, сочетая с бескрасочностью, еще общее — графичности» [там же, с. 26][1].

Акцентирование артикуляционных средств и внимание к деталям произнесения музыкального текста (типичной черте модернового письма).

Особенности фактуры и чисто модерновый принцип соотношения рельефа и фона.

Остановимся немного подробнее на двух позициях: музыкальной иконографии и фактурных особенностях.

Музыкальная иконография, как известно, включает в себя *темы, сюжеты и мотивы* произведений. Здесь прежде всего примечательно увлечение Метнером жанром сказки. Интерес к сказочности стал характерной приметой эпохи модерна. Он нашел отражение в архитектуре (вспомним хрестоматийный Ярославский вокзал Ф. Шехтеля). Живописный модерн дал примеры замечательных иллюстраций русской сказки. Птицы-сирины, русалки, богатыри, всякая сказочная нечисть, особенно искусно вплетенная в прихотливый орнамент и обрамляющая какой-либо сказочный сюжет, как это часто встречается у Билибина, были любимыми сюжетами картин того времени. К сказочным сюжетам обращались многие художники эпохи модерна: Васнецов, Поленов, Поленова, Якунчикова, Малютин, Врубель, Коровин и др.

Музыкальное искусство рубежа веков также воплотило во всем многообразии сказочную иконографическую тематику. Тяготение к сказке выразилось в творчестве Римского-Корсакова, Лядова, Черепнина, Стравинского. Не прошел мимо нее и Метнер.

Само обращение Метнера к такой востребованной художественной форме иконографии модерна, как сказка, показательно. Известно, какую важную роль сыграли сказки в наследии Метнера, фактически именно он создал этот жанр, занявший одно из важнейших мест в его творчестве. Нет необходимости останавливаться на разнообразии и количестве сказок в наследии

[1] Кстати, у Метнера мы подчас наблюдаем использование типично модерновой фигуры волны (например, в Сказке ми минор ор. 34 № 2).

Обложка издания Двух сказок ор. 20 Н. Метнера (1909)

композитора. В данном случае важен сам факт — сопричастие Метнера к актуальной для модерного искусства начала века сказочной форме.

Другая тема, которая без труда приходит в голову, — это популярная в то время тема Весны — символа стихии и обновления, молодости, роста и движения. Тема эта, характерная для иконографии модерна, была необычайно востребована во всех видах искусства. Среди них — известная картина Ходлера, полотна Хофмана, по-разному воплощенные варианты весны у Левитана, Петрова-Водкина, Борисова-Мусатова. Да и в литературе этой теме оказались посвящены многочисленные стихотворения символистских поэтов — например, Бальмонта или Блока. К этой же тематике относится цикл Городецкого «Ярь», столь любимый Лядовым и Стравинским. Множественные музыкальные претворения этого иконографического мотива мы находим в творчестве Рахманинова (кантата «Весна», романсы) и Стравинского («Весна священная», романс «Весна монастырская»). Чаще всего весенняя образность, олицетворяющая пробуждение новых чувств, новых жизненных сил, порыв молодости, встречается в вокальной и хоровой лирике рубежа веков (в том числе в романсах Танеева, Корещенко, Ребикова). Говоря о Метнере, уместно будет вспомнить его пьесу *Primavera* из цикла «Забытые мотивы» ор. 39.

Одним из важных стилевых признаков в музыкальной материи модерна является *фактура*, которая часто становится самоценным выразительным средством. И в фортепианном наследии Метнера фактура также во многом берет на себя определяющую функцию.

Не секрет, что исследователи в один голос отмечали, что именно *фактура* (густая, вязкая, плотная) делает почерк Метнера особенно своеобразным и оригинальным. Еще раз вспомним Мясковского, который подчеркивал богатство фактуры как одно из важнейших средств метнеровской музыки.

Какова же фактура у Метнера? Приглядевшись, мы увидим, что она как раз репрезентирует модерновые черты.

Особая «интеграция» (термин М. Черной) гармонии и мелодии, аккордового и линеарного мышления привела к рождению новой звуковой материи, к созданию фактуры нового

типа. Б.В. Асафьев, всегда раньше других ощущавший новизну того или иного явления, писал об *орнаментах и декоративности*, свойственных фактуре фортепианных произведений рубежа XIX—XX веков. Отмечая «нечто общее русско-московское» в фортепианной музыке Рахманинова, Метнера и Скрябина, он подчеркивал особенности фигурации, которая «или превращается в сопровождающие основную рельефную нить *пластические мелодические линии* или *насквозь тематизируется*» (курсив мой. — *И.С.*) [1, с. 248].

При сравнении фактурных особенностей в фортепианных произведениях начала XX века становится очевидным смысл понятия Гаккеля «модель орнаментального русского пианизма», о чем он многократно пишет, имея в виду Рахманинова и Метнера. Сама эта модель включает в себя, прежде всего, полимелодичность, особую выразительность фигурационного рисунка. В ней размывается вертикаль, размывается расслоение на функциональные голоса и возникает выразительная общая звуковая единая насыщенная ткань — типично модерновая звуковая среда.

Метнеровская фактура действительно оказалась близка фактуре Рахманинова. Для нее, так же как и для рахманиновской фактуры, характерна тематическая насыщенность, скрытая полифония в одноголосной рельефной линии, особый рисунок голосов.

Еще одно свойство фактуры музыкальной материи большинства произведений модерна является соотношение предмета и фона, или, иначе говоря, равноправие *рельефа и фона*, их взаимодействие, перетекание друг в друга.

Это качество стиля модерн является общим и для других видов искусства. На живописных полотнах (имеются в виду картины Климта, Врубеля) часто невозможно провести разделительную черту между фигуративным и декоративным: одежда, драпировка превращается у Климта в декоративную плоскость, а мозаичность, свойственная письму Врубеля, незаметно становится самоценной, содержательной основой картины. Фигуративность, предметность словно тонет в пестроте цветового разнообразия осколочной мозаики. Фигура и орнамент, рельеф и фон, линия и цвет переходят друг в друга, становятся равновеликими, совмещаются и сращиваются.

В музыке эта черта визуального модерна, проявляется как соотношение *фактуры и тематизма*. Происходит как бы растворение тематизма в фактуре или даже, можно сказать, поглощение тематизма фактурой. Такого рода примеры мы находим в многочисленных фортепианных миниатюрах Метнера (например, в уже упоминавшейся пьесе *Primavera*).

Фактура многих фортепианных произведений Метнера оказывается насыщена всевозможными перекличками, имитирующими друг друга интонациями, контрапунктическими линиями, не всегда имеющими четкие границы. Обычная фигурация превращается не только в выразительную мелодическую линию, но и в сложную систему заключенных и взаимодействующих с ней и между

собой скрытых голосов. Так называемый фон насыщается самостоятельной значимостью, в определенной степени большей, чем блуждающие блики прерывистой мелодической линии — рельефа. Все это создает впечатление мерцающего, переливающегося мозаичного рисунка, где мелодия и фигурация слиты, как и в визуальном модерне (см., например, Сказку b-moll op. 20 № 1).

Подведем итог. В целом мировосприятие и мироощущение Метнера, безусловно, лежало в другой, нежели стиль модерн, плоскости многоликого времени рубежа веков.

Что отвращало его от новой музыки и от модерна? Именно главная характерная черта модерна — стремление к новым формам выражения, новизне во всех проявлениях.

Метнер, так же, как и Рахманинов, никогда не был экспериментатором, авангардистом, никогда не стремился, во что бы то ни стало к новизне музыкального языка. Но вместе с тем, как и Рахманинов, он был *избирательно* отзывчив на те, или иные звуковые явления, которые ему предлагала эпоха. А иначе и быть не могло, ибо большой Художник (а Метнер, безусловно, был таковым) не может избежать мощного воздействия духовной и художественной атмосферы своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 341 с.

2. *Бачелис Т.* Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 62—77.

3. *Зенкин К.В.* Николай Метнер в музыкальном мире своего времени // Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества / Сост. и науч. ред. Т.А. Королькова, Т.Ю. Масловская, С.Р. Федякин. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье», 2009. 240 с.

4. *Кандинский В.* Письмо из Мюнхена // Аполлон. 1909. № 1. С. 17—20.

5. *Метнер Н.К.* Письма / Сост. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 615 с.

6. *Мясковский Н.* Н. Метнер. Впечатление от его творческого облика // Музыка. 1913. № 119. С. 148—157.

7. Н.К. Метнер: Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Советский композитор, 1981. 352 с.

Руслан РАЗГУЛЯЕВ

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОСМОС» Н. МЕТНЕРА И ИСТОРИОСОФИЯ Ф. ТЮТЧЕВА

Как известно, Николай Карлович Метнер очень тщательно отбирал поэтический материал для своих вокальных сочинений. Из ста шести его песен[1] на стихи Федора Ивановича Тютчева написано только пятнадцать. Однако тютчевские стихи по количеству занимают в творчестве Метнера почетное третье место (разумеется, после Пушкина и Гёте). Пушкин, Тютчев, Фет — с наследием этих великих русских поэтов XIX века неразрывно связаны не только вокальная музыка композитора, но и весь его «музыкальный космос».

Многие исследователи метнеровской музыки цитируют письмо Метнера от 5 августа 1903 года, где он довольно прохладно отзывается о поэзии Тютчева и Фета в сравнении с творчеством Пушкина [4, с. 49]. Осознание глубины тютчевской мысли и ее созвучности собственному мировоззрению пришло к композитору позднее: первые романсы на стихи Федора Ивановича (ор. 24) появляются уже в 1910—1911 годах, и с тех пор поэзия Тютчева становится «спутником» Метнера на протяжении всей его жизни. Не случайно последним метнеровским сочинением, имеющим опусный номер, является песня «Когда, что звали мы своим…» (ор. 61 № 8)[2].

Такое внимание к творчеству одного из интереснейших русских поэтов XIX века со стороны Метнера, несомненно, имеет глубокие корни. Пристальный взгляд на жизненный путь и художественное наследие как Тютчева, так и Метнера обнаруживает несколько важнейших точек соприкосновения и параллелей, во многом объясняющих их духовную близость.

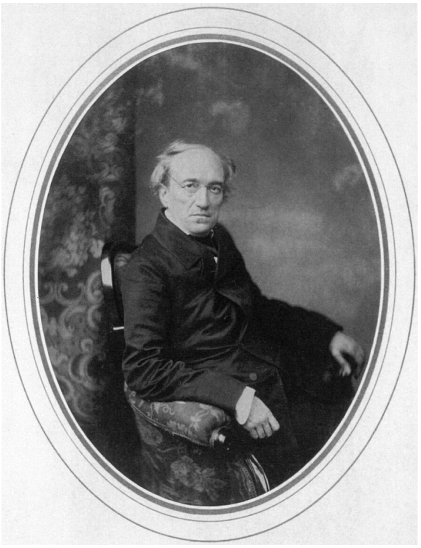
Нельзя не заметить, в первую очередь, чисто внешних обстоятельств жизни поэта и композитора и их связей с двумя великими европейскими культурами — русской и немецкой. Проведя около 15 лет (1822—1837) на дипломатической службе в Баварии, Тютчев находился под сильным впечатлением от немецкой философии и поэзии: он встречался с Шеллингом и Гейне, а также переводил стихотворения Гёте и Шиллера. Конечно, учитывая определенную тютчевскую панславянскую ориентацию (как в политических взглядах, так и в поэтическом творчестве), нельзя сказать, что немецкая мысль и немецкое искусство были для него

[1] Сам композитор в названиях своих опусов никогда не употреблял слово «романсы», предпочитая термины «песня» или «стихотворение».

[2] Интересно, что это стихотворение («Успокоение») было написано Тютчевым также довольно поздно — в 1858 году.

идеалом «художественного рая», как это было в случае с Метнером [3]. Однако в философской лирике Тютчева временами отчетливо слышны отголоски натурфилософских концепций Шеллинга, одного из самых «романтичных» философов XIX столетия[1]. Именно Шеллинг и Гёте во многом стали для Тютчева духовными учителями в его «баварский» период, и шеллинговская концепция природы как *единого* духовного организма буквально пропитывает насквозь тютчевскую философскую поэзию (в особенности в 1830-е годы[2]).

Интересно, что именно на стихи Гёте и Гейне пишет свои немецкоязычные романсы в 1900-х годах Метнер (при этом потомственная любовь в метнеровской семье к Гёте стала в жизни Николая Карловича «немецким аналогом» любви к Пушкину). И именно категория *единства* становится краеугольным камнем его системы музыкальных смыслов, изложенной в трактате «Муза и мода». Единство всех выразительных средств в музыке, теснейшая взаимосвязь их, подобно тончайшим нитям соединяющих воедино любой музыкальный организм, а также принципиальное отвержение возможности эмансипации какого-либо выразительного средства — все это последовательно воплощалось Метнером на практике и в теории на протяжении всей его жизни. Что же касается Тютчева, то категория единства, помимо упомянутого выше единства Духа природы в поэтических



Федор Иванович Тютчев. Фото работы С. Левицкого (1856)

текстах, также играет ключевую роль в его историософских работах.

В отличие от Метнера, который был достаточно аполитичным художником, творящим «чистое искусство» (политика в «Музе и моде» — вещь, противоположная искусству[3]), Тютчев всю свою жизнь активно интересовался внешней и внутренней политикой России и открыто выражал свою позицию как в виде стихов и эпиграмм, так и в жанре «записки». Созданные, казалось бы, во многом «на злобу дня» и содержащие мало понятные без исторических комментариев многочисленные политические подробности, эти тютчевские статьи, тем не менее, являются выражением тютчевского «символа Веры» в Россию как оплот

[1] О шеллингианстве Тютчева и о разных точках зрения исследователей по этому вопросу см.: 5, с. 208—210.

[2] См., например, стихотворение «Не то, что мните вы, природа…» (1-я пол. 1830-х гг.)

[3] Ср.: «Мы так удалились от искусства, что заимствуем лозунги, термины и понятия не только у политики, у науки, но и у техников и даже у портных» [3, с. 63].

всемирного христианского единства. При сопоставлении грандиозных концепций, изложенных в статье «Россия и Революция» и набросках к ненаписанному трактату «Россия и Запад», с «музыкальным космосом» Метнера обнаруживаются, на первый взгляд, неожиданные точки соприкосновения.

Фундаментом тютчевской системы мироздания, согласно вышеупомянутым историософским запискам поэта, является Российская империя как христианская держава, наследница Ассиро-Вавилонской, Мидо-Персидской, Македонско-Греческой и Римской (то есть Византийской) империй. Российская империя принципиально православна, и современное ему римское папство Тютчев рассматривает как отпадение от истинной Церкви[1], сохранившейся в Византии и передавшейся по наследству Руси. Важно подчеркнуть, что в понимании поэта все перечисленные выше исторические империи суть *одна* Империя, которая бессмертна и на данный момент (в XIX веке) воплощается в России (здесь вновь всплывает категория единства). В своих пророческих предсказаниях относительно судьбы Российской империи Тютчев доходит до поражающих воображение масштабов: границы царства Русского простираются

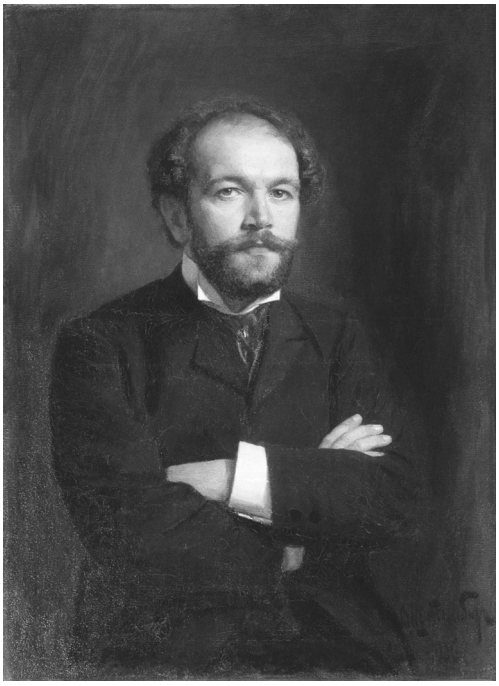
От Нила до Невы, от Эльбы до Китая,
От Волги до Евфрат, от Ганга до Дуная...
(«Русская география»)

Идея России как всехристианской империи тесно переплетается у поэта с идеей объединения всех славянских племен под эгидой русского, «всеславянского» царя. В поэтическом и прозаическом творчестве Тютчева неоднократно возникает тема чешской независимости от Германии и Австрии: именно чехи, конфликты которых с римским папизмом приводили к восстаниям и гражданским войнам, становятся в сознании поэта одними из первых претендентов на «всеславянское» подданство[2].

Интересно, что увлечение немецкой культурой в мюнхенский период нисколько не мешает Тютчеву выстраивать в 1840-е годы «антигерманскую» славянскую позицию. В набросках к трактату «Россия и Запад» он пишет, что действительный панславизм в массах «обнаруживается при встрече русского солдата с... словаком, сербом, болгарином... Они все единодушны в своем отношении к немцу» [6, с. 90].

При знакомстве с концепцией православной Российско-всеславянской Империи складывается впечатление, что Тютчев, многие годы служивший в русском посольстве в Германии, прекрасно осведомленный о политических и военных событиях последнего времени и являющийся одним из наиболее блестящих русских умов середины XIX столетия, исповедовал утопическую теорию, имеющую весьма мало общего с окружавшей его реальностью. Конечно, поэт прекрасно понимал, что политическое и нравственное положение дел в России настолько не соответствует ее потенциальному статусу «православной Империи», что идеи, изложенные в «России и Западе», можно воспринимать только лишь как картину «идеального

[1] Подробнее о папстве см. в статье «Римский вопрос» [6, с. 63].
[2] См. «Ян Гус на костре», «К Ганке», «Чехам от московских славян» и т. д.



Николай Карлович Метнер. Портрет работы В.К. Штемберга (1906 г.)

политически-христианского рая» на земле. Впоследствии сам Тютчев осознал этот факт в полной мере — именно поэтому трактат «Россия и Запад» остался незавершенным. В письме от 21 апреля 1851 года он пишет: «Конечно, не в желании говорить у меня недостаток, но желание это постоянно сдавливается убеждением, с каждым днем укореняющимся, в бессилии, в совершенной бесполезности слова…» [цит. по: 2, с. 309]. Поэт разочаровывается: в качестве яркого последствия этого разочарования, осознания несоответствия реальной российской монархии тютчевскому идеалу может служить стихотворение «Не Богу ты служил и не России…», написанное в 1855 году в связи со смертью Николая I.

Идеализация Тютчевым гипотетического Российского государства поразительно коррелирует с метнеровской системой художественных ценностей. Если для Тютчева «земной рай» — это православная русская держава, то для Метнера образцом «художественного рая» является европейская классико-романтическая традиция, а если еще уже, то немецкая музыка XVIII—XIX веков. По Метнеру, вся *мировая* музыкальная традиция нашла свое вершинное воплощение именно в творчестве композиторов от Баха до Вагнера. Этот некая разновидность художественного *солипсизма* позволяет Метнеру отрицать художественность неевропейских музыкальных практик на основании довольно сильного аргумента: только в Европе и только начиная с XVII столетия инструментальная музыка стала автономным искусством, имеющим свои драматургические законы. Однако при таком подходе Метнера абсолютно не интересует музыка за пределами Европы, так же как и Тютчеву совершенно безразлична судьба стран Азии и Африки и их взаимоотношений с христианской империей. Тютчевский идеал государственности ограничивается православным славянством, объединившимся под эгидой русского царя, и его отношениями со странами Западной Европы. Метнеровский «музыкальный космос», подобно античному социуму, признает лишь европейских «свободных граждан» и пренебрегает варварами, танцующими «негрскую пляску» [3, с. 36]. Таким образом, концепции «исторически-религиозного и художественного рая» Тютчева и Метнера объединяет довольно радикальный солипсизм и утопизм: насколько несбыточны

оказались (по крайней мере, до настоящего времени) планы Тютчева насчет подчинения Россией Италии, Австрии и Германии [6, с. 95], настолько же оторваны от действительности первой половины XX столетия оказались метнеровские попытки «повернуть вспять» время европейского искусства. И Метнер, и Тютчев прекрасно отдавали себе отчет в своем «движении против течения», при этом эстетическое одиночество Метнера в эпоху бурного XX столетия оказалось гораздо пронзительнее.

Однако и тютчевская Российская империя, и метнеровский «музыкальный космос» имеют своего внешнего врага, и врага чрезвычайно серьезного. «Уже давно в Европе существуют только две действительные силы: Россия и Революция. Эти две силы сегодня стоят друг против друга, а завтра, быть может, схватятся между собой. <…> Жизнь одной из них означает смерть другой» [6, с. 53]. Как показала история, Тютчев был прав: в 1917 году Россия вступила в смертельную схватку с Революцией, и победила, увы, не Россия.

Для Тютчева Революция — это больше, чем политический переворот, имеющий следствием смену власти. Революция — это доведенный до абсолюта ренессансный принцип «человек есть мера всех вещей». Бунт человека против власти есть бунт против Монарха, а так как Монархия есть священный атрибут Империи, то Революция есть бунт против Бога. Она есть «естественный плод, последнее слово, высшее выражение того, что в продолжение трех веков принято называть цивилизацией Запада. Это вся современная мысль после ее разрыва с Церковью» [там же, с. 79].

Метнер в «Музе и моде» не прибегает к таким глобальным обобщениям — он стремится не выходить за рамки «книги о Музыке», однако на страницах этого трактата встречается термин «революционизм», который по своей сути очень близок тютчевской Революции. Метнер понимает под революционизмом разрушительные, центробежные силы, которые всегда присутствовали в музыке Нового времени (так называемое новаторство), но были бессознательны, в то время как сознание гениальных композиторов было консервативно и ориентировано на Закон. Разрушающий революционизм как *самоцель* художника, доминирующий над охранительными тенденциями Закона, есть не что иное как *мода* — понятие, включенное Метнером в заголовок книги и являющееся антонимом к понятию *муза*. Если в приведенную выше тютчевскую цитату о России и Революции вместо слова «Россия» подставить слово «Музыка» (в метнеровском понимании этого слова), то смысл цитаты не изменится. И для Тютчева, и для Метнера Революция есть разрушение первозданных, незыблемых основ бытия, отрицание божественного источника Закона и Порядка в пользу преходящего человеческого «я». Поэтому победа Революции в мире грозит «банкротством целой цивилизации» [6, с. 80], а в искусстве — смертью европейской музыки. В своих прогнозах и Тютчев, и Метнер одинаково категоричны. Удивительно, что жизни поэта и композитора разделены почти восемьюдесятью годами, однако оба они эсхатологически предчувствуют наступление «шевелящегося хаоса».

Христианство в лице Восточной Православной церкви — еще один

аспект, объединяющий творчество поэта и композитора. Тютчев принадлежал к старинному православному роду, однако, несмотря на это, до конца 1840-х годов христианская тематика в его творчестве почти не появляется. Университетский нигилизм, последующая жизнь в Германии с двумя женами-немками, увлечение Гёте и Шеллингом — все это не способствовало развитию «ортодоксального» православного мировоззрения. Пигарев в своем исследовании пишет, что Тютчев вел активную светскую жизнь и пренебрегал обрядовой стороной христианства. Косвенным подтверждением этого может являться стихотворение «Спиритистическое предсказание» (1854—55) и свидетельства дочери поэта о его увлечении «столами, не только вертящимися, но и пророчествующими» [цит. по примечаниям Б. Тарасова — 6, с. 516].

Тем не менее, позднее творчество Тютчева обнаруживает явную склонность поэта к христианским идеям и образам. На свет появляются стихотворения, по стилю изложения близкие к молитве: «Пошли, Господь, свою отраду…» (1850), «О вещая душа моя!» (1855), «Когда на то нет Божьего согласья…» (1865) и другие. Пантеизм, философское осмысление природы и человеческих отношений с ней — все это начиная с 1850-х годов словно уходит на второй план, оставляя поэта наедине с его собственной душой, ее неверием и покаянием.

Метнер, в силу традиций своей семьи, был потомственным лютеранином и принял православие лишь в 1930-е годы, уже в эмиграции[1]. В издании эпистолярного наследия Метнера были опубликованы письма композиора, в которых так или иначе затрагиваются вопросы веры (например, упоминание о Серафиме Саровском в письме от 5 августа 1903 года). Христианство Метнера безусловно (хотя многие исследователи предпочитают считать его христианским неоплатоником) — оно сквозит между строк «Музы и моды», и иногда складывается ощущение, что композитор сдерживает себя, чтобы его поучение, граничащее с морализаторством, не переключилось с «чистого» искусства на религиозную тематику. Однако если в «Музе и моде» вопросы веры оставлены «за кадром», то в своем вокальном творчестве Метнер «устами Тютчева» словно открывает самое сокровенное в своей душе и дает слушателям понять, почему же он в итоге принимает Православие.

Количество песен Метнера на стихи Тютчева, затрагивающие христианскую проблематику, невелико, однако они занимают в вокальном творчестве композитора свою особую нишу. Пятнадцать стихотворений, взятые Метнером из наследия поэта, рассредоточенные по разным опусам и созданные в разные годы в разных странах, принадлежат к тютчевской философской лирике — подчеркнем, среди них нет *ни одного* сочинения в жанрах природного пейзажа[2], любовной лирики, поэзии «на историческое событие» и т. д. Если попытаться

[1] В разных источниках называются разные даты: 1935 [7] и 1937 [1].

[2] Исключение составляет «Полдень», написанный на раннее стихотворение Тютчева, однако появление в нем Пана и нимф позволяет отнести его скорее к гётевскому циклу песен (см., например, эпиграф «Священное место» к Сонате-Вокализу).

охарактеризовать тематику этих пятнадцати миниатюр, то складывается следующая картина:

1. Вечная Природа и смертный человек, их противопоставление или слияние (= самоуничтожение) человека с Природой. Это наиболее часто затрагиваемая тема в песнях Метнера на стихи Тютчева — можно назвать 7 стихотворений, в которых так или иначе присутствует вечная, живая природа, в сравнении с которой человек, «сей злак земной, быстро, быстро вянет»[1]: «Бессонница», «Весеннее успокоение», «Что ты клонишь над водами» (ива как аллегория человеческой души), «Сижу задумчив и один…», «Сумерки (Тени сизые смесились…)», «Волна и дума», «Успокоение».

2. Ночь и бездна как мир ночи. Наиболее ярко идея первичности ночной бездны по отношению ко дню, который есть всего лишь «покров златотканый», выражена в стихотворении «День и ночь», однако эта же тематика затронута в «Бессоннице», «Как океан объемлет шар земной…», «О чем ты воешь, ветр ночной?», «Сумерки» и «Слезы людские…». Иногда бездна ночи страшна и ужасна, иногда возвышенна и величественна, но всегда она неизмеримо выше человеческого я, которое должно смириться со своими скромными масштабами и внимать «гласу Ночи».

3. Сон. Эта тема тесно связана с предыдущей, однако имеет свои дополнительные оттенки смыслов. Сон может отсутствовать и быть желанным, но недостижимым («Бессонница»), может становиться отдельной стихией, подобной океану («Как океан объемлет шар земной…»), иногда может аллегорически заменять собой смерть («Весеннее успокоение»), а в отдельных случаях даже вечная природа может засыпать и увлекать за собой поэта («сумрак сонный» в «Сумерках»).

4. Христианские образы. Если упомянутые выше три тематики стихотворений Тютчева являются в целом достаточно традиционными для романтического искусства (что, несомненно, обусловило и внимание к ним Метнера-романтика), то обращение композитора к христианской поэзии свидетельствует о принципиальном единодушии и согласии Метнера с Тютчевым в вопросах веры. Три песни — «Пошли, Господь, свою отраду…», «Наш век» и «О вещая душа моя» — принадлежат к кругу метнеровских сочинений, затрагивающих религиозную тематику[2].

Три христианских песни на стихи Тютчева созданы в разные эпохи в разных странах, что говорит о неугасающем интересе композитора к этой тематике. Песня «Пошли, Господь, свою отраду» написана в 1913 году и завершает опус 28. «Наш век» также является заключительной песней в цикле — в опусе 45, созданном уже за рубежом — в 1922—1924 годах. Наконец, стихотворение «О вещая душа моя!» входит в последний, 61-й опус Метнера, который был опубликован уже после смерти композитора, и порядок песен в нем установлен не автором, а его вдовой

[1] «Сижу задумчив и один…».

[2] Среди инструментальных произведений этого круга следует назвать Третью скрипичную сонату, вторую («покаянную») элегию из ор. 59 и, конечно, квинтет с его покаянным псалмом Давида во второй части.

А.М. Метнер. Тематика этих трех тютчевских сочинений, созданных им в 1850—1855 годы, не просто христианская, она подчеркнуто *православная*, поскольку затрагивает именно те стороны христианского мироощущения, которые на протяжении двух тысячелетий были акцентированы в учении Восточной Церкви.

«Пошли, Господь, свою отраду» представляет собой род поэтической молитвы; в ней обращающийся к Богу поэт просит о воздаянии за те лишения, которые претерпевает тот, кто в этой жизни придерживается «узкого пути»:

Не для него гостеприимной
Деревья сенью разрослись,
Не для него, как облак дымный,
Фонтан на воздухе повис.
Лазурный грот, как из тумана,
Напрасно взор его манит,
И пыль росистая фонтана
Главы его не освежит.

Фактура песни Метнера почти полностью выдержана в духе строгого хорала — исключение составляют лишь строки про фонтан, где фортепиано изображает «облак дымный» и «пыль росистую»[1]. Своей суровостью и скупостью выразительных средств эта заключительная песня резко отличается от предыдущих номеров в опусе; наиболее близка ей, пожалуй, песня «Весеннее успокоение» — опять-таки написанная на стихи Тютчева (из Уланда) и затрагивающая иные вечные темы: тему смерти и слияния человека с вечной природой. Итак, главная идея тютчевского стихотворения «Пошли, Господь, свою отраду» — земная аскетика, отказ от излишеств и мольба о том, чтобы усилия молящегося не пропали втуне. В музыке песни Метнера — отказ от роскошной насыщенной фактуры, строгая хоральность, «аскетичный» и бесцветный (в сравнении с другими тональностями опуса) соль-минор, а главное — сосредоточенное состояние обращающегося к Богу человека, чувствующего свою инакость, одинокость. Тот, кто «не как все», всегда одинок, и здесь вновь можно выявить объединяющий Тютчева и Метнера мотив одиночества и непонятости современниками, но при этом у православного художника, который уверен в верности своего пути, всегда остаются вера и надежда.

Песня «Наш век» выдержана в совершенно ином ключе — это пронзительный вопль человека, который «жаждет веры, но о ней не просит», вопль неозвученный, непрозвучавший. Если понимать основную идею стихотворения более широко, то это сочинение Тютчева можно считать «поэтическим концентратом» смысла трактата «Муза и мода». Человечество потеряло ценностные ориентиры, потеряло веру в Бога, веру в божественное происхождение законов искусства. «...И человек отчаянно бунтует» — бунт в данном контексте служит синонимом Революции, о роли которой в системе взглядов Тютчева и Метнера речь шла выше. Мир без Бога, человек без Бога, искусство без Бога, а также принципиальная *невозможность* современного Тютчеву (и Метнеру)

[1] Однако уже второе появление такой, достаточной тривиальной звукоизобразительности кажется Метнеру избыточным, и в строке про «пыль росистую» он предлагает ossia — все тот же строгий хорал вместо россыпей тридцатьвторых.

человека сказать «впусти меня!». Эта глубочайшая трагедия западной цивилизации осознается и поэтом, и композитором как бы изнутри — и тот, и другой говорят здесь не про абстрактного неверующего, а про *самого себя*. Именно поэтому «Наш век» воспринимается не как морализаторство Тютчева, положенное на музыку консерватором Метнером, а как исповедальное признание поэта в собственном духовном бессилии, нашедшее отклик в душе композитора. Не случайно в бурной фактуре романса, наполненной разъяренными мотивами «Dies irae», ключевую смысловую роль играют вступительные аккорды-возгласы, в коде обретающие подтекстовку: «Впусти меня!» — весь смысл в том, что человек потерял способность верить так же искренне и целостно, как это делали его предки. Если в стихотворении эти слова появляются только один раз, то в песне Метнера этот пронзительный призыв присутствует трижды: первый раз без слов (во вступлении фортепиано), второй раз в основном тексте стихотворения и третий в коде, где Метнер повторяет, словно заклинание, эту мольбу. И отнюдь не случайно, несмотря на бурную развернутую фактуру основной части песни, фраза-молитва «Впусти меня!» сопровождается все тем же строгим quasi-церковным хоралом, который преобладал в «Пошли, Господь, свою отраду» — в каком-то смысле это изменяет смысл тютчевского стихотворения на противоположный: если в стихотворении человек *не* просит впустить его в мир Веры, то последнее повторение слов «Впусти меня!» в песне (которого нет у Тютчева) заставляет слушателя почувствовать, что Метнер наоборот молит пустить его туда, куда человеку XX века так сложно попасть.

Наконец, третья песня мини-христианского цикла, «О вещая душа моя!», являет собой, пожалуй, вершину фактурного аскетизма в творчестве Метнера. Здесь уже нет ни росистой пыли фонтана, ни бунтующих и рокочущих мотивов Dies irae в низком регистре. Зато здесь есть неумолимый остинатный пунктир, звучащий почти в каждом такте и вызывающий ассоциации с ре-минорной прелюдией-менуэтом Рахманинова, а также «ритм судьбы», появляющийся на словах «твой сон — пророчески-неясный, как откровение духов». Основной смысл стихотворения — неустранимая двойственность бытия человеческой души — нашел свое воплощение в двухчастной безрепризной форме песни, в которой первая часть спокойна и сурова, а вторая созвучна «роковым страстям, волнующим страдальческую грудь». Кульминация сочинения приходится на завершающий текст «душа готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть». Трактовке образа Марии, сестры Лазаря в стихотворении Тютчева посвящены отдельные богословские исследования[1], для Метнера же здесь важно то, что Мария является кающейся грешницей. Таким образом, в этой песне вновь налицо покаянная тематика — душа, чувствующая болезненность страстей этого мира, жаждет смиренного упокоения у ног Христа — к слову, это единственное стихотворение в вокальном творчестве Метнера, в котором упоминается имя Спасителя, и именно оно стало

[1] См., например, http://www.gazetaprotestant.ru/2012/01/k-nogam-xrista-navek-prilnut/

основой для одного из последних сочинений композитора.

Подытоживая вышеизложенные наблюдения, можно резюмировать, что сходство идейных концепций Тютчева и Метнера, их стремление сохранять и охранять Традицию (как историко-политическую, так и художественную), желание видеть первопричину всего существующего в едином Источнике света, жизни и творчества, отрицание Революции и усмотрение в ней логического предела развития разрушительных и пагубных тенденций — все это делает наследие поэта и композитора явлением одного духовного порядка и во многом объясняет повышенное внимание Метнера к тютчевской поэзии. Что же касается их жизненного пути, то удивительным образом оба они, после долгих раздумий и сомнений, приходят к Восточному христианству, и одним из важнейших мотивов в их позднем творчестве становится покаяние. Влияние Тютчева на Метнера в этом аспекте не подлежит сомнению, и, создавая песни на тютчевские стихи, Метнер всегда высказывался от первого лица, абсолютно искренне «выпевая» столь близкие и понятные ему слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аленская А.* Духовное завещание Николая Метнера // Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье», 2009.

2. *Кожинов В.* Тютчев. М.: Молодая гвардия, 2009. 512 с.

3. *Метнер Н.К.* Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Paris: YMCA-Press, 1978. 88 с.

4. *Метнер Н.К.* Письма / Сост. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 615 с.

5. *Пигарев К.В.* Жизнь и творчество Тютчева. М.: Изд-во АН СССР, 1962. 376 с.

6. *Тютчев Ф.И.* Россия и Запад. М.: Культурная революция, 2007. 574 с.

7. *Шваб А.* Национальные черты в творчестве Николая Метнера // Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье», 2009.

Елена ДОЛИНСКАЯ

ПАРАДОКСЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СОВПАДЕНИЙ: АКАДЕМИК Н. МЕТНЕР И АВАНГАРДИСТ Э. ДЕНИСОВ

Николай Метнер никогда ничего не писал об Эдисоне Денисове. Хотя бы потому, что они не встретились по датам жизни — Метнер уехал из России за восемь лет до рождения Эдисона. Так, может быть, Денисов, с его энциклопедической образованностью и контрастами стилевых пристрастий, любил музыку Метнера и оставил о ней свои суждения? Этого никогда не было. Тогда есть ли основания к рядополаганию имен этих композиторов русской культуры, где один, представитель Серебряного века, творил в первую половину XX столетия, а второй стал лидером авангардных тенденций во второй его половине? На наш взгляд, есть, если коснуться хотя бы некоторых, как показалось, в чем-то сходных установок двух композиторов. Например, общеэстетических или языковых.

Материалом послужили важные тексты литературного наследия композиторов — «Муза и мода» Метнера, которую он писал в защиту основ классического искусства, и «Записные книжки» Э. Денисова, что велись в 1980-е годы и где появлялись беглые заметки как о композиторских персоналиях, так и о разных сторонах языка музыки второй половины XX столетия. Изложение наших наблюдений структурировано в трех музыковедческих штрихах — о современной музыке, о современных музыкантах, и о роли Света в музыке.

Начнем мы, однако, с маленькой интрады. *Середина 1930-х годов. Париж.*

Одна за другой появляются книги ведущих представителей русской музыкальной эмиграции. В 1934 году — «Моя жизнь» А.Т. Греченинова, в которой композитор рассказывает о начальном периоде своего творческого пути[1]. В 1935 — «Хроника моей жизни» И.Ф. Стравинского (на французском языке), также обращенная к начальному периоду жизни композитора (до 1932 года). Здесь не только предстает череда событий, но и в значительной степени приоткрывается дверь в лабораторию творческой мысли Мастера. В том же 1935 году вышла из печати книга Н.К. Метнера «Муза и мода (в защиту основ музыкального искусства)». Труд, однако,

[1] Заметим, что именно желание осмыслить этапы пройденного пути часто заставляло деятелей культуры браться за перо.

вовсе не автобиографический. Его направленность еще на этапе знакомства с рукописью горячо поддерживал С.В. Рахманинов. В письме Метнеру из Чикаго он писал: «Прочел ее в один присест и хочу вам высказать свои поздравления по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременно! Если даже болезнь эта пройдет как-нибудь, чего, признаюсь, я по-правде не вижу, останется навсегда описание ее, и какое удачное название Вы дали Вашей книжке! Вообще я вполне удовлетворен и с радостью напечатаю Вашу книжку, как только приеду в Европу. С нетерпением жду второй части!»[1]. Рахманинов не просто поддержал книгу Метнера, он опубликовал ее в своем издательстве «Таир».

Неудивительно, что ведущие представители русской музыкальной эмиграции брались за перо в Париже, этой художественной Мекке Европы, в один исторический период. Разумеется, в их числе были и актеры, и художники, и писатели. В частности, И. Бунин, говоря о неизбывности ностальгии, справедливо заметил: «Россию, наше русское естество мы унесли с собой, и где бы мы ни были, мы не можем не чувствовать ее».

Хронологическое совпадение литературных трудов выдающихся деятелей мировой культуры[2], в том числе отечественных, находящихся в эмиграции, не требует объяснений — все они давно вступили в полосу творческой зрелости, а Париж сохранял свое лидерство как центр эмиграции.

Штрих I. О современной музыке. Напомним, что в саморазвитии языка музыки минувшего века наряду с ведущей ролью расширенного типа мышления, его полисистемностью, имела место и очевидная исчерпанность авангардных звукоорганизующих методов.

Николай Карлович Метнер за роялем (1940-е гг.)

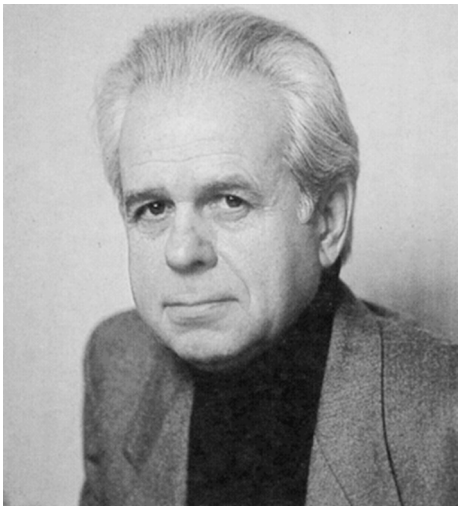
[1] Письмо С.В. Рахманинова Н.К. Метнеру от 8 декабря 1934 года [4, с. 558].

[2] Сошлемся еще для примера на появление таких книг композиторов-исполнителей, как «Я — композитор» А. Оннегера или «Я — дирижер» Ш. Мюнша.

В силу этого в эпоху постмодерна заявил о себе путь дальнейшего обновления — подключение атрибутики авангардных звукоорганизующих принципов к мажоро-минорному универсуму. Особый интерес приобретают отношение к первоэлементам, которые академик Метнер называл «первичными смыслами». Оставим в стороне декларированную непримиримость автора «Забытых мотивов» к проявлениям модификации музыкальной речи. Посмотрим на эту проблему с другой точки зрения и через, казалось бы, полярный круг суждений, принадлежащих лидеру второй волны российского авангарда.

Денисов не принимал «леворадикальных» тенденций с их популизмом, упрощенчеством, тяготением к разным прототипам (в виде всевозможных *нео-*, *ретро-*, *псевдо-*, *квази-*). «Я не воспринимаю музыки, из которой изгнана красота», — утверждал он, считая главным достоинством музыки именно ее красоту. Композитор мыслил себя наследником романтической эстетики, а рассуждая о корнях своего творчества, говорил, что «вырос из Шопена». Причем Денисов необязательно мыслил само явление Красоты как разлив чувств. Облик новой Красоты ему виделся «в красоте мысли, как ее воспринимают, например, математики, или как ее понимал Бах и Веберн». Метнер, как известно, многократно писал о своей привязанности к тому, чтобы «чувство было осмысленным, а мысль прочувствованной».

Денисов не приемлет «мини-музыки». Он утверждает также, что не воспринимает и такое широко



Эдисон Васильевич Денисов

распространенное явление, как полистилистика (термин А. Шнитке). Этот композиционный метод он, по сути, считает спекулятивным и называет «одним из самых ярких свидетельств кризиса и деградации музыкального искусства» [5, с. 10].

Оставил Денисов суждения и о «Новой простоте» и «Новом романтизме»: «Это такие же пустые (и капитулянтские) течения, как и “мини-музыка”. Это все музыка для дураков (опять тот же блеф и одурачивание публики). Это течения неопасные (ибо они слабы и случайны), но очень вредные для традиций в музыке — (ибо они подменяют традицию псевдотрадиционностью)» [там же, с. 47].

С начала XX столетия Метнер говорил о первичных смыслах в музыке как о центральных элементах ее системы. Почти через пять десятилетий Эдисон Денисов, уже став одним из лидеров отечественного авангарда, выдвигал близкие идеи.

Мысли, высказанные в «Музе и моде», волновали Метнера постоянно, и не без воздействия его брата Эмилия, издавшего под псевдонимом «Вольфинг» книгу «Модернизм и музыка». При этом Николай Метнер не создавал собственную теоретическую систему. Его цель была иной — защитить и обосновать свою творческую позицию в музыке, созданной гениями, прежде всего, немецкой культуры (его кумиры — Бах, Бетховен, Моцарт, Шуман, Вагнер). Не получив законченного композиторского образования, но очень многое восприняв от Танеева, с которым некоторое время занимался, Метнер считал себя учеником Бетховена, с его идеальным равновесием эмоционального и интеллектуального. С точки зрения Метнера, «*простота бетховенских тем и гармоний* давала возможность воспринимать *бесконечную сложность построения формы* (архитектоники)» [3, с. 26].

Защищая основы классического искусства, Метнер многое фиксировал провидчески. В частности, такова его мысль, что в музыке нового времени не имеет место полное отвержение прежних норм языка. Здесь срабатывает иное — некая *переменность функций, т. е. пересмотр значений отдельных элементов музыкального языка*, где некоторые, казавшиеся периферийными, оказываются способными к выдвижению на первый план, прежде всего, через индивидуальное отношение к ним современного композитора.

Штрих II. О современных музыкантах, или О вкусах не спорят. Опираясь на наблюдения подобного склада, легко распознать глубинные смыслы рассуждений Метнера. Ему свойственны резко критические, нередко совсем необоснованные, субъективные нападки на целый ряд композиторов, его современников. В их числе Регер, Р. Штраус, Стравинский, иногда Прокофьев. А вот последний не без гордости в своем Дневнике зафиксировал противоположное отношение к Николаю Карловичу. Прокофьев свидетельствовал, что его называли «чемпионом по исполнению фортепианной музыки Метнера».

Вместе с тем подчеркнем два важных обстоятельства: Метнер порой менял свое мнение о творчестве того или иного композитора, как это имело место, например, в связи с сочинениями С. Франка. Еще живя в России, он не распознал особой глубины, свойственной, скажем, камерным композициям последнего. В частности, знаменитая Скрипичная соната, посвященная Э. Изаи, поначалу не произвела на Метнера особого впечатления. Пройдет несколько лет, и в письме к А. Гедике Николай Карлович будет ему настоятельно рекомендовать изучить Симфонию Франка как сочинение, поразившее поэтичностью истинно симфонической концепции. Важно, что свой приговор тому или иному явлению культуры Метнер выносил после его тщательного изучения. Очень тепло относился он к Григу и вместе с А. Гедике приглашал его в Россию. Любовь же к Рахманинову была неизменной путевой звездой. Преклонялся Метнер перед Глинкой и Чайковским. Радовался удачным зарубежным постановкам «Бориса Годунова» И. Добровейном.

О вкусах, однако, не спорят. В свой Пантеон Эдисон Денисов вводил Глинку, Моцарта, Шопена (у последнего ему особенно нравились баллады). Ценил песни Мусоргского, балеты Чайковского, был увлечен музыкой Рославца.

Мишенями своей критики он избрал П. Хиндемита, а в более поздний период — Шенберга. Музыка Хиндемита уже в 1960-е годы была не просто не воспринята композитором. Он был весьма категоричен, утверждая, что «поставил на Хиндемите крест». В чем причина? Всего более Денисова раздражала в Хиндемите «неотобранность материала и отсутствие воздуха в его партитурах» [1, с. 15].

Не менее суров Денисов и в отношении к Шенбергу: «Мне Шенберг стал абсолютно антипатичен, и я не могу совсем его слушать — он для меня, по-видимому, навсегда исчерпался. А его “тоники”[1] поразительно тупы и неприятны и являются антиподами моим “тоникам” (которые часто выходят как Lux aeterna)» [там же, с. 11].

Штрих III. О Свете. Денисов никогда публично не говорил о своей религиозности. Представитель точных наук, математик, он в конце жизни раскрыл свою глубокую набожность: «Если бы я был свободен, я писал бы сейчас только о Боге» [там же]. Автор духовной оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» в одной из бесед признавался: «Для меня вопрос веры и проблема Бога — важнейшая часть человеческого существования» [там же]. Духовность для Денисова — понятие широкое: он считал, что все его сочинения в той или иной степени духовны, хотя и далеко не всегда связаны с религиозным текстом и сюжетом. Вера, которая одна и может спасти человека, в музыке у Денисова воплощается в устремленности к Свету, к обретению высшей Гармонии. Образ Христа появляется не только в Оратории, но и в Реквиеме (первая часть), в опере «Пена дней» (13 картина). Композитор писал: «Во всех томах, оставленных нам лучшими умами человечества гораздо меньше Истины, чем в самых простых словах Христа»[2].

Метнер пришел в жизнь глубоко верующим человеком. Посещение церкви всегда приносило ему радость, за исключением отдельных «модернизаций» церковного чина в богослужебной зарубежной практике, что огорчало его искренне (как свидетельствуют письма композитора московской части семьи Метнеров-Гедике). Церковные мелодии он включает в тексты своих концертов (второй) и последнего сочинения-завещания — Фортепианного Квинтета. Это поистине знаковое произведение Метнер начал с открытием XX века, а завершил почти перед уходом. Почему же он не мог его так долго окончить? Метнер дописал свое сочинение-завещание тогда, когда нашел главную финальную идею — обращение к Богу евангелическим «Блаженны алчущие

[1] Очень субъективные обвинения (например, якобы о тупости тонического трезвучия) Денисов распространял на Прокофьева и Пендерецкого.

[2] Не случайно, что (во взаимосвязи с религиозной приверженностью) композитор неизменно повторял: «Я не советский, я русский композитор».

ныне, ибо насытитесь». На этих словах в музыке словно появляется Lux aeterna! Вспоминается наблюдение С. Слонимского о том, что композитор только раз в жизни может написать Квинтет и Реквием.

Как-то София Губайдулина затронула тему поистине таинственную. Она метафорически сказала, что «мы потеряли ночь». Звучит поэтично и весьма загадочно. И, несомненно, тонко. Но, право же, настолько, что уловить смысл можно с большим трудом. Вернее, каждый может прочесть формулу Софии Асгатовны по-своему. Мне гораздо ближе позиция Романа Леденева, сказавшего, что «в искусстве XX века нами утрачен день, с его светлыми, живыми красками, ярким солнцем и прекрасной синевой неба. Наше небо — в тучах и облаках».

Образ Света у Денисова возникал нередко, как он говорил, через его собственные трезвучия (особенно ре-мажорные), которым придавал глубокий смысл. Утверждая, что «пожалуй никто (даже Моцарт) не обладал способностью дать такую жизнь трезвучиям, как Шуберт», Денисов также заметил: «У меня особый ре мажор. Такого ре мажора не было ни у кого» [1, с. 89, 97].

Завершим наши рассуждения сопоставлением мыслей Н. Метнера и Э. Денисова. Последний утверждал, что «Нет никаких приемов письма, которые бы “устарели”. В руках настоящего композитора все обретает иной смысл, все становится необходимым, логичным и оправданным» [там же, с. 107].

А разве не сходное суждение было одной из доминантных позиций Метнера, сказавшего: «Тайна творчества, тайна индивидуальности там, где та же тоника и доминанта, та же каденция, даже тот же оборот мелодии у двух авторов производит на вас разное впечатление» [3, с. 146].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Денисов Э.* Исповедь. М.: Музиздат, 2009. 160 с.
2. *Долинская Е.Б.* Николай Метнер. М.: Музыка, 1966. 192 с.
3. *Метнер Н.* Муза и мода. Париж: Таир, 1935. 88 с.
4. *Метнер Н.К.* Письма / Сост. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 615 с.
5. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980/81—1986, 1995). М.: Композитор, 1997. 157 с.

Наталья КОЛЕСОВА

«J. BECKER» В ЖИЗНИ М.А. БАЛАКИРЕВА

Ко второй половине XIX столетия за Санкт-Петербургской фортепианной фабрикой «J. Becker» прочно закрепилось звание одного из крупнейших и авторитетнейших производств клавишных инструментов в России. Высокая репутация первоклассного устройства предприятия была отражена в различных периодических печатных изданиях, упомянута в многочисленном мемуарном и эпистолярном наследии деятелей искусства, зафиксирована в регулярно публиковавшихся промышленных статистических сводках. Со временем слава продукции «J. Becker» приобрела мировой резонанс. «Беккер был независимым мыслителем, экспериментировавшим со многими нововведениями. Его фортепиано, особенно его большие концертные рояли, были превосходными инструментами, часто использовавшимися ведущими виртуозами», — констатировал в 1911 году автор одной из первых крупнейших американских монографий по истории фортепианной индустрии мира А. Долдж [1, с. 265].

Тем не менее, при всей кажущейся несомненности успеха производства «J. Becker», оценка его изделий была далеко не однозначной. Так, сложно и противоречиво относился к инструментам этой фирмы М.А. Балакирев — по словам Н.Ф. Финдейзена, «едва ли не первый из русских пианистов (после Рубинштейна)» [9, с. 47], музыкант, слывший в светской среде знатоком фортепианных премудростей и специалистом в области верного выбора как самих клавишных инструментов, так и обслуживающих их мастеров. В разные периоды жизни он демонстрировал противоположные взгляды на продукцию «J. Becker»: в пору своей молодости отдавал предпочтение именно ей, позже выражал полярные мнения (в зависимости от обстоятельств).

Милий Алексеевич Балакирев (нач. 1870-х гг.)

Приобретя в конце 1857 года серьезно ударивший по карману дорогостоящий беккеровский рояль[1], Балакирев примерно в то же время выбрал инструмент фирмы «J. Becker» для М.П. Мусоргского [см.: 5, с. 1], а в сентябре 1869 года — для приятеля Н.Я. Макарова[2], в доме у которого композитор останавливался накануне во время пребывания в Москве [см.: 2, с. 55]. Более того, в феврале 1868 года Балакирев, приглашая Н.Г. Рубинштейна для участия в концерте Бесплатной Музыкальной Школы в Петербурге, регулярно обсуждал детали выступления пианиста с самим владельцем фортепианного предприятия Я. Беккером, представлявшим интересы музыканта[3].

Однако позже, зимой 1876 года, по неизвестным причинам музыкант изменил своим прежним предпочтениям и обратился за услугой аренды рояля с возможностью дальнейшего выкупа его полной стоимости (т. е. фактически с целью покупки инструмента в рассрочку) не в фирму «J. Becker», а к владельцу малоизвестной «фортепианной фабрики А. Рейнберга, по Гороховой ул., между Каменным мостом и большой Садовой, в д. Шишмарева, № 33» [III].

4 декабря 1876 года между сторонами был составлен «Договор на прокат рояля», по условиям которого Балакирев брал «от фортепианного фабриканта А. Рейнберга кабинет рояль за № 1413 работы мастера А. Рейнберга о 7 октавах орехового дерева, ценою четыреста руб. сер. на прокат, с платою каждогодно вперед от нижеподписанного числа по сто руб. сер…» [III, л. 1].

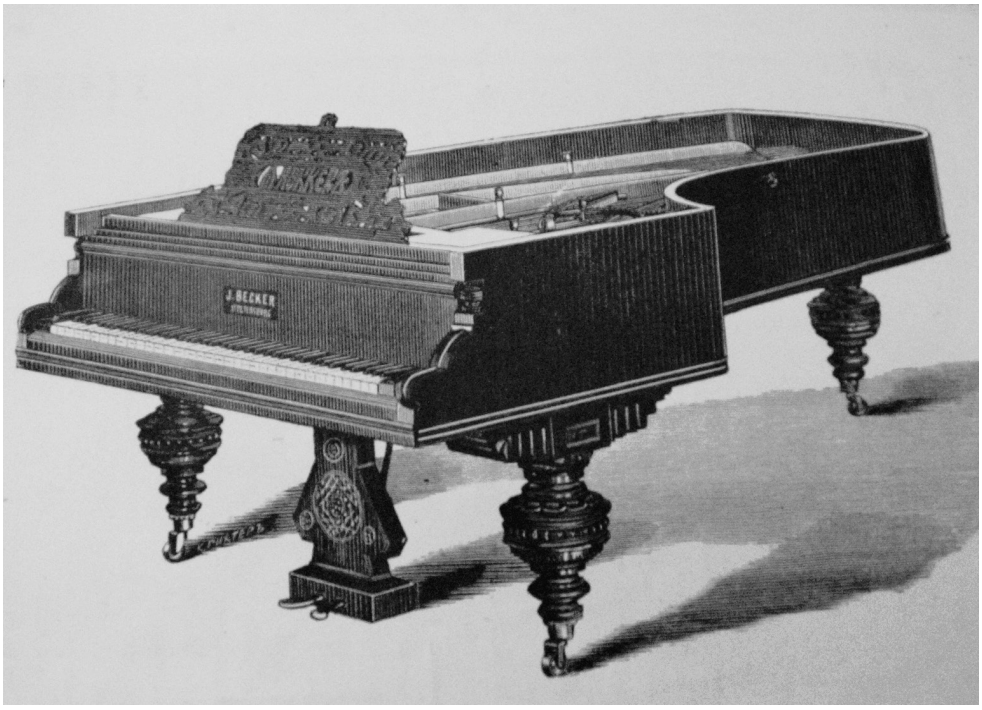
На обороте рукой композитора было написано следующее: «В обеспечение взятого мною рояля оставлено г. Рейнберг сто руб. сер.; если же плата прокатных денег будет производиться мною Балакиревым аккуратно в течение трех лет т. е. по 4 Декабря 1879 г. по сто руб. сер., то рояль поступает в мою Балакирева полную собственность, а оставленные в обеспечение рояля сто р. сер. в полную собственность А. Рейнберга» [III, л. 1 об.].

Судя по записям, сделанным ниже другим почерком, музыкант заплатил по данному договору сто рублей 2 января 1878 года и такую же сумму 19 октября 1879 года наследнику Рейнберга — Э. Эйзенбергу [III, л. 1 об.], после чего по условиям документа фортепиано должно было стать собственностью арендатора [III]. Хотя сохранившиеся квитанции на оплату аренды рояля в период последних лет жизни Балакирева [VI, лл. 4—5] и проект завещания, составленный им 10 января 1898 года у нотариуса Т. Зайцева, уничтоженный нотариальным актом, совершенным у нотариуса В.Э. Гревс

[1] На это косвенно указывает письмо Балакирева к В.В. Стасову, написанное 31 марта 1858 года [3, с. 54].

[2] Об этом становится известно из письма Балакирева Н.Г. Рубинштейну от 25 сентября 1869 года [2, с. 31].

[3] Об этом неоднократно упоминается в переписке с П.И. Чайковским [6, с. 15, 16, 18].



Большой концертный рояль «J. Becker» образца середины 1880-х годов («Программы концертов А.Г. Рубинштейна с примечаниями и пояснениями». СПб., 1886. С. 51)

18 ноября 1909 года [VII], а также заявление С.М. Ляпунова в Санкт-Петербургский окружной суд от 10 декабря 1910 года о составе и стоимости завещанного ему Балакиревым наследственного имущества [II] свидетельствуют о том, что в собственности композитора на момент смерти музыкальных инструментов не было.

В 1880-е годы Балакирев активно сотрудничал с другим петербургским фортепианным производителем Г.Ф. Кохом. В этот период он неоднократно рекомендовал рояли «Hermann Koch» своим знакомым и друзьям. Так, 10 сентября 1880 года в ответ на просьбу В.В. Стасова о помощи Н.П. Кларк в выборе фортепиано[1]

[1] «…мне поручено передать Вам всепокорнейшую просьбу. Просит бывшая m-me Дютур, нынешняя Кларк (Надежда Петровна), а дело в том состоит, чтоб Вы ей выбрали хорошее фортепиано. Она говорит, что видела примеры Вашего вкуса в этом отношении и полагает, что никто не может выбрать так, как Вы. Ассигнуется от 500 до 700 рублей (более ей с мужем нельзя) — ф[орте]п[иано] желает она такое, какое было у нас, Вами же выбранное, и которое она до его дряхлости находила превосходным по тону и мягкости туше. Можно?» [3, с. 352—353].

Балакирев пишет: «Весьма охотно готов помочь Надежде Петровне при покупке рояля, только не могла ли бы (sic!) она подождать? Я считаю лучшим мастером Коха, а у него последние 2 инструмента из таких, которые я бы рекомендовал, проданы, и теперь нужно подождать, покуда поспеют на фабрике новые или обратиться к другому фабриканту, что будет уже пожиже Коха. <…> Если же она не захочет ждать, то рекомендую ей Дидерихс (Владимирская улица, близ церкви[1]), который, хотя значительно хуже Коха, но все-таки лучше Шредера и Беккера. У Шредера, впрочем, есть оч[ень] хороший сорт инструментов, но не подходящих по цене (концертные в 1100 р.), а инструменты Коха и Дидерихса, о коих идет речь, стоят около 650 р. Буду ждать Вашего ответа, но очень бы желал, чтобы Вы поспешили с ней съездить к Коху и потом бы сообщили мне Ваши впечатления» [3, с. 353].

Данные слова Балакирева поражают своей парадоксальностью. Они совершенно выбиваются из общей картины, сложившейся к концу 1870-х годов в фортепианной индустрии. Музыкант предпочитает инструменты малоизвестного мелкого промышленника Коха продукции передовых предприятий Петербурга — фабрик «J. Becker» и «C.M. Schröder», незадолго до упомянутой переписки занявших на Парижской Всемирной выставке 1878 года первые места. Кох, владевший к тому моменту ранее знаменитой, но позже забытой и отставшей от ведущих производств фирмой «Lichtenthal», в последней четверти XIX века занимался в основном прокатом и продажей фортепиано разных марок, а также тем, что исправлял «всякого рода инструменты, преимущественно иностранных фабрик» [1]. В 1881 году он имел в своем распоряжении только 9 рабочих, выпустивших всего 40 роялей на общую сумму 16000 рублей серебром, тогда как в это же время за год было изготовлено 700 роялей и пианино «J. Becker» стоимостью в 450000 рублей серебром силами 287 сотрудников и 500 роялей «C.M. Schröder» на сумму 400000 рублей серебром с помощью 170 работников [8, с. 577].

Но скромные объемы производительности и долгие сроки ожидания[2] для Балакирева, видимо, не имели значения. Он охотно выбирал продукцию фабриканта для своих учеников и друзей. По его рекомендации, к примеру, Е.П. Глазунова приобрела два концертных инструмента «Hermann Koch» [3, с. 477]. Более того, найдены свидетельства тому, что Балакирев сам осуществлял расчет с фортепианным мастером Кохом за один

[1] Вероятнее всего, в данном фрагменте перепутаны адреса фабрикантов. Судя по карточке Г.Ф. Коха, сохранившейся в фонде «М.А. Балакирев» РО РНБ, именно его депо находилось на Владимирской улице, близ церкви [1].

[2] Ждать «удачный экземпляр» приходилось довольно долго. Об этом становится известно из письма В.В. Стасова Балакиреву от 12 сентября 1880 года [3, с. 354].

из инструментов его изготовления [VIII, л. 3].

Однако к концу 1880-х годов вкусы Балакирева на фортепиано вновь меняются. Это становится очевидным при изучении его посланий к В.В. Стасову. Летом 1888 года в ответ на просьбу друга подобрать рояль для будущего Музыкального общества в Ялте он, резко отрицая изделия фабрики «J. Becker», предлагает продукцию фирмы «C. Bechstein». При этом подробности переписки открывают любопытные тонкости в особенностях выбора композитором фортепианного производителя:

Стасов пишет Балакиреву 3 августа 1888 года из Санкт-Петербурга: «… я получил сегодня письмо из Ялты от моей Софьи, где она мне пишет, что их будущее Музык[альное] общество решило: купить фортепиано у Беккера — Петерсона[1], что под влиянием Мясоедовой (жены живописца) и одной из главных запевал их произошло это решение; что с ним они уже списались прямо, а теперь высылают сюда деньги (1900 руб[лей]) и только просят Вас опробовать и выбрать фортепиано. Вот я и спешу спросить Вас: подходящее ли Вам это дело или нет? Может быть, у Вас такие отношения, что Вам неудобно? Пожалуйста, черкните» [4, с. 135].

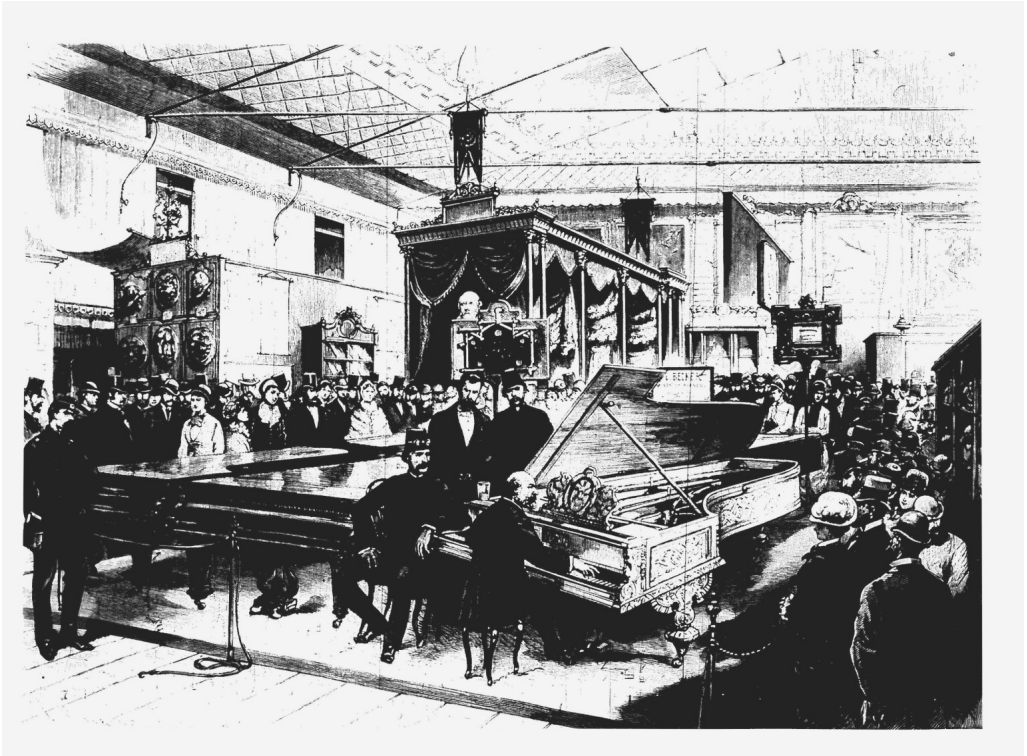
Балакирев — Стасову 14 августа 1888 года из Английского дворца в Петергофе: «Письмо Ваше я давно получил и давно ответил; что же касается до фортепиано Беккера, то я думал, что Вы ради курьеза передали мне такую странную просьбу, и я ни слова на это не сказал, будучи вполне уверен, что вы сами сумели за меня ответить. К удивлению моему, ответ понадобился, и вот он: я выбираю только те инструменты, которые одобряю. Мой выбор есть некоторое ручательство, а потому не могу рекомендовать Беккера, как и Вы не решились бы рекомендовать вместо Репина какого-нибудь Сиволапова только потому, что его работа рекомендуется другими. Раз они, т. е. ялтинские Ваши друзья, руководятся в выборе г-жой Мясоедовой, то пусть она уже и попросит кого-нибудь из своих выбрать инструмент на месте. Спрашивается, зачем же меня беспокоили, отнимали время, заставляли входить в переговоры с депо Германа и Гроссмана для того, чтобы предпочесть моему мнению другие отзывы. Нельзя сказать, чтобы это было вежливо» [там же, с. 137].

Стасов — Балакиреву 2 сентября 1888 года в примечаниях к письму из Императорской Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге: «P. S. № 3. Из Ялты мне отвечали, что они покупают Беккера за 1200 р., потому что на Бехштейна у них не хватает денег. И потому они невольно поступили так нескладно против Вас» [там же, с. 140].

Тон приведенной переписки наводит на мысль о *неудобстве*[2] для Балакирева фирмы «J. Becker». Складывается впечатление, что ключевым моментом в отрече-

[1] В данном письме именно так написана фамилия П.Л. Петерсена.

[2] В данном абзаце курсив мой. — *Н.К.*



Рояли Беккера в Русском отделе Всемирной выставки в Париже в 1878 году («Всемирная иллюстрация». 1878. № 505. С. 205)

нии от инструментов этой фабрики является не цена или качество выпускаемых изделий, а проблема неких личных взаимоотношений. Кажется, не случайно Стасов задает музыканту вопрос: «Может быть, у Вас такие отношения, что Вам *неудобно*?» [там же, с. 135]. А тот, будто с особым смыслом, отвечает: «…я думал, что Вы ради курьеза передали мне *такую странную* просьбу…» [там же, с. 137].

Причина выбора Балакиревым изделий Рейнберга, Коха, Бехштейна и отрицания продукции фабрики «J. Becker» могла крыться в проявлявшейся таким образом его оппозиционной настроенности к Петербургской консерватории[1], большую часть инструментального парка которой составляли беккеровские рояли, а также в его давнем противостоянии А.Г. Рубинштейну как врагу «русского» направления

[1] Напомним, что Балакирев резко критиковал устройство консерватории и всю ее систему обучения, подчеркивая «ненужность и вред профессионального образования, которое может только иссушать таланты» [3, с. 8].

в искусстве [3, с. 18][1], открыто демонстрировавшему свою симпатию к инструментам фирмы «J. Becker».

Косвенным подтверждением этой догадки служит письмо Балакирева Стасову, написанное 5 декабря 1886 года: «С нетерпением ожидаю от Вас сведения, когда можно m-me Ментер поехать к Репину? Мне кажется, если б Репин заказал Беккеру прислать рояль (концертный), то она, вероятно бы, поиграла ввиду портрета Листа его произведения, которые она мастерски играет» [4, с. 98].

Кажущееся весьма странным на фоне предыдущих высказываний послание многое объясняет. Балакирев не против инструментов «J. Becker» как таковых. Зная об их достоинствах и принимая качество их звучания, он рекомендует для высоко ценимой им пианистки заказать рояль именно этой фирмы. Однако композитор не желает посещать фабрику и принадлежащий ей магазин, он отвергает какое-либо личное общение с ее владельцами, и причина этому явлению выходит далеко за рамки собственно музыкальных изделий.

Доказывает данное предположение и то, что в конце 1890-х годов Балакирев неоднократно берет в аренду на летний период рояль фирмы «J. Becker» не у производителя, а в «фортепианной фабрике и магазине “Генрих Майр”», что располагались в Санкт-Петербурге по адресу: Невский проспект, дом № 78. Так, в 1899 году композитор взял напрокат у Германа Майра с 8 мая по 16 сентября 1899 года «салонный рояль Беккера с ежемесячной настройкой и доставкой в г. Гатчину и обратно в Петербург» за 50 рублей серебром [VI, л. 1] для дачи[2], снятой по соглашению с владельцем Ф.Я. Яковлевым от 27 апреля 1899 года сроком по 16 сентября 1899 года [VI, л. 1].

Известно, что музыкант обращался туда еще как минимум дважды: в 1904 и в 1905 годах. Так, в рукописном отделе Российской национальной библиотеки сохранились прокатные условия:

1) от 28 апреля 1904 года — по которому Балакирев взял напрокат из переехавшего к тому времени в дом № 78—64 на Невском проспекте и ул. Литейного и переименованного в «Депо роялей и пианино “Герман Майр” в Санкт-Петербурге» «рояль фабрики Я. Беккер в 7 октав за № 19363 стоимостью по обоюдной оценке в 500 рублей с платою за прокат по пятьдесят руб. сроком на лето» для квартиры по адресу: г. Гатчина, ул. Александровская, д. 7 [VI, л. 2];

2) от 25 апреля 1905 года — по которому музыкант получил в аренду кабинетный рояль фабрики «J. Becker» № 11339 стоимостью по обоюдной оценке в 400 рублей с платою за прокат 50 рублей за лето

[1] Заметим, что антагонизм по отношению к Рубинштейну в конце 1870-х годов усиливается все более обостряющимися антисемитскими воззрениями Балакирева [4, с. 113].

[2] Гатчина, Александровская улица, дом № 7 [V, л. 5].

по 15 сентября для квартиры по адресу: Гатчина, ул. Багговутовская, д. 6 [VI, л. 3][1].

Лишь во второй половине 1900-х годов Балакирев полностью отстранился от продукции фирмы «J. Becker», выбрав ей достойную замену среди изделий Санкт-Петербургской фабрики «F. Muhlbach». Известно, что музыкант брал напрокат рояль этой фирмы в 1907 и 1909 годах. Среди свидетельств тому: сохранившаяся квитанция от 10 мая 1907 года, по которой уполномоченным фабрики было получено от Балакирева за прокат рояля «F. Muhlbach» сроком на месяц 40 рублей [VI, л. 4], и письмо музыканту от уполномоченного фирмы от 2 июня 1909 года, в котором последний сообщает: «При почтовом письме Вашем от 27.5.909 я получил Ваш перевод на сумму руб. 40, которую я записал в кредит Вашего счета» [VI, л. 5].

В этот период к Мюльбаху Балакирев обращался и при необходимости транспортировки инструмента. Так, весной 1908 года в ответ на просьбу сестры В.А. Шмелевой дать совет «…к кому обратиться, чтобы отправить рояль в Свенцяны», сделанную в письме от 31 марта 1908 года [IV, л. 46-об.], Балакирев после некоторых колебаний рекомендует владельца фирмы «F. Muhlbach». 6 апреля Шмелева пишет брату: «Я тоже думала, что гораздо лучше поручить отправку рояля Мюльбаху, чем твоему настройщику. Тебе нужно только написать ему, что ты отдумал отправлять рояль. Это ничего, что праздники задержат отправку, ведь настройщик тоже отказывался теперь от отправки, ссылаясь на то, что у него теперь много дела. Я не заплатила потому, что же это как бы от тебя зависит. Ты ведь не велел мне говорить, что я отправляю. Когда ты заплатишь Мюльбаху, то включи потом сумму за настройку в общий расход и пришли мне…» [IV, лл. 48—49].

«F. Muhlbach» к концу первого десятилетия XX века занял лидирующие позиции в индустрии отечественного фортепианостроения. Его инструменты выбирали многие музыканты, в том числе и те, которые прежде отдавали предпочтение роялям фирмы «J. Becker». К примеру, два года подряд (летом 1907 и 1908) Н.А. Римский-Корсаков, большую часть жизни занимавшийся на «Беккере», брал напрокат для дачи в Любенске рояль в фирме «F. Muhlbach» [7, с. 20]. Кстати, инструмент этой же фабрики[2] стоял в квартире родителей Н.Н. Римской-Корсаковой (урожденной Пургольд).

Одно из достоинств продукции предприятия «F. Muhlbach» состояло

[1] Известно, что по этому адресу Балакирев также снимал дачу у А.М. Рябинина [V, лл. 10—11].

[2] После кончины Н.А. Римского-Корсакова этот рояль был поставлен в усадьбе Любенск, однако он пропал в военные годы в Луге и был заменен на аналогичный по внешнему виду инструмент фирмы «Diederichs freres» [7, с. 20].

в особом контроле качества процесса изготовления. Об этом писали еще в 1870-е годы, когда производство было мало кому известно: «…материалы получаются из-за границы, но весь механизм изготовляется на фабрике, каждая часть фабрикации находится в руках специального мастера, и когда все готово и собрано, то регулирование производит он сам [Мюльбах — *Н.К.*] <…> Сам Мюльбах постоянно находится на фабрике, следит за всем производством, работает наравне с другими мастерами и вот одна из главных причин доброкачественности его инструментов» [10, с. 6]. Однако более важными свойствами фортепиано фабрики «F. Muhlbach» были прочность конструкции, крепость строя, ровность звучания и насыщенность басов — те самые параметры, которым уделялось большое внимание и на производстве «J. Becker».

Впрочем, без Беккера, столь отрицаемого Балакиревым в последние годы жизни, не обошлось и здесь. Основатель фирмы «F. Muhlbach» происходил именно из учеников Я. Беккера. «Мюльбах прежде был мастером у Вирта и Беккера, и инструменты его, по конструкции, во многом схожи с Беккеровскими, — писал корреспондент «Музыкального света» в 1870 году. — Конструкция английская ручается за прочность и содействует тому, чтобы строй держался долго; звук светлый, металлический; (главное условие для концертного рояля) совершенная ровность на протяжении семиоктавной клавиатуры; басы имеют тембр органа, верхние же ноты дисканта звучат металлически без той деревянности, какую мы встречаем в инструментах других мастеров; туше удобное и приятное; поднимание и опускание педалей не сопровождается неприятным звуком, что важно в настоящее время, когда педали служат средством для передачи разнообразных эффектов фортепианной игры, наружная отделка отличается простотою, но изяществом» [там же].

Таким образом, вольно или невольно Балакирев на протяжении всей жизни, даже в периоды своего сознательного избегания и отрицания фортепианной фабрики «J. Becker», так или иначе соприкасался с изделиями этого безусловного лидера Санкт-Петербургской индустрии музыкальных инструментов XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Dolge A.* Pianos and their makers. Covina [California]: Covina Publishing Company, 1911. 324 p.
2. *Балакирев М.* Переписка с Н.Г. Рубинштейном и с М.П. Беляевым. М.: Музгиз, 1956. 103 с.
3. М.А. Балакирев и В.В. Стасов. Переписка. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 487 с.
4. М.А. Балакирев и В.В. Стасов. Переписка. Т. 2. М.: Музыка, 1971. 422 с.

5. *Мусоргский М.* Письма к М.А. Балакиреву (1857—1872 г.). Петроград: Изд. ред. «Русской музыкальной газеты», 1915. 70 с.
6. Переписка М.А. Балакирева с П.И. Чайковским / С предисловием и примечаниями С.М. Ляпунова. СПб.: Ю.Г. Циммерман, 1912. 100 с.
7. *Римская-Корсакова Т.* Музей-заповедник Н.А. Римского-Корсакова усадьба Любенск. СПб.: Сударыня, 2002. 52 с.
8. Указатель фабрик и заводов Европейской России с Царством Польским и вел. кн. Финляндским / Сост. П.А. Орлов. СПб.: Типография бр. Пантелеевых, 1881. 754 с.
9. *Финдейзен Н.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Очерк его жизни и музыкальной деятельности с 20 портретами и снимками: Посвящается Софии Григорьевне Рубинштейн. М.: П. Юргенсон, 1907. 107 с.
10. Фортепианная фабрика Ф. Мюльбаха // Музыкальный свет. 1870. № 2.

РУКОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

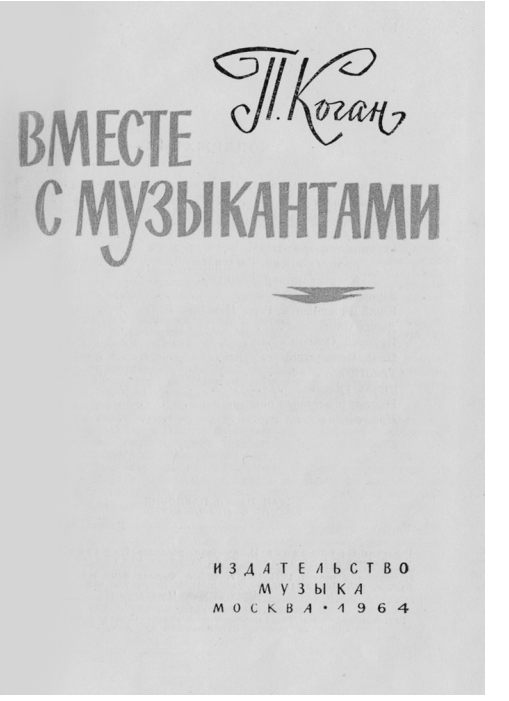
I. РО РНБ Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 440.
II. РО РНБ Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 445.
III. РО РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 1161.
IV. РО РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 1343.
V. РО РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 523.
VI. РО РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 525.
VII. РО РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 526.
VIII. РО РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 534.

Александр СКРЯБИН

«ЧТО СКРЫВАЕТ ДВЕРЬ АРТИСТИЧЕСКОЙ...» П.П. КОГАН И ЕГО КНИГА «ВМЕСТЕ С МУЗЫКАНТАМИ»

Имя Павла Павловича Когана (1894—1973) современным российским музыковедам и исполнителям практически неизвестно. На слуху другие имена: Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс, Мирон Полякин, Михаил Фихтенгольц, квартет имени Комитаса... Но кто сегодня знает, что счастливая судьба этих музыкантов сложилась во многом благодаря таким организаторам концертного дела, как П.П. Коган. Всемирно известны С.П. Дягилев, Сол Юрок (США), реже вспоминают имена М.П. Беляева и С.А. Кусевицкого, но мало кто знает, что концертная работа в СССР в 20—40-е годы XX века велась на очень высоком уровне, что во многом стало возможным благодаря мастерству ее организаторов.

В наступающем 2014 году исполняется 50 лет с даты выхода в свет книги П.П. Когана «Вместе с музыкантами», в которой автор поделился своими мыслями о любимом деле — организации концертов и конкурсов, а также о музыкантах, с которыми ему приходилось работать и встречаться. Книга эта давно уже стала библиографической редкостью, а потому не лишним будет еще раз напомнить о ней и, главное, рассказать о ее авторе, который внес немалый вклад в развитие концертной жизни в нашей стране в советский период.



Титульный лист книги П.П. Когана «Вместе с музыкантами» (Москва, 1964)

Еще в 1940 году, то есть задолго до того, как работа над книгой была завершена, известный музыковед А.А. Альшванг, пользуясь рукописью первоначального ее варианта, написал вступительную статью, в которой точно определил роль П.П. Когана как организатора концертной работы ряда выдающихся советских музыкантов-исполнителей, отметив, что это «человек, поставивший своей задачей активно содействовать росту многих — преимущественно молодых — музыкально-артистических сил, внося в дело организации разумные начала, способствующие наилучшим проявлениям индивидуальности, жанра и стиля исполнителей, человек, оказавший большую помощь крупным дарованиям от Владимира Горовица до Эмиля Гилельса». Здесь же отмечалось, что для П. Когана «концертирующий артист прежде всего — личность, с тем или иным, только ей присущим, сочетанием особенностей, индивидуальных склонностей, со своим культурным уровнем, кругозором, а главное — художественным талантом, темпераментом и вкусом. Доверяя собственным впечатлениям, Павел Коган, со свойственным ему чутьем, безошибочно определял наличие настоящего дарования там, где нередко крупные музыканты не склонны были находить ростки подлинного таланта» [1, с. 3—4].

В музее-квартире А.Б. Гольденвейзера в Москве среди документов Елены Ивановны Гольденвейзер находится немало писем к Павлу Когану известных музыкантов и педагогов. Вот перечень адресатов (в скобках указано количество писем и годы их написания): А.А. Альшванг (1, 1942), Ю.В. Брюшков (1, 1930-е), З.М. Гайдай (4, 1930-е), Э.Г. Гилельс (7, 1934), А.Л. Доливо (2, 1934, 1946), И.С. Козловский (1, 1964), А.М. Луфер (5, 1934), Д.Ф. Ойстрах (5, 1930—1935), Н.П. Осипов (3, 1930-е), М.Б. Полякин (2, 1933, 1934), Я.И. Рабинович (1, 1964), Б.М. Рейнгбальд (9, 1933—1935), Л. Сагалов (12, 1933—1935), П.С. Столярский (1, 1930-е), М.И. Фихтенгольц и Е.Г. Гилельс (4, 1933—1935). Тексты писем свидетельствуют о том, что со всеми своими адресатами П.П. Коган был связан не только деловыми и творческими отношениями, но и дружбой.

В архиве также находятся пригласительные билеты, программы, абонементные книжки концертов, к которым был причастен П.П. Коган. Есть здесь программы сольных концертов Владимира Горовица и Натана Мильштейна (начало 1920-х годов), Миши Фихтенгольца и Лизы Гилельс (середина 1930-х), Леонида Сагалова (1933), Давида Ойстраха (1933 и 1935), Николая Осипова (1930), Юрия Брюшкова и Самуила Фурера (1930), квартета имени Комитаса (1933, 1952). Представлены и программы концертов сезона 1933/34 гг., устроенных совместно Ленинградской и Украинской филармониями.

В первые годы войны П.П. Коган организует выступления московских

музыкантов-исполнителей и мастеров художественного слова в Тбилиси, куда артисты были эвакуированы. Основной задачей вечеров в сезоне 1941/42 гг. был показ музыкальной общественности наиболее значительных и высокохудожественных произведений советского и западноевропейского искусства. Авторские вечера, циклы вокальных и инструментальных (смешанных и тематических) концертов были построены с учетом стилевого и жанрового разнообразия исполняемых произведений. Программа сезона впечатляет именами и исполняемыми произведениями.

Суббота 20 декабря	Народный артист РСФСР, пианист К.Н. ИГУМНОВ Бетховен, Мендельсон, Шопен, Шуберт-Лист, Лист
Воскресенье 21 декабря	Лауреат Всесоюзного конкурса камерная певица НИНА ДОРЛИАК Чайковский, Рахманинов, Балакирев, Варламов, Аракишвили
Четверг 25 декабря	Засл. деятель искусств Мастер художественного слова СУРЕН КОЧАРЯН «Давид Сасунский»
Суббота 27 декабря	Народный артист РСФСР, пианист А.Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР Чайковский, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман
Воскресенье 28 декабря	Камерный певец АНАТОЛИЙ ДОЛИВО Старинный русский романс Глинка, Даргомыжский
Вторник 30 декабря	Композитор С.С. ПРОКОФЬЕВ Прокофьев
Суббота 3 января	Заслуженная артистка К.А. ЭРДЕЛИ (арфа) Солистка театра им. Немировича-Данченко
Воскресенье 4 января	Лауреат Всесоюзного конкурса виолончелист ГЕРЦ ЦОМЫК Солистка московского Большого театра Т.Е. ТАЛАХАДЗЕ Форе, Котене, Бельман, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов
Среда 7 января	Народный артист Союза ССР В.И. КАЧАЛОВ Шекспир, Пушкин
Суббота 10 января	Заслуженный деятель искусств, пианист С.Е. ФЕЙНБЕРГ Бах, Шуман, Шопен

Четверг 15 января	Лауреат Всесоюзного конкурса, скрипач АВЕТ ГАБРИЭЛЯН Солист московского Большого театра ПАВЕЛ ЛИСИЦИАН Чайковский, Спендиаров, Моцарт, Леонковалло, Сарасате, Лало, Крейслер
Суббота 17 января	Лауреат Всесоюзного конкурса, камерная певица НИНА ДОРЛИАК Шуман, Брамс, Григ
Воскресенье 18 января	Народный артист РСФСР пианист К.Н. ИГУМНОВ Шопен
Вторник 20 января	Засл. деятель искусств Мастер художественного слова СУРЕН КОЧАРЯН Шота Руставели, «Витязь в тигровой шкуре»
Суббота 24 января	Камерный певец АНАТОЛИЙ ДОЛИВО Шуберт
Воскресенье 25 января	Народный артист РСФСР, пианист А.Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР Шопен
Четверг 29 января	Народный артист Союза ССР В.И. КАЧАЛОВ Достоевский, Маяковский, Блок, Есенин
Суббота 31 января	Профессора московской консерватории Скрипач Б.О. СИБОР Пианист В.В. НЕЧАЕВ Бах, Моцарт, Бетховен, Лист, Шопен
Воскресенье 1 февраля	Заслуженный деятель искусств пианист С.Е. ФЕЙНБЕРГ Бетховен. Скрябин, Лист
Суббота 7 февраля	Профессора московской консерватории Скрипач Е.М. ГУЗИКОВ Певица Н.М. ВЕСНИНА Бах, Моцарт, Шоссон, Крейслер
Воскресенье 8 февраля	Композитор С.С. ПРОКОФЬЕВ Прокофьев
Партию фортепиано исполняют профессора М.С. Неменова-Лунц и А.Г. Руббах Руководитель концертной деятельностью московской группы музыкантов – Павел Коган	

Среди дневниковых записей А.Б. Гольденвейзера, сделанных в Нальчике, Тбилиси и Баку в 1941—1942 годах, находим немало упоминаний о встречах с П.П. Коганом и артистами, с которыми импресарио работал: Ниной Дорлиак, Анатолием Доливо, братьями Фейнбергами, Аврелианом Руббахом, Сергеем Прокофьевым, Леонидом Николаевым, Константином Игумновым, Павлом Ламмом, Василием Аргамаковым, Яковом Флиером, Ксенией Эрдели.

«*Зашел Коган. Говорили об отъезде Художественного театра в Саратов и Малого — в Челябинск. Хочу завтра от Тогуа послать запрос Храпченко о консерватории. Видимо мне, по крайней мере, нужно ехать в Саратов. Почему-то очень не хочется. Вся тамошняя атмосфера мне противна...*» (запись от 22 апреля 1942 г.).

«*В 7 ½ пошел к Буз-Оглы. Она преподает в консерватории, а муж — архитектор-инженер (у них живут Коганы). Дом чудесный. Она показывала мне, Дорлиак и Доливо своих учениц. Хорошая работа. Потом ужинали и пили чай. Были Коганы и жена Доливо и их семья — ее муж и три сына. Приятные культурные люди*» (запись от 23 мая 1942 г.).

«*Пришел Коган. Его зовут в Нальчик. Ему хочется и из нас группу перевезти туда. Все зависит от событий. Вышел вместе с ним*» (запись от 27 мая 1942 г.)[4].

Вообще записи типа «зашел Коган» очень часто встречаются в дневнике А.Б. Гольденвейзера, которому была близка деятельность Когана. Ведь он и сам был не только музыкантом, но и просветителем, — одним из тех, кто в годы революции и гражданской войны, вместе с коллегами по консерватории, нес в массы идею приобщения народа к высокому искусству.

Большой интерес представляют приглашения-программы первых послевоенных лет (1946—1947) в ЦДРИ, ВТО, Дом актера, где П.П. Коган выступал с чтением рукописей «Из жизни советского концертного исполнительства» и «Из жизни советских музыкантов». На всех этих вечерах с вступительным словом выступал А.Б. Гольденвейзер.

Из материалов устных выступлений П.П. Когана и его переписки с выдающимися артистами и сложилась вышеупомянутая книга «Вместе с музыкантами».

В 1947 году, ознакомившись, по просьбе автора, с ее рукописью, А.Б. Гольденвейзер написал своеобразную рецензию-вступление для будущих читателей. Вначале Александр Борисович наметил план своего отзыва, а затем записал и его текст.

«1. Организация концертной деятельности в прошлом. Антрепренер и импресарио. Какие основные цели стояли перед ними. 2. Советская эпоха. Рост исполнительских сил. Новые организационные вопросы. Единственный пример организации исполнительских сил на совершенно новых началах. Принципы и задачи, которые легли в основу новой концертной системы.

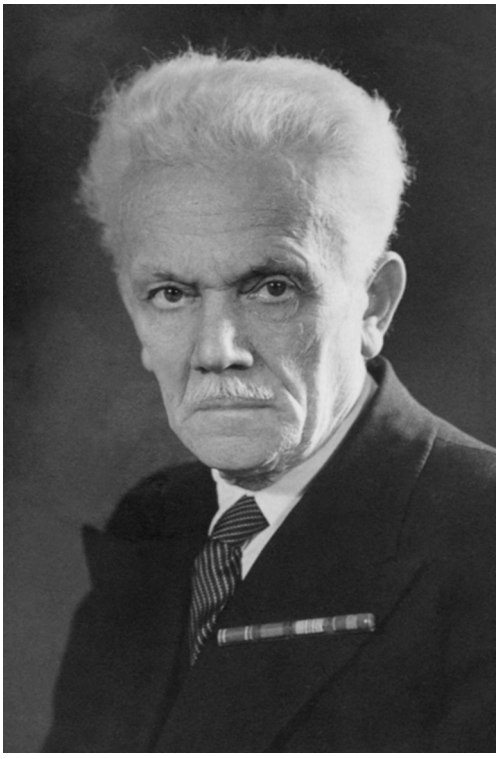
Ее оригинальность и плодотворность. Результаты. 3. Характеристика П.П. Когана. Ценность и значение книги.

Искусство исполнителя непрочно, несохранимо, неповторимо, однократно; оно приурочено к определенному, большей частью заранее намеченному сроку. Всё это делает особенно важным вопрос о том — как организовать этот момент выступления исполнителя, чтобы дать ему возможность проявить лучшее, на что он способен. Сам исполнитель, естественно, не может стать организатором своих выступлений — их кто-то должен для него организовать.

В прежние времена таким организатором являлся обычно импресарио, администратор, который или устраивал концерты артиста, платя ему за каждое выступление некоторую сумму или же определенный гонорар за каждый концерт, организовывая концерты артиста. У такого импресарио обычно отсутствовали какие бы то ни было качества, кроме материальных. Артист интересовал его только с одной стороны: можно ли на нем заработать и, если можно, то сколько.

Такие предприниматели особенно охотно устраивали концерты даровитых детей (“wander kinder”), которых они безжалостно эксплуатировали и талант которых они в подавляющем большинстве случаев погубили.

Я много таких детей помню. Пианисты — Рауль Качальский, Паула Шалит, Тина Лернер, скрипач Франц Вечей, виолончелисты —



Александр Борисович Гольденвейзер

Жан Жерарди, Рая Гарбузова и многие, многие другие. Несмотря на наличие выдающихся, а в некоторых случаях даже феноменальных способностей, никто из них, достигнув зрелого возраста, не стал особенно крупным исполнителем. Слишком ранняя эксплуатация этих юных артистов, бесконечное таскание их с одной эстрады на другую подорвало их нервную систему и физическое здоровье; они завяли, не успев расцвести…

С другой стороны, часть даровитых юных исполнителей не могла развернуться из-за отсутствия питающей среды: их не замечали, им не давали

ходу, и, лишенные возможности проявить свое дарование, они так и не развернули своих, нередко богатых, природных данных.

Среди таких "устроителей концертов" редким и отрадным исключением был Павел Павлович Коган. Он смотрел на работу с артистами не как на выгодное коммерческое предприятие, а как на ответственную и глубоко интересную задачу — помочь молодому, начинающему артисту наиболее полно выявить свое дарование, дать ему возможность выступить в наиболее благоприятных условиях перед публикой и в этих своих выступлениях получить стимул к дальнейшему художественному росту.

Павел Павлович Коган умел находить даровитых молодых артистов, умел организовать их выступления так, что артист на них не растрачивал своего дара, а наоборот, развивал его, шлифовал, приобретал необходимый опыт.

В своей книге П.П. Коган в занимательных очерках рассказал о своей работе с рядом выдающихся молодых артистов и артистических коллективов. Книга Когана талантливо написана, читается с большим интересом и во многом полезна и в наше время, когда у нас в СССР всякие импресарио уже давно отошли в область преданий.

Наши филармонии и другие концертные организации могут извлечь из книги Когана немало для себя поучительного. А. Гольденвейзер. 20/VIII-47 г.».

Были и более обстоятельные рецензии. Одна из них принадлежит

Павел Павлович Коган (фото Д.Ф. Ойстраха)

перу знаменитого пианиста Якова Израилевича Зака и самым лестным образом рекомендует к печати книгу П. Когана «Около музыки» (вероятно, таково было ее первоначальное авторское название). Текст (авторизованная машинопись) хранится в РГАЛИ, в архиве издательства «Советский композитор». Приводим выдержки из этой рецензии.

«Книга П.П. Когана "Около музыки" представляет собой в своем роде уникальный труд. Его нельзя в полной мере отнести ни к одному привычному жанру литературного творчества. Несмотря на то, что книга написана

в отточенной и образной литературной форме (а может быть, в силу этого) — главное в ней состоит в том, что автор, влюбленный в дело, которому отдана жизнь, вводит читателя в своеобразную творческую лабораторию. То, что происходит в этой лаборатории, обычно недоступно публике, посещающей концерты. Занимая свои места в зале, она, что называется, получает всё в законченном виде и судит: нравится ли ей артист или нет.

Но что стоит за этим конкретным концертом, что скрывает дверь артистической, как духовно готовился к своему дебюту музыкант, с кем он общался, кто наставлял его, как подбирался репертуар и каковы дальнейшие планы исполнителя, — всё это представляет собой целый мир неведомой стороны концертной жизни. <…>

В книге "Около музыки" раскрываются интересные страницы, отражающие совсем не освещенные в печати концерты, проблемы и их практическое разрешение. Об этом в лаконичной "выношенной" форме рассказывается в главе "Мысли, навеянные опытом". Это же проступает сквозь содержание и всех других глав ("Струнные квартеты", "Давид Ойстрах" и другие). Всюду автор верен сам себе. Он во что бы то ни стало хочет, и это благороднейшая задача, передать опыт своей жизни, своей новаторской деятельности молодому поколению организаторов концертной жизни, передать им "жар своего сердца", свои богатые наблюдения и выводы. Если прибавить к этому, что в книге собран редкостный материал, раскрывающий интимную творческую жизнь замечательных деятелей русской музыки ("Встречи с Глазуновым", "Зоя Лодий" и другие), то станет понятным, какой живой интерес представляет этот труд не только для специалистов, но и для самых широких кругов читателей. Хотелось бы пожелать, чтобы книга была как можно быстрее напечатана» [5].

Тем не менее в силу ряда объективных причин издание пришлось ждать еще долго. Книга вышла только в 1964 году и сразу получила очень высокую оценку со стороны музыкантов. Приведем отклики И.С. Козловского и Я.И. Рабиновича: «Дорогой Павел Павлович! Спасибо за Ваш труд, за книгу, которая так необходима для тех, кто трудится, и тем, кто ценит искусство. Всего доброго. С уважением, *И. Козловский*. 25/VII-64»; «Дорогой Павел Павлович! Рафик передал мне Вашу книжку с Вашим трогательным автографом. Сердечно Вас благодарю. Я прочел книжку с огромным интересом и удовольствием. Книга чудная, правдивая и, кроме того, блестяще написана — с большой теплотой и искренностью. С приветом, *Я.И.*»

Весьма интересен и отзыв профессора Московской консерватории Ю.И. Янкелевича. Вот что он пишет в Радиокомитет 26 сентября 1967 года: «В субботу, 16 сентября по первой программе передавалось выступление П.П. Когана "Вместе с музыкантами".

Представителям моего поколения хорошо известно имя П.П. Когана, выдающегося концертного деятеля,

человека высокой культуры, чтеца-декламатора, талантливого художника и писателя. С его именем связано появление на концертной эстраде целого ряда артистических звезд первой величины. Натан Мильштейн, Вл. Горовиц, Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс, Ю. Брюшков, Натан Перельман, Ан. Доливо, З. Лодий и многие, многие другие сделали первые шаги под руководством П.П. Когана, являющегося не только организатором их первых концертных выступлений, но в значительной мере и воспитателем их. Можно только пожалеть, что выдающийся талант и знания этого человека ни в какой мере не используются в настоящее время.

А изучение его богатого опыта было бы весьма плодотворным и практически ценным. Поэтому можно приветствовать инициативу музыкального вещания, организовавшего выступление П.П. Когана по радио. И выступление это было действительно очень интересным. Популярная форма, доступная широкому слушателю, сочеталась с подлинно профессиональным анализом и глубоким пониманием музыкально-эстетических проблем и специфики эстрадного исполнительства.

Хочется отметить также тонкие характеристики творческого облика Д. Ойстраха и Э. Гилельса, которые показывают, насколько П.П. Коган понимал, чувствовал и любил то самое индивидуальное, сокровенное, в чем, собственно, и проявляется творческое "я" артиста, что, единственно, наполняет его исполнение смыслом и делает его подлинным художественным актом.

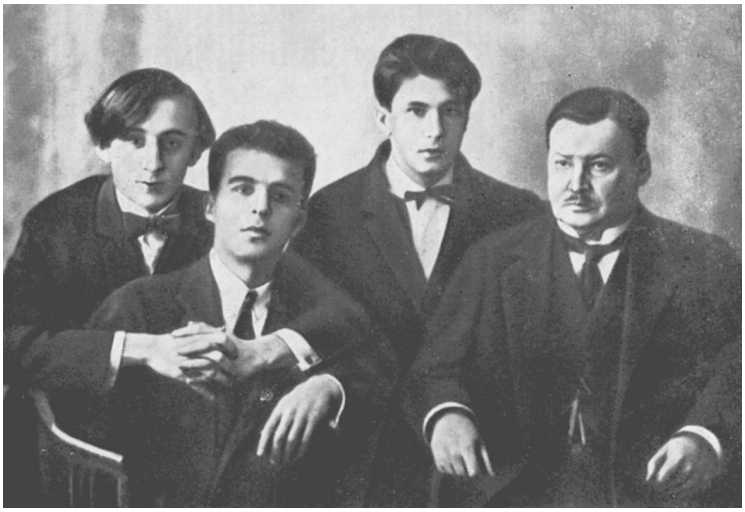
Мне кажется необходимым сделать серию передач подобного рода, расширив круг освещаемых вопросов. Нельзя допустить, чтобы опыт выдающегося деятеля не стал достоянием широких кругов профессионалов и всех интересующихся музыкой и любящих ее».

Ознакомившись со столь высокой оценкой труда П.П. Когана, полистаем страницы биографии этого удивительного человека.

Павел Павлович Коган родился в 1894 году на юге России. Учился в гимназии в Таганроге. В 1919 году окончил в Харькове высшее учебное заведение со степенью кандидата экономических наук. Но тяга к искусству пересилила, и он поступил в студию к Николаю Николаевичу Синельникову[1].

В 1920 году Коган был принят в труппу Первого государственного драматического театра в Харькове, где вырос как актер от реплики «Кушать подано» до роли Чацкого в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». В следующем году молодой артист стал выступать на концертных эстрадах Украины с декламацией поэтических произведений, совмещая выступления с работой в государственном концерт-

[1] Синельников Николай Николаевич (1855—1939) — актер, режиссер, ветеран русского провинциального театра. В 1899—1909 годах — режиссер московского театра Ф.А. Корша. С 1910 года и до конца жизни работал в Харькове. Преподавал в Харьковском театральном училище.



Слева направо: В. Горовиц, П. Коган, Н. Мильштейн, А.К. Глазунов (1923)

ном бюро. Он возглавил Украинскую концертную контору. Первыми результатами его деятельности как руководителя стали гастроли театра имени Всеволода Мейерхольда, проведение балетных вечеров Михаила Мордкина, а также концертов ряда знаменитых оперных певцов.

Работа в области организации камерных концертов началась в 1922 году с устройства концертов пианиста Владимира Горовица и скрипача Натана Мильштейна. После одного из первых выступлений Горовица в Москве (1922) известный музыкальный критик Л.Л. Сабанеев отметил огромную роль организатора этого концерта: «Несомненно, что музыкальный мир заинтересовался этим новым явлением: не шутка наполнить публикой целый колонный зал начинающему виртуозу» [2, с. 24]. Близкие контакты Когана с Горовицем продолжались до 1925 года, когда пианист покинул СССР.

В 1920-х годах Коган был организатором концертов А.К. Глазунова, о чем свидетельствует надпись на фотографии: «Симпатичному Павлу Павловичу Когану в память устроенного им концерта 12 декабря 1923 г. в Большом зале филармонии[1] при моем участии. Душевно преданный *А. Глазунов*. 16 сентября 1925 г.».

В 1931 году по инициативе П.П. Когана на Украине возникла концертная организация ГААНИС (Государственные академические ансамбли и солисты), взятая «под крыло» Народным комиссариатом просвещения Украины. Основное ее местоположение было в Харькове, тогдашней столице УССР. Это было связано с тем, что ни одна из концертных организаций Москвы не соглашалась принять группу энтузиастов камерной музыки. На самом деле ансамблей (в общепринятом понимании этого термина) не было. Но были дуэты Доливо

[1] Имеется в виду Петроградская филармония.

и Мирзоевой, Ойстраха и Томилина, Лодий и Дунович.

При ГААНИС была образована постоянно действующая художественно-творческая консультация, имеющая целью знакомство с вступающими в организацию молодыми исполнителями, а также выявление молодых дарований. К сотрудничеству привлекли многих ведущих музыкантов, среди которых были киевлянин К.С. Михайлов, москвичи К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, К.Г. Мострас.

В июле 1933 года в газете «Харьковский рабочий» была помещена статья «Большая музыкально-культурная работа», в которой отмечалось, что дирекция академических ансамблей при Наркомпросе Украины за короткий срок своего существования привлекла к участию в ансамблях ряд высококачественных специалистов разных видов музыкального искусства. Всего за два месяца (март, апрель) в рабочих районах Донбасса (Краматорск, Константиновск, Донецк, Артемовск и др.) было проведено 25 концертов, в Средней Азии — 50, на Северном Кавказе — 50, в Москве, Ленинграде, Харькове, Одессе, Днепропетровске — до двухсот [см.: 2, с. 223].

В 1935 году в Москве при участии П.П. Когана была открыта Студия мастеров художественного слова. Помимо организации концертов музыкантов, Павел Павлович много сил отдавал налаживанию концертной деятельности чтецов. Студия объединяла многих выдающихся мастеров художественного слова, среди которых были Натан Эфрос, Петр Ярославцев, Эммануил Каминка, Антон Шварц, Сурен Кочарян, Семен Аквис, Александр Ардов. В Студию входили также артисты драматических театров: И.В. Ильинский, Д.Н. Орлов, И.Н. Берсенев, В.И. Качалов, В.Н. Яхонтов.

Особенно ценил Коган как чтецов В.И. Качалова, Д.Н. Журавлёва, Юрия Кольцова и в 1960-х годах выступал на радио с очерками о них. Он и сам в 1920-х годах работал в жанре мелодекламации. Аккомпанировал ему в то время Абрам Давидович Макаров[1], впоследствии работавший с такими певцами, как И.С. Козловский и М.О. Рейзен.

Дочь П.П. Когана Лариса Павловна Маркелова в воспоминаниях об отце отмечала, что в их доме неоднократно бывал знаменитый пианист и композитор А.Б. Гольденвейзер — «почтенный старец», возглавлявший Московскую консерваторию. Особенно много встреч было во время эвакуации, а также после войны, когда Александр Борисович и его сестра Татьяна

[1] Макаров Абрам Давидович (1897—1984), пианист, в 1917 году окончил Петроградскую консерваторию. В 1925—1967 годах работал концертмейстером Московской филармонии. С 1966 года преподавал на кафедре концертмейстерского мастерства в Московской консерватории.

посещали семью Когана, жившую в Москве на Рязанской улице.

Был еще один род деятельности, в котором ярко проявил себя П.П. Коган, став по сути одним из основоположников советской художественной концертной рекламы. В конце 1940-х годов в ЦДРИ была даже устроена выставка плакатов его работы.

А уже на склоне лет (в начале 1970-х) П.П. Коган вел радиопередачи, посвященные Василию Качалову, Юрию Кольцову, Антону Шварцу. В день кончины Когана, 28 августа 1973 года на письменном столе осталась лежать его последняя работа на радио — текст радиокомпозиции, посвященной знаменитому актеру и чтецу Владимиру Николаевичу Яхонтову.

Один из крупнейших пианистов XX века Эмиль Григорьевич Гилельс в 1974 году написал статью, в которой труд П.П. Когана назвал подвижническим. Выдержками из этой статьи мы и закончим наш небольшой очерк.

«…Знания Павла Павловича по истории музыкальной культуры, мировой живописи и вообще искусства были поистине энциклопедичны. Свой собственный — необычный и, возможно, неповторимый стиль работы с молодыми исполнителями, только что вышедшими из стен консерватории, он выработал на основе не только прирожденного тонкого чутья и собственной многогранной одаренности, но и благодаря глубоким знаниям, которые он всю жизнь пополнял…

П. Коган смело выдвигал молодые дарования, открывая перед ними широкую дорогу для дальнейшего творческого роста, для оттачивания мастерства, артистизма. Могу сказать, что я, например, от всего сердца благодарю судьбу, давшую мне на заре моей концертной деятельности такого руководителя и друга, как Павел Павлович. Одна из идей П. Когана состояла в том, что концертный организатор должен быть активным участником творческого процесса, имя которому — исполнительская деятельность. Он справедливо полагал, что молодому музыканту, окончившему консерваторию, труднее встать на самостоятельный путь, чем актеру — выпускнику театрального вуза. Ведь последний сразу попадает в слаженный коллектив, с традициями, определенным руководством и направлением. Всего этого лишен молодой музыкант. Начало концертной деятельности, справедливо утверждал Павел Павлович, это своего рода прыжок в новое качество, крутой поворот в творческой биографии артиста…

Павел Павлович последовательно воплощал свои идеи в жизнь. Он обладал замечательным умением дать творческий заряд исполнителю, вдохновить его, отключить от всего будничного, мешающего росту и творчеству. Наверное, со мной согласятся те, кто его знал, если я скажу, что он был сам “душой концерта”; мне хотелось бы назвать его режиссером вечера, в котором всё было им продумано — от освещения зала до изящно оформленных им самим плакатов и программ с аннотациями.

Сейчас многое из того, что внедрял в концертную практику Павел Павлович,

стало привычным. Но это тем более побуждает высоко оценить его новаторскую роль. Его деятельность — я не побоюсь назвать ее подвижнической — с благодарностью отмечали крупнейшие наши музыканты» [3, с. 23].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Коган П.* Вместе с музыкантами. М.: Музыка, 1964. 216 с.
2. *Коган П.* Вместе с музыкантами. 2-е изд., дополн. М.: Советский композитор, 1986. 272 с.
3. Музыкальная жизнь. 1974. № 8.
4. *Гольденвейзер А.Б.* Дневник. Тетрадь № 21: март 1942 — июль 1943 г. // ВМОМК. Ф. 161. Автографы. № 72/21.
5. *Зак Я.И.* Рецензия на книгу П.П. Когана «Около музыки» // РГАЛИ. Ф. 2929. Оп. 1. Д. 189. Л. 171—174.

Антонина МАКСИМОВА

ПРОЕКЦИИ СЮРРЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО

В нынешнем году исполнилось 110 лет со дня рождения Владимира Александровича Дукельского / Вернона Дюка (1903—1969) — композитора русского зарубежья, имя которого до сих пор мало известно не только в России, но и за ее пределами. Между тем наследие Дукельского постепенно возвращается в концертные залы (во многом благодаря усилиям современных музыкантов и вдовы композитора Кэй Дюк Ингаллс), а подробности жизни и творчества все чаще становятся предметом исследований. Первое масштабное событие по возвращению творчества Дукельского в Россию состоялось лишь в 2011 году, когда в Санкт-Петербургской филармонии прозвучали крупнейшие вокально-симфонические произведения композитора 1930-х годов (оратория «Конец Санкт-Петербурга», кантата «Эпитафия» и концерт «Посвящения»), открывшие Международный фестиваль искусств «Дягилев P.S.», гостем которого стала вдова композитора. Тогда же в Доме-музее Н.А. Римского-Корсакова прошла музыковедческая конференция,

*Владимир Александрович Дукельский (Нью-Йорк, 1936)**

включившая в себя сессию, полностью посвященную творчеству Дукельского[1].

Биография Дукельского была связана с многочисленными перемещениями, долгими поисками культурной и творческой идентичности, столь характерными для его поколения.

---

* Здесь и далее фотографии Владимира Дукельского / Вернона Дюка любезно предоставлены его вдовой Кей Дюк Ингаллс.

[1] Конференция «В круге Дягилевом. Импресарио в диалоге с композиторами» собрала музыковедов со всего мира. В ней приняли участие Ричард Тарускин, Стивен Пресс, Марина Фролова-Уокер, Пауло де Кастро, Маргарита Мазо, Ольга Манулкина и др. В рамках посвященной Дукельскому сессии состоялось интервью с вдовой композитора и беседа с американским дирижером Скоттом Данном — ведущим на сегодняшний день исполнителем музыки Дукельского.

Композитор родился в 1903 году на железнодорожной станции Парафьяново, с 1914 года обучался композиции у Рейнгольда Глиэра (сначала частным образом, а затем — в Киевской консерватории). В 1919 году семья Дукельских покинула Киев, отправившись через Одессу в Константинополь, где юный композитор познакомился с видными музыкантами, поэтами и артистами русского зарубежья[1], работая в эмигрантском клубе «Русский Маяк». С 1921 года Дукельский провел три года в США, где встретился с Гершвиным и впервые соприкоснулся с миром музыкальной индустрии и коммерции[2]. В 1924 году композитор переехал в Париж, познакомился и сблизился с Прокофьевым, Пуленком и получил заказ от Дягилева на написание балета «Зефир и Флора» (на либретто Бориса Кохно), премьера которого состоялась в 1925 году. После успешного дебюта Дукельский был назначен музыкальным помощником Дягилева и начал работать над новым балетом «Три триады» по заказу импресарио. В 1926 году, находясь вместе с антрепризой в Лондоне, композитор получает приглашение к сотрудничеству от Дж. Уайта (владельца «Дейлиз-театра») и пишет две песни для популярного в то время мюзикла "Katja the Dancer". К тому времени по предложению Кусевицкого Дукельский передал исключительное право на публикацию всех своих произведений Русскому музыкальному издательству, которое, разумеется, печатало только академическую музыку. Когда было решено издать одну из песен, написанных для "Katja the Dancer", композитор мог осуществить это только под вымышленным именем. Так впервые появился взятый по совету Гершвина псевдоним Вернон Дюк, который изначально использовался Дукельским в качестве гетеронима для музыки легких жанров. В дальнейшем, однако, Вернон Дюк стал американским альтер-эго русского эмигранта Дукельского. В 1929 году композитор окончательно переехал в США, где продолжал работать под двумя именами. В марте 1939 года он принял американское гражданство и официально сменил имя, став Верноном Дюком, но до конца жизни подписывал часть музыкальных произведений, публикаций русскоязычных статей и стихов именем, данным ему при рождении[3].

Творческое наследие композитора разнообразно по темам и жанрам:

[1] Среди них — Борис Кохно, Петр Сувчинский, Павел Челищев, Нина Кошиц и др.

[2] По справедливому замечанию Б. Женне и К. Матиаса, «Гершвин ввел Дюка в круг своих друзей и покровителей — лучших и самых ярких из молодых композиторов и поэтов Бродвея, а также представителей нью-йоркского света, восхищавшихся ими». Гершвин высоко оценил мелодический дар и академическую подготовку Дукельского. По заказу Гершвина молодой композитор выполнил ряд переложений и аранжировок, в числе которых — фортепианное переложение "Rhapsody in Blue".

[3] Дукельский не только серьезно увлекался современной ему поэзией, но и практически всю жизнь писал стихи. В 1960-е годы по настоянию поэта Владимира Маркова избранные стихотворения Дукельского были опубликованы в Мюнхене в четырех книгах.

Владимир Дукельский / Вернон Дюк (Лондон, 1950-е гг.)

среди академических произведений — три симфонии; фортепианный, скрипичный и виолончельный концерты; музыка к пяти балетам[1]; опера «Барышня-крестьянка» (на собственное либретто по повести Пушкина), вокально-симфонические сочинения, в числе которых оратория «Конец Санкт-Петербурга», концерт «Посвящения», кантаты и хоры; многочисленные вокальные циклы и камерно-инструментальная музыка. Не менее обширен спектр произведений легких жанров: мюзиклы, номера к ревю (включая "Ziegfeld Follies", "The Goldwyn Follies"), музыка к кинофильмам. Некоторые мелодии Дюка стали джазовыми стандартами, среди первых исполнителей которых — Элла Фитцджеральд, Луи Армстронг, Билли Холидэй, Дюк Элингтон, Фрэнк Синатра и др.

На протяжении жизни Дукельский находился в самом центре событий и процессов, наиболее значимых для истории западной музыки первой половины XX века. В своем творчестве композитор опирался, в первую очередь, на традиционные музыкальные средства — главенство мелодии, классический инструментарий и законы формообразования, резко критикуя экспериментальную музыку и авангард. В воспоминаниях и статьях о музыке Дукельский писал о «бессознательном классицизме», который, по его мнению, наилучшим образом соответствовал задачам музыкального искусства. В данном случае классицизм понимался композитором не как стилевая модель, а как свойство музыкального мышления, связанное с традиционализмом, а бессознательность противопоставлялась любой «умышленности» творчества. Вполне закономерно, что близким Дукельскому оказалось и сюрреалистическое движение.

Проблема воплощения сюрреалистических принципов в музыке все еще остается на периферии отечественной музыкальной науки, хотя, как известно, возникновение самого термина связано именно с музыкальным (точнее музыкально-сценическим) произведением — балетом Эрика Сати «Парад» (*Parade*, 1917)[2]. Несколько позднее термин был воспринят Андре Бретоном, который впервые дал ему

[1] Из них поставлено было только три: «Зефир и Флора» (1925), «Общественные сады» (1935) и «Бал прачек» (1946).

[2] В программе "Parade et l'esprit nouveau" (1917), предпосланной к постановке балета, Гийом Аполлинер назвал его «своего рода сюрреализмом».

определение в своем «Манифесте сюрреализма», вышедшем в 1924 году: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли» [2]. Базовые источники творчества, составляющие, согласно Бретону, эстетическую платформу сюрреализма, — воспоминания, сфера подсознания, сновидения, умышленное сокрытие автором логических связей между элементами и образами произведения — апеллируют в первую очередь к визуальным видам искусства (живописи, театру, кинематографу) и литературе. На первый взгляд музыка, как одно из самых абстрактных по своей природе видов искусства, в своем «чистом» виде не рождает ассоциаций с подобными категориями. Отдельные проявления названных основ сюрреалистического искусства в музыке, используемых в качестве выразительных приемов для создания художественного образа, вполне укладываются в рамки иных, более «привычных» ее направлений. Так, например, обращение к воспоминаниям и диалогу с прошлым может быть трактовано как один из признаков неоклассицизма, намеренное заострение выразительных средств — как прием экспрессионизма, отсутствие плавных переходов от одного элемента к другому характерно для музыкального авангарда в целом.

Все же музыкальное искусство может рассматриваться как весьма благоприятная почва для выражения сюрреалистических принципов. В современной культуре коммуникативный аспект музыки является одним из самых свободных в сравнении с другими видами искусств[1]. Наиболее свободен он в «чистой» музыке, хотя часто является таковым и в условиях обобщенной программы. Если принять во внимание, что композитор творит на основе (личного и генетического) слухового опыта и памяти, то музыка может рассматриваться одновременно как язык и текст, который слушатель считывает, маркируя его для себя как «свой»/«чужой», наделенный выразительностью и рождающий эмоциональный отклик. Каждое новое воспроизведение того или иного музыкального текста рождает его новый вариант, конструируемый исполнителем «здесь и сейчас». Таким образом, по своей природе музыка, изначально ориентированная в современной культуре на исполнителя-профессионала и слушателя, многослойна как с точки зрения содержания, так и для восприятия[2].

В отечественной музыковедческой литературе советского периода термин

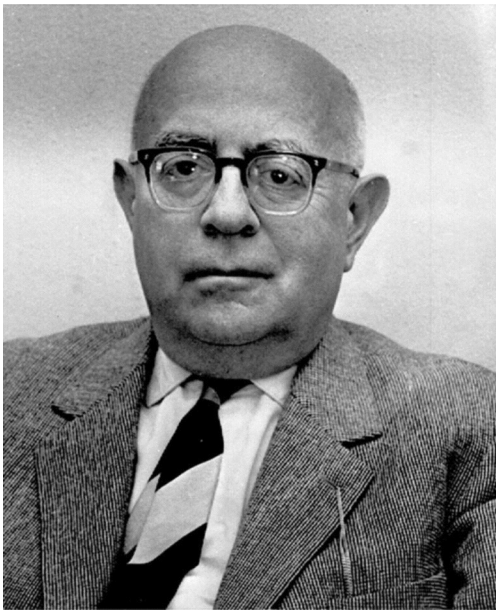
[1] Можно говорить о том, что в современном мире, в отличие от более ранних эпох, аудитория менее подготовлена к идентификации семантики и этимологии тех или иных музыкальных символов. В эпоху средневековья таковыми были, например, мелодии хоралов, секвенции, в барочной традиции они были дополнены широким кругом риторических фигур и т. д.

[2] Здесь необходимо уточнить, что воспринимающий при этом, как правило, не фокусирует свое внимание на том, что имеет дело не с самим текстом, а с его трактовкой, и трактует ее сам, создавая таким образом еще один вариант воспринимаемого.

«сюрреализм» по понятным причинам практически не использовался, а суть самого течения подвергалась резкой критике[1]. Однако в работах зарубежных авторов неоднократно ставился вопрос о проекциях сюрреалистических идей в область музыкального искусства.

Одним из первых к данной проблеме обратился Теодор Адорно. В «Философии новой музыки» в качестве формы выражения сюрреализма он называет монтаж, который, по мнению автора, нашел наиболее широкое применение в музыке И. Стравинского. Согласно Адорно, в «Истории солдата» «из лежащего в руинах и отчужденного музыкального языка путем последовательного манипулирования склеивается другой, мечтательно-регрессивный. Его можно сравнить с монтажом грез у сюрреалистов, составленным из газетных обрывков. Так мог бы выглядеть внутренний монолог, обрушиваемый на городских жителей "сорвавшейся с цепи" музыкой расслабленного сознания из радиорепродукторов и граммофонных автоматов, — это синтетический вторичный музыкальный язык, технифицированный и примитивный» [1, с. 290]. В приведенной цитате в качестве ключевых признаков усвоения музыкальным языком принципов сюрреализма, помимо техники монтажа, выявлены его вторичность и интровертность (грезы, внутренний монолог).

Среди авторов, обращавшихся в своих исследованиях к проблеме



Проблему сюрреализма в музыке первым попытался осмыслить Теодор Адорно

воплощения сюрреализма в музыке, — Н. Слонимский (эссе «Музыка и Сюрреализм»), Э. Либэрон (статья «Отражения сюрреализма в постмодернистской музыке») [9], К. Фос (диссертация «Сюрреализм в фортепианной музыке крупнейших американских композиторов XX века»), Дж. Шэнд (эссе «Музыкальный сюрреализм») [10], Л. Ботстейн (рецензия «Сюрреализм и музыка? Музыкальный мир вокруг Рене Магритта») [6]. В числе имен композиторов, воспринявших сюрреалистические идеи, Э. Либэрон и К. Фос называют

[1] Так, например, Григорий Шнеерсон в анализе оперы Пуленка «Груди Тирезия» (по одноименной сюрреалистической пьесе Гийома Аполлинера) охарактеризовал ее сюжет как «бессвязный, представляющий собой случайную последовательность фривольных и нарочито глупых сцен» [5, с. 275]. При этом исследователь дал весьма высокую оценку музыке оперы.

Дж. Антейла, Ф. Пуленка, Э. Вареза, Р. Эшли, Ч. Айвза, Дж. Кейджа и многих других. Дж. Кейджа упоминает и Л. Ботстейн, сравнивая его пьесу «4'33''» со знаменитой работой Р. Магритта «Вероломство образов»[1]. В связи с этой пьесой Кейджа можно вспомнить также работы М. Дюшана — например, «Источник» (1917) — в которых обыденные вещи помещались в контекст музейного пространства, утрачивая при этом свой первоначальный смысл.

Несмотря на весьма внушительный перечень работ, посвященных сюрреализму в музыке, в современной науке (в первую очередь, в российской) понятие «музыкальный сюрреализм» не является устойчивым, так как не сформулирован корпус типологических признаков, которые могли бы оцениваться в качестве музыкальных воплощений сюрреализма.

Проекции сюрреалистических принципов в музыке проявляются в первую очередь в тех случаях, когда в музыкальном произведении присутствуют элементы синтеза искусств. В частности на их присутствие может указывать наличие литературного первоисточника произведения или его программа. Произведения поэтов-сюрреалистов весьма активно использовал в своем творчестве Ф. Пуленк. Многие песни композитора написаны на стихи Гийома Аполлинера, Поля Элюара, Робера Десноса. Его опера «Груди Тирезия» (*Les Mamelles de Tirésias*, 1947), созданная по мотивам одноименной пьесы Аполлинера, имела авторский подзаголовок «сюрреалистическая драма». К сюрреалистическим текстам обращались Ж. Орик[2], Л. Ноно, В. Лютославский. По мнению Э. Либэрон, «наиболее откровенным и предупредительным в соотнесении себя с сюрреалистами» стал Дж. Антейл, который писал: «сюрреалистическое движение с самого начала стало мне другом» [9]. Фортепианный цикл Антейла «Женщина о 100 головах» (*La Femme 100 Têtes*) написан под впечатлением от работ М. Эрнста. В 1920-е годы композитор начал работу над оперой «Фауст III» совместно А. Бретоном и Л. Арагоном[3].

Весьма интересны исследования о сюрреализме в музыке, опубликованные Ричардом Тарускиным в главе «Культ обыденности» (*The Cult of the Commonplace*) четвертого тома «Оксфордской истории Западной музыки» [12, с. 561—598]. Тарускин обращает внимание на три черты, указанные Аполлинером в пояснении к балету «Парад»: ясность и простота языка, синтез искусств и воплощение «магии повседневной жизни». По мнению исследователя, сюрреализм в музыке также может быть связан с бессюжетностью («Парад» Сати, «Лани»

[1] Созданная Магриттом в 1929 году картина с изображением (весьма натуралистичным) курительной трубки, надпись под которой гласит: «Это не трубка».

[2] Имя Ж. Орика названо и А. Бретоном в его «Манифесте сюрреализма». Орик — единственный композитор в ряду имен многочисленных литераторов и художников, признанных автором манифеста в качестве единомышленников.

[3] Замысел не был завершен.

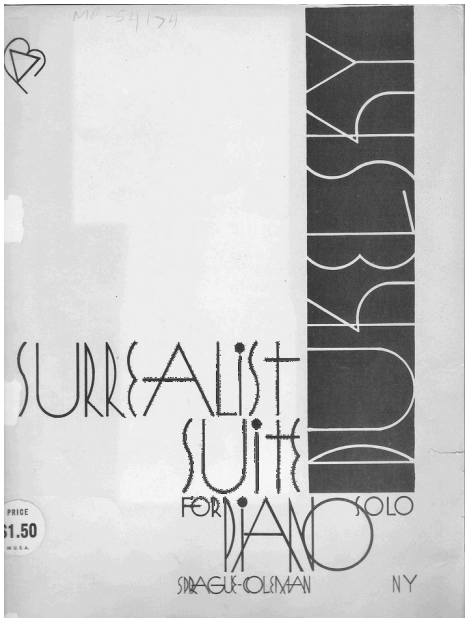
Пуленка, «Голубой поезд» Мийо), иронией несоответствия музыкального материала программе (абсурдность текста в сочетании с ясностью и простотой музыки в «Кокардах» Пуленка), соединением несоединяемого в музыкальном языке (политональность Мийо). Согласно Тарускину, главный метод сюрреализма заключается в «сопоставлении привычных вещей непривычными способами» [11, с. 152]. Так, например, политональность можно понимать как возникновение нового сонористического эффекта при наложении друг на друга привычных хорошо знакомых слуху тональностей, в результате чего происходит «замена обыденной реальности альтернативной или магической сюрреальностью, причудливо построенной на реальном слуховом опыте реальной аудитории» [там же].

Влиянием сюрреализма отмечено творчество Дукельского середины 1930-х — 1940-х годов. В 1934—1937 годах композитор пишет концерт «Посвящения» для фортепиано соло, сопрано облигато и оркестра на стихи Г. Аполлинера. В этот же период Вернон Дюк в сотрудничестве с Баланчиным создал ряд минибалетов для ревю “Ziegfeld Follies of 1936” (один из номеров под названием “Words Without Music” имел подзаголовок «сюрреалистический балет») и “The Goldwyn Follies”. В 1938 году Баланчин и Дукельский начали работу над балетом «Антракт», название которого явно восходило к короткометражному фильму Рене Клера с музыкальным сопровождением Эрика Сати, созданного в качестве заполнения антракта балета “Relâche” (1924). Идея и либретто «Антракта» принадлежала Баланчину, а сюжет отсылал к балету «Бал» на музыку Риети, поставленному в Русских сезонах Дягилева с хореографией Баланчина в 1925 году. В середине 1930-х годов Дукельский также обращался к поэзии Чарлза Генри Форда, с которым был знаком через Павла Челищева. «Песня Музы» на стихи Форда с музыкой Дукельского была исполнена сестрой поэта, Рут Форд, во время Бумажного бала (1936), состоявшегося в рамках Хартфордского фестиваля. А в 1939 году Дукельский написал «Сюрреалистическую сюиту» для фортепиано, включающую девять пьес, названия которых отсылают к картинам и образам творчества одного из крупнейших представителей сюрреализма Сальвадора Дали.

Замысел сюиты по мотивам образов творчества Дали возник у Дукельского после его участия (совместно с Н. Сэлтонстолом) в организации сюрреалистического бала в честь художника, состоявшегося в конце 1930-х годов в Отеле Сомерсет в Бостоне. Это событие Дукельский описал в мемуарах “Passport to Paris” («Парижский паспорт»), которые выпустил в 1955 году под именем Вернон Дюк. Согласно воспоминаниям композитора, Дали с воодушевлением воспринял предложение стать гостем сюрреалистического вечера, заявив, что он «всегда мечтал шокировать Бостон» [7, с. 376]. Дукельский сопровождал чету художника на бал из Нью-Йорка. О подготовке к балу композитор вспоминал: «Сальвадор должен был появиться в строгом смокинге, его голова

заключалась в пасть огромной акулы с двумя полными комплектами зубов, с которыми он больше напоминал доисторического монстра, каждый зуб был размером с сигару; Гала была обеспечена платьем Скьяпарелли, целиком состоявшим из позолоченных английских булавок; а мне, сюрреалисту сомнительной подлинности, предоставили человеческую руку, сделанную из глины вроде той, какую можно найти в магазинах поставок для скульпторов, которую мне приказали носить как украшение, свисающее на черной бархатной ленте повязанной вокруг моей шеи. Чтобы еще более усилить эффект третьей руки, которая, казалось, сжимала мой живот, Дали предложил надеть мой барселонского покроя темно-красный льняной жакет; достигнутый эффект был вполне убедителен» [там же]. Дукельский с юмором описывает происходящее на балу. По его свидетельству, хозяева, как и большинство гостей, были облачены в костюмы Пьеро, на что Дали философски заметил: «Это, должно быть, сюрреалистическая мода Бостона» [там же, с. 377]. Однако наряды нескольких участников были непосредственно вдохновлены картинами Дали. Согласно пояснительной записке Дукельского к премьере сюиты[1], художник неустанно рассказывал о своей любви к моллюскам (не гастрономической, а эстетической) и мечте о взрывающихся жирафах (экранизацию данной идеи Дали даже пытался обсуждать с Голдвиным) [8].

Все это стало для Дукельского одним из импульсов к созданию цикла

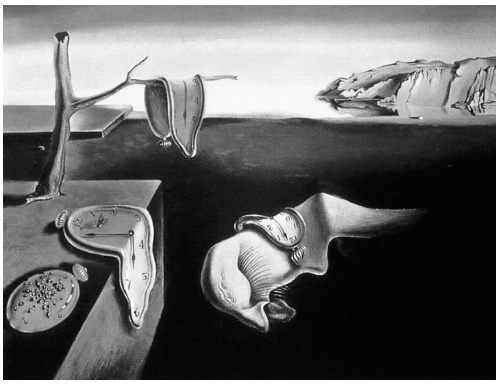


Обложка первого издания «Сюрреалистической сюиты» В. Дукельского (1940)

по мотивам далианских образов, на связь с которыми указывают названия частей сюиты:

1. Beach and Rocks («Пляж и скалы»).
2. Cherrystones in Love («Влюбленные ракушки»)
3. Rhumba Danced by a Wilting Telephone («Румба, исполняемая слабеющим телефоном»).
4. A Lady with a Chest of Drawers («Леди с комодом»).
5. The Exploding Giraffe («Взрывающийся жираф»).
6. Epitaph to a Melting Watch («Эпитафия по тающим часам»).
7. The Headless Glamour Woman («Безголовая красавица»).

[1] Впервые она была исполнена Андором Фолдсом через четыре года после создания.



Пьеса «Эпитафия по тающим часам» из «Сюрреалистической сюиты» В. Дукельского вызывает явные аллюзии с работой С. Дали «Постоянство памяти» (1931)

8. The Frolicking Sardines («Резвящиеся сардины»).

9. Parade of Paranoiacs («Парад параноиков»).

Названия пьес не повторяют напрямую заглавий картин Дали. Некоторые из них переосмысливают и пародируют конкретные произведения художника. Например, название пьесы «Взрывающийся жираф» отсылает к картине «Жираф в огне» (1937)[1], пьеса «Эпитафия по тающим часам» вызывает аллюзии с работами «Постоянство памяти» (1931) и «Мягкие часы» (1933), заглавие четвертой пьесы («Леди с комодом») более всего ассоциируется с картинами «Фигура с ящиками» (1934) и «Женщина с ящиками» (1936).

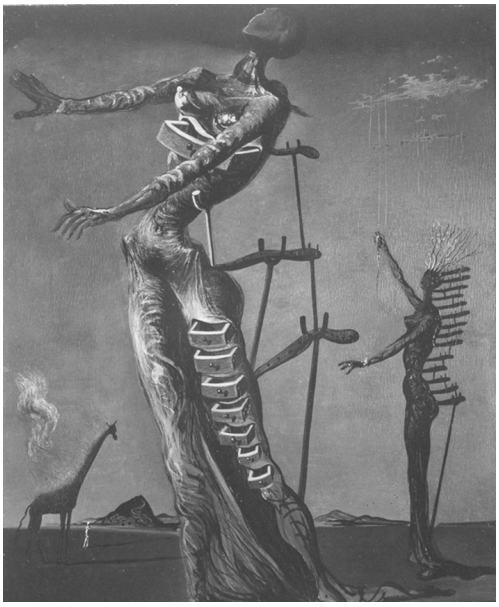
В названиях частей сюиты Дукельского далианские образы смешиваются с элементами воспоминаний и представлений самого композитора — весьма характерный для сюрреализма прием. Пьеса «Румба, исполняемая слабеющим телефоном», с одной стороны, связана с работами Дали 1936–1939 годов, первой из которых стал дизайн телефона-лобстера. На картинах указанного периода телефон изображался художником преимущественно в виде одной только трубки, которая помещалась им в окрестности пляжа, в зубы лошади, в центр тарелки. Гипотезы относительно того, почему в качестве жанра пьесы Дукельский избрал румбу, могут быть различны. Поскольку подробного описания событий бала пока не обнаружено (композитор не приводит его ни в мемуарах, ни в пояснительной записке к премьере, других упоминаний о нем также не найдено), вопрос о том, связано ли обращение к жанру с данным мероприятием, остается открытым. В «Парижском паспорте» Дукельский писал о том, что 1938 год (предположительно в этом году состоялся сюрреалистический бал в Бостоне) стал началом «повального увлечения румбой в Штатах» [7, с. 363]. К жанру румбы композитор обращался в одном из номеров балета «Общественные сады» (1935). В мемуарах Дукельский сообщил о том, что неудачное исполнение «Румбы» стало его единственным воспоминанием от показа балета в Барселоне. Таким образом,

[1] Образ взрывающегося жирафа был предложен Дали во время подготовки к балу. Дукельский вспоминал, что художник предложил взять его с собой в Бостон: «идея сама по себе была проста — всё, что вам требовалось сделать — позволить жирафу проглотить небольшой динамит, который заставил бы животное взорваться с большим шумом, обеспечивая бал громкой кульминацией» [7, с. 376].

в конце 1930-х годов жанр румбы являлся для композитора одним из атрибутов времени и, вместе с тем, ассоциировался с балетом «Общественные сады» и памятью о его исполнении в Барселоне. Диалогом Дукельского с собственным творческим «я» отмечено также заглавие шестой части сюиты — «Эпитафия по тающим часам». В 1931 году композитор завершил кантату «Эпитафия» на стихи Осипа Мандельштама, ставшую важной вехой в его творчестве. Интересно, что название пьесы вызывает аллюзии с работой Дали «Забота о сюрреалистических часах», вошедшей в его альбом «Воспоминания о сюрреализме», опубликованный в 1971 году.

В связи с тем, что сам Дукельский назвал свое произведение сюрреалистическим, можно предположить, что элементы концепции сюрреализма так или иначе отражены не только в его программе, но и в музыке. Для идентификации этих элементов необходимо определить, каким образом они могут быть воплощены при помощи музыкальных средств.

Автоматизм — в Манифесте А. Бретона он обозначен как запечатление «реального функционирования мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [2]. По мнению Дж. Шэнда, под автоматизмом музыкальным в первую очередь следует понимать импровизацию [10, с. 12]. Однако в этом случае произведение подвергается «диктовке мысли» исполнителя, но не композитора. Такой автоматизм не является полностью тождественным тому, что имел в виду Бретон, поскольку его метод заключался в непосредственном перенесении *самим автором* на бумагу всего, что приходило ему в голову в данный момент времени. Аналогией в музыкальном искусстве может служить импровизация автора, которая записана им на бумаге, или последовательная фиксация (на основе «внутреннего» слуха) мелодий, тем, музыкальных фраз и оборотов, звучащих в сознании композитора. Разумеется, без авторского комментария данный метод достаточно сложно идентифицировать на слух. Сюрреалистический автоматизм в музыке, согласно Тарускину, наилучшим образом характеризуется высказыванием Вирджила Томсона о французской



Название пьесы «Взрывающийся жираф» из «Сюрреалистической сюиты» прямо отсылает к картине С. Дали «Жираф в огне» (1937)

музыке первой трети XX века, которая «может доставлять удовольствие и цениться вне всякого знания истории музыки», поэтому «единственно верное, что может сделать музыка [в XX веке] — перестать пытаться быть впечатляющей» [12, с. 587—588]. Данная мысль, безусловно, близка к тому, что Дукельский назвал «бессознательным классицизмом».

Монтаж — техника, которая является результатом автоматического метода и предполагает сопоставление, «склейку» независимых друг от друга элементов. В музыке это может выражаться в отказе от связующих звеньев между темами, контрастном сопоставлении разнохарактерного тематического материала, эллиптических оборотах. Для сюрреализма особенно важно, что элементы монтажа «выкликаются» из сферы подсознания.

Интроспекция — это понятие кажется более уместным в сравнении с предлагаемым многими исследователями понятием ретроспекции. Для сюрреализма актуальна не любая ретроспекция, но лишь та, которая, так или иначе, соотносится с памятью и подсознанием автора. Под интроспекцией в данном случае понимается включение в художественное произведение элементов сновидений, фантазий и иллюзий, воспоминаний о прошлом, о внутриутробной жизни (Дали). В связи с этим образы часто остаются незавершенными, мимолетными, что может характеризоваться в музыке краткостью тематических образований, отсутствием материала завершающего характера — каденсовых зон, разрешений, «закруглений» мелодических фраз.

Указанные признаки составляют лишь некий общий каркас для выявления сюрреалистической подосновы музыкального произведения. Поскольку в творчестве Дукельского сюита является единственным опусом, обозначенным автором в качестве «сюрреалистического», необходимо прежде всего определить ее место в наследии композитора в целом. Стилистика «Сюрреалистической сюиты» (как и стиль творчества Дукельского в целом) находится в русле традиции — в ней сохранен тональный принцип организации материала, главенство мелодии. При этом важными в сюите являются элементы, с помощью которых композитор обогащает данную традицию в соответствии с замыслом цикла.

Монтаж и интроспекция проявляются в сюите весьма многогранно на разных уровнях. Диалог с собственным более ранним творчеством, заявивший о себе в названиях пьес «Румба, исполняемая слабеющим телефоном» и «Эпитафия по тающим часам», проявляется и в стилистике цикла, где особенно отчетливы аллюзии с фортепианной музыкой Дебюсси, которого Дукельский считал одним из «величайших музыкантов всех времен» [4, с. 54]. Большая часть ранних произведений Дукельского, написанных в пору обучения в Киевской консерватории, была создана под влиянием Дебюсси. Среди них следует упомянуть фортепианные циклы (прелюдии и новеллы), неоконченную оперу «Алладина и Паломид» (замысел возник под впечатлением от «Пеллеаса») и сюиту «Верлениана» на стихи П. Верлена. Таким образом, диалог Дукельского

Владимир Дукельский / Вернон Дюк (Калифорния, 1968)

с Дебюсси в сюите является одновременно и интроспекцией — воспоминанием о собственном раннем творчестве. Среди других узнаваемых на слух стилевых диалогов — краткое «упоминание» джазовых ритмов в пьесе «Взрывающийся жираф» и интонаций танго в миниатюре «Безголовая красавица».

Эффект воспоминания воплощен в цикле также на уровне интонационно-ритмической взаимосвязи пьес, в каждой из которых присутствуют элементы из предыдущих частей. Прихотливая полиметрия из «Влюбленных ракушек» воплощена по-новому в последующей «Румбе»; начальная нисходящая интонация из пьесы «Взрывающийся жираф» почти с точностью повторяется в «Эпитафии по тающим часам», хоть и звучит здесь более плавно и приглушенно. Далее нисходящий мотив «таяния» повторяется в финальной пьесе.

Образы, составляющие «Сюрреалистическую сюиту», мимолетны — общее время ее звучания составляет около 10 минут — и весьма статичны, в связи с чем все ее части можно охарактеризовать как «пьесы-состояния». При этом каждый из образов внутренне подвижен и многогранен. В миниатюрах отсутствует развернутый мелодический материал (что в целом не характерно для стиля Дукельского[1]) и развивающий характер изложения. Музыкальная ткань пьес складывается из кратких мотивов и фраз, «цепляющихся» друг за друга, в результате чего появление кадансовой зоны часто вуалируется началом нового мотивного звена. Развитие мелодических фраз,

[1] Мелодию Дукельский считал одним из главных выразительных средств музыки. Современники композитора (С. Прокофьев, Ф. Пуленк, С. Дягилев, А. Копленд, Э. Картер) и исследователи его творчества (Н. Савкина, И. Вишневецкий) оценивали его как музыканта, наделенного ярким мелодическим даром.

как правило, ограничено перемещением их в разные регистры, что соответствует правилам проведения темы фуги. Некоторые пьесы цикла имеют жанровые прототипы, составляющие основу барочной сюиты. Так, например, равномерное движение мелкими длительностями и полифонический склад в предфинальной пьесе «Резвящиеся сардины» напоминает о жиге.

Культ «ясности и простоты», провозглашенный Аполлинером и воспринятый французскими композиторами, является, пожалуй, главным принципом образования музыкальной ткани. Наиболее характерны движения параллельными октавами и аккордами, повторяемость мотивов, изящество ритмов (с частыми синкопами, пунктирными ритмами и сопоставлением кратких и долгих длительностей).

Цикл лишен внутреннего сюжета и, с точки зрения программы, более всего напоминает шумановский «Карнавал». Параллель возникает, например, между пьесами «Кокетка» и «Безголовая красавица»[1]; «Признание» и «Две влюбленные ракушки». Соотносимы также и «массовые» финалы обоих циклов («Марш давидсбюндлеров» и «Парад параноиков»), но, в отличие от победоносного марша в конце шумановского цикла, «Парад» Дукельского носит, скорее, характер причудливого шествия. Вопрос о том, является ли данная параллель с «Карнавалом» Шумана осознанной реминисценцией, остается открытым. Тем не менее «обрамление» собственного материала с помощью широко известного произведения является одним из распространенных приемов сюрреалистического монтажа. Примером могут служить некоторые работы Дали — «Венера Милосская с ящиками» (1936), «Тайная вечеря» (1955), «Сюрреалистический портрет Дали, окруженный бабочками» (1971).

Музыкальный материал Дукельского при этом складывается из диалога с образами собственного творчества, Дебюсси и Шуманом, ритмами джаза и танго. В результате цикл образует единую пеструю сюрреалистическую картину, язык которой, пользуясь словами Адорно, «мечтательно-регрессивен», одновременно индивидуален и вторичен.

Сотрудничество Дукельского и Дали завершилось совместным участием в организации сюрреалистического бала, хотя имели место и более крупные творческие замыслы. На рубеже 1930—40-х годов Дукельский, Дали, Баланчин и Лятуш начали совместную работу над мюзиклом «Облака». К сожалению, замысел так и не был воплощен, сохранившись в истории только в форме воспоминаний оставленных Дукельским, написанного Дали сценария и отголосков идеи в серии картин художника. Интересно, что в 1944 году состоялась премьера сюрреалистического балета Пола Боулза «Сентиментальная беседа» (*Sentimental Colloquy*) с хореографией Баланчина и оформлением Дали. Причины, по которым сотрудничество Дукельского с Баланчиным и Дали приостановилось, еще предстоит выяснить.

[1] Аналогией в творчестве Дали может служить картина «Женщина с головой из роз» (1935).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки. / Пер. Б. Скуратова; вступ. ст. Б. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. 344 с.

2. *Бретон А.* Манифест сюрреализма, 1924 год. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.peremeny.ru/blog/4277.

3. *Дали С.* Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим; О себе и обо всем прочем / Пер. Н. Малиновской. М.: ТОО «Сварог», 1996. 460 с.

4. *Дукельский В.* Музыкальные итоги (1925—1945 гг.) // Новоселье: Ежемесячный литературно-художественный журнал. Нью-Йорк, 1945. № 22/23. С. 51—60.

5. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. 2-е изд. М.: Музыка, 1970. 576 с.

6. *Botstein L.* Surrealism and Music? The Musical World Around René Magritte. [Electronic resource]. 2010. Mode access: http://www.americansymphony.org/program_notes/surrealism-and-music-the-musical-world-around-rene-magritte.

7. *Duke V.* Passport to Paris. — Boston; Toronto: Little, Brown and Co., 1955. 502 p.

8. *Duke V.* The Surrealist Suite // The Library of Congress. The Vernon Duke Collection. Box 108.

9. *LeBaron A.* Reflections of Surrealism in Postmodern Musics. — [Electronic resource]. 2008. Mode access: http://musicology.upol.cz/articles/surrealism_and_music_seminar2008.pdf

10. *Shand J.* Musical Surrealism // Extempore. Nov. 2008. № 1. P. 114—118.

11. *Taruskin R.* A Surrealist composer Comes to the Rescue of Modernism // *Taruskin R.* The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2009. P. 144—152.

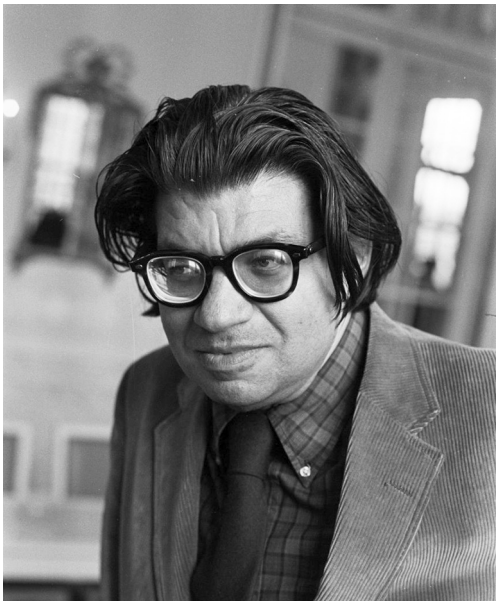
12. *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. Vol. 4. Music in the Early Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009. 880 p.

Арина ТИМОНОВА

МОРТОН ФЕЛДМАН В МУЗЫКАЛЬНОМ ПЕЙЗАЖЕ ЭПОХИ

Ни один композитор не обходится без того, что можно было бы назвать «формирующей средой». Опыт предшественников так или иначе оказывает большое влияние на любого, даже самого воинствующего антитрадиционалиста. Обнаружить влияния можно либо через анализ музыки, либо через литературное наследие, а сочетание этих двух путей приводит порой к совершенно неожиданным результатам.

Творчество американского композитора Мортона Фелдмана не стало в этом смысле исключением. Его карьера, продлившаяся приблизительно с 1950-го года и до самой смерти в 1987-м, считается ярким примером американского экспериментализма [2; 4]. За почти сорок лет манера письма Фелдмана неоднократно менялась, и каждый раз в произведениях обнаруживались свойства, позволяющие причислить его к ряду смелых новаторов, не вписывающихся ни в одно из сложившихся музыкальных направлений. Но так ли это на самом деле? Был ли Фелдман абсолютно свободен в своем творчестве от различных влияний, как кажется при первом восприятии его



Мортон Фелдман (1976 г.)

опусов? Безусловно, зная биографию, музыкальное и литературное творчество этого автора, мы можем ответить отрицательно.

Другой вопрос — что было для Фелдмана той самой формирующей средой?

Если мы обратимся к литературным работам композитора — лекциям, статьям — то увидим, что его ин-

тересы группируются вокруг пяти предшественников, каждый из которых по-своему сформировал его как композитора. Фелдман решительно противопоставлял себя всем тем музыкантам, которые ориентировались в своем творчестве на уже сложившуюся и заранее продуманную систему композиции. Его собственный метод в противовес им был основан на непредзаданности и отсутствии заготовленных идей.

Фелдман причислял себя к другого рода традиции, «идущей от эмпиризма Айвза, Вареза и Кейджа, обиженных вниманием из-за их "иконоборчества" — другого названия для непрофессионализма» [15, с. 23][1]. Действительно, ни один из этих трех композиторов (как, впрочем, и сам Фелдман) не имел профессионального музыкального образования.

Что могло объединять Фелдмана с «главным американским маверик ом» [4, с. 71] *Чарльзом Айвзом*, учитывая, что они были композиторами разных поколений, взглядов и музыкальных принципов? Первое, что бросается в глаза, — это стиль их жизни. Известно, что Айвз был «композитором выходного дня» [6, с. 169], основным его занятием была служба в собственной страховой компании, приносившая неплохой заработок. Тот факт, что наибольший успех в бизнесе совпал с созданием самых знаменитых его произведений, свидетельствует о том, что эти два дела не только не мешали, но и, вполне возможно, каким-то образом способствовали друг другу.

«Внемузыкальная» жизнь Фелдмана протекала схожим образом. Его родители были учредителями семейного бизнеса по производству детской одежды в Куинсе[2]. В детстве композитор помогал им и не имел другого места работы до тех пор, пока в 1970-м году фабрика не досталась ему по наследству, обеспечив безбедное существование[3]. Немногие композиторы за всю историю музыки могли похвастаться материальной обеспеченностью, которая позволила бы им сочинять такую музыку и таким образом, каким им самим этого хотелось бы. Фелдману материальная независимость давала свободу творчества. Во второй половине жизни он не был «привязан» к тому, сколько и как будут исполняться или печататься его произведения. Однако, как и в случае с Айвзом, материальное благополучие было сопряжено с растущей популярностью и признанием[4].

[1] Фелдману был свойственен несколько иронический тон высказывания, как в этой фразе. Здесь же он пишет: «В музыке, когда ты делаешь что-то новое, что-то оригинальное, ты — любитель. Твои подражатели — вот, кто профессионалы». Фелдман особо не упорствовал, когда его тоже называли любителем, и сам признавал это, говоря, что дилетантизм он унаследовал от своей учительницы фортепиано Мадам Мориной-Пресс.

[2] Одно из боро Нью-Йорка.

[3] Несмотря на это Фелдман все же преподавал композицию в Университете штата Нью-Йорк в Баффало (SUNY Buffalo) с 1973 по 1987 год.

[4] Фелдман говорил в конце жизни: «Мне не нужно беспокоиться об исполнениях. За год меня играют больше, чем Вареза за всю его жизнь» [17, с. 136].

Итак, Фелдман обладал свободой для осуществления своих замыслов. Также он хотел, чтобы свободными были его звуки, и в этом его желания оказались созвучны с представлениями *Эдгара Вареза*.

На первый взгляд может показаться, что Фелдман и Варез — композиторы из разных миров[1]. Прежде всего, это обнаруживается в динамической палитре их пьес: первый предпочитал различные оттенки ***p*** и камерные составы исполнителей, в то время как второй чаще всего прибегал к значительным объемам звучания и большим оркестрам с многочисленными ударными и пожарной сиреной. Тем не менее, их музыкально-эстетические идеалы были до некоторой степени схожи: и тот, и другой не хотели создавать музыку в условиях какой-либо композиционной системы[2].

Неоднократно повторяя свою мысль о том, что звуки должны жить своей жизнью, Фелдман оказался близок Варезу. Более того, в своих лекциях композиторы говорят буквально об одном и том же: Варез о борьбе за «освобождение звука» [3, с. 9], а Фелдман о стремлении «не навязывать звукам свою волю» [16, с. 168].

Путь решения поставленных задач Фелдман вслед за Варезом связывал с особым отношением к оркестровке и инструментам. У них даже состоялась беседа по этому поводу, о которой вспоминает Фелдман: «У меня был один урок на улице с Варезом, один урок на улице, который продлился полминуты, он сделал меня оркестровщиком. Варез сказал: “Что ты пишешь сейчас, Мортон?” Я рассказал ему. Он сказал: ”Постарайся подумать о времени, за которое звук идет со сцены в аудиторию. Дай мне знать, когда будет исполнение, я бы хотел послушать”. И он ушел. То был один урок, который длился мгновение, и я начал, мне было около семнадцати, когда я узнал его, и с тех пор я начал слушать» [16, с. 170].

Несмотря на «послушание» Фелдмана, композиторы все же пошли разными путями. Варез видел будущее музыки в ее содружестве с наукой и техническим прогрессом и в результате стал «отцом электронной музыки»[3]. Фелдман же всю жизнь оперировал уже имеющимися средствами и оставался верен «чистой музыке», сочиняя только для акустических инструментов. Можно сказать, что «совершенно новая магия звука» [3, с. 9] по Варезу — это то, к чему оба стремились и чего достигли, но эта магия оказалась абсолютно разной.

---

[1] Они были лично знакомы, и Фелдман посвятил Варезу свою пьесу «Флейта и оркестр» (Flute and Orchestra, 1978).

[2] Интересно, что высказывание о Варезе, как о человеке, который «всю жизнь был непримиримым противником каких бы то ни было систем» [1, с. 3], вполне может быть отнесено и к Фелдману.

[3] Ее Фелдман терпеть не мог и называл «неоновым светом» или «пластмассовой краской».

Особый род магии был у другого американского оригинала — *Джона Кейджа*. С ним Фелдман был не просто знаком. После первой встречи в 1950-м году Кейдж ввел нового друга в круг виднейших представителей художественной элиты Нью-Йорка и прочитал о нем свою «Лекцию о Нечто» [9, с. 128—145]. Поначалу он был для Фелдмана учителем, наставником и одним из первых, кто одобрил поиски новых звучаний и тем самым внес неоценимый вклад в становление творческой личности. Позднее Фелдман вспоминал: «Правда, иногда мне становится интересно, что бы произошло с моей музыкой, если бы Джон не разрешил мне тогда быть уверенным в своих инстинктах» [12, с. 5].

Получив «разрешение», Фелдман, однако, не стал на путь Кейджа. В некотором смысле получилось даже наоборот. Фелдмановская табличная нотация [2, с. 212—219], сложившаяся в 1950-м году, позволяла избегать предсказуемости в выборе созвучий или мотивов, и произошло это раньше, чем об этом заговорил Кейдж. Возможно, она-то и стала толчком к открытию Кейджем метода случайных действий.

Несмотря на значительный период времени, когда композиторы находились в тесной творческой связи, их взгляды на некоторые явления не совпадали. Подтверждением этому служат высказывания Фелдмана о творчестве Кейджа: «Можно подумать, что я должен был сильно увлечься этими идеями, поскольку меня чрезвычайно интересовала музыка, созданная с их помощью. Но нет. Чем больше меня интересовала музыка Кейджа, тем больше я отстранялся от его идей» [цит. по: 4, с. 469]. Несмотря на то, что Кейдж, так же, как и Фелдман, на протяжении всего творчества находился в поисках «звука, который становится самим собой» [2, с. 348], их различало то, что Кейдж решал эту проблему с помощью тотальной случайности, а Фелдман не мог разорвать свои взаимоотношения со столь ценной для него «чувственностью музыкального звука» [14, с. 1].

Кроме трех «иконоборцев» — Айвза, Вареза и Кейджа, Фелдман довольно часто упоминал в своих высказываниях еще одного смелого новатора XX века — *Игоря Стравинского*[1]. Не существует достоверных данных о том, был ли Фелдман знаком с ним, но, судя по тону высказываний, он очень хорошо знал не только его творчество, но и особенности творческого процесса. Об этом свидетельствует следующее замечание Фелдмана, снова касающееся непреднамеренности композиции: «Я не один такой. У Стравинского в голове никогда не было идеи, пока он не садился и не начинал работать, и таких людей очень и очень много» [17, с. 148].

Не только это объединяло двух композиторов: они оба сочиняли за фортепиано. Известно свидетельство

[1] Любопытно, что однажды Фелдман назвал Стравинского «последним великим композитором циклических форм» [10, с. 173].

Стравинского: «Я думаю, что в тысячу раз лучше, сочиняя, иметь дело непосредственно со звуками, чем только представлять звуки в своем воображении» [цит. по: 7, с. 211]. Фелдману же сочинение за фортепиано позволяло входить в некий эфемерный «контакт» со звуком, лучше чувствовать его: «Есть еще одна причина, почему я работаю за фортепиано. Это заставляет меня работать медленнее. Если ты не работаешь за фортепиано, получается то, что Хемингуэй именует различием между писанием от руки и печатанием на машинке. Если ты не пишешь за фортепиано, то ты печатаешь на машинке» [16, с. 167].

Особые «отношения» Фелдмана со своими произведениями проявлялись еще и в манере их записи. Его увлеченность визуальными искусствами привела к тому, что облик партитур стал для композитора очень важен[1]. Это отразилось в записи ранних табличных пьес, когда Фелдман вешал листы миллиметровки на стену и во время работы изредка отходил в сторону, чтобы посмотреть, как пьеса выглядит. Для Стравинского визуальный облик пьес тоже был очень важен. Известно, что он мог переписывать свои или чужие партитуры, добиваясь приятного глазу расположения нот на нотном стане [7, с. 212].

Весьма интересное высказывание стало причиной включения в список предшественников Фелдмана еще одного композитора. Сам он утверждал, что «Веберн и Стравинский заканчивали свои пьесы произвольно, Веберн наобум, а Стравинский от скуки» [18]. Это весьма спорное высказывание говорит об интересе Фелдмана и к творчеству австрийского композитора. Безусловно, он знал музыку *Антона Веберна*, которую вероятнее всего изучал в классе Уоллингфорда Риггера, своего учителя по композиции, работавшего в серийной технике.

С Веберном Фелдмана роднило то, что было заключено в самом звучании их музыки: особое ощущение звука и тишины, что особенно ярко проявлялось в раннем атональном периоде творчества Веберна и среднем периоде 1960-х годов Фелдмана. «Контрапункт звука и молчания» [цит. по: 8, с. 5] — определение, данное П. Булезом музыке Веберна, можно с уверенностью отнести и к фелдмановским партитурам. Как и у Веберна, включающего в партитуры «пустое пространство, наполненное смыслом» [5, с. 423], у Фелдмана молчание, выраженное паузами, становится равноправным компонентом музыкальной ткани, иногда даже более выверенным, чем звучащие эпизоды[2].

[1] Кейдж познакомил Фелдмана с виднейшими американскими художниками (М. Ротко, Дж. Поллоком, Ф. Гастоном и др.), влияние которых он испытывал в ранний период творчества. В поздний период композитор увлекся старинными коврами.

[2] Об этом свидетельствует тот факт, что в некоторых пьесах Фелдмана 1960-х паузирующие такты музыки каждый раз наделялись различными метрическими обозначениями, в отличие от «звучащих».

Несмотря на родство звучания, взгляды композиторов были диаметрально противоположны в отношении к системам. Веберн, как известно, придерживался принципов серийной техники, а Фелдман отвергал какие-либо музыкальные концепции и в процессе сочинения опирался только на свои ощущения.

Сам Фелдман указывал еще на одно несовпадение его взглядов с Веберном, касающееся оркестровки: «Я чувствую в оркестровке Веберна, и многие люди чувствуют, что его оркестровка была чем-то случайным. Ты не можешь просто взять фрагмент и отдать его пикколо, а затем отдать другой эпизод контрабасу. <…> Весь этот дармштадский мир или влияние Веберна состоит в том, что по существу инструменты были использованы в качестве еще одного способа варьирования» [16, с. 161]. Для Фелдмана же тембр был в некотором смысле более важен, чем высота.

Размышляя о композиторах, чье влияние испытывал Фелдман в тот или иной период творчества, нельзя не упомянуть и тех, с кем, по его собственному мнению, у него не было ни одной точки соприкосновения, — Пьера Булеза и Карлхайнца Штокхаузена. Различие их мировоззрений Фелдман много и красочно описывал в своих статьях. Говоря об этих выдающихся композиторах XX века, Фелдман никак не мог понять, как можно было при сочинении «не интересоваться тем, как пьеса звучит, а только тем, как она сделана» [13, с. 33]. Несогласие с Булезом и Штокхаузеном на самом деле было отчасти несогласием всего круга американских экспериментальных композиторов с миром Дармштадта и его Нью-Йоркским «филиалом» в лице Милтона Бэббитта и других «университетских» композиторов. Фелдман в свойственной ему афористичной манере объяснял все это так: «Штокхаузен верит в Гегеля; я верю в Бога. Все очень просто» [11, с. 18]. Это означает, что творчество Штокхаузена подчинено причинности и законам, а творческий процесс Фелдмана основан на «откровении», отсюда некоторая мистичность и таинственность его музыки.

Музыкальный пейзаж эпохи, в котором жил и работал Фелдман и который повлиял на него, получился довольно красочным[1]. Действительно, среда, сформировавшая композитора в середине XX века, включала в себя музыкантов с радикально противоположными взглядами на жизнь и на искусство. Тем не менее, Фелдман как чуткий художник смог почерпнуть то, что его привлекало и способствовало осуществлению замыслов. Возможно, это всего лишь наши догадки, ведь, говоря о разных композиторах, Фелдман однажды сказал: «На меня, безусловно, никто не повлиял» [17, с. 138].

[1] Для полноты картины не хватает описания художественного и литературного пейзажей эпохи, которые, кстати, также сыграли не последнюю роль в биографии и творческом пути Фелдмана.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.* Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3. М.: ГИИ, 2000.

2. *Дубинец Е.* Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006.

3. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009.

4. *Манулкина О.Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2010.

5. *Михайлов А.В.* Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 412—427.

6. Музыкальная культура США XX века / Отв. ред. М.В. Переверзева. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2007.

7. *Савенко С.И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001.

8. *Холопов Ю.Н., Холопова В.Н.* Музыка Веберна. М.: Композитор, 1999.

9. *Cage J.* Lecture on Something // Silence: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

10. *Caras T., Gagne C.* Morton Feldman // Soundpieces: Interviews with American Composers. Lanham: Scarecrow Press, 1982.

11. *Feldman M.* A Life without Bach and Beethoven // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / Ed. by B.H. Friedman. Cambridge, 2000.

12. *Feldman M.* Liner Notes // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / Ed. by B.H. Friedman. Cambridge, 2000.

13. *Feldman M.* Predeterminate / Indeterminate // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / Ed. by B.H. Friedman. Cambridge, 2000.

14. *Feldman M.* Sound, Noise, Varese, Boulez // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / Ed. by B.H. Friedman. Cambridge, 2000.

15. *Feldman M.* The Anxiety of Art // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / Ed. by B.H. Friedman. Cambridge, 2000.

16. *Feldman M.* The Future of Local Music // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / Ed. by B.H. Friedman. Cambridge, 2000.

17. *Feldman M.* Toronto Lecture // Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964—1987 / Ed. by Chris Villars. London: Hyphen Press, 2006.

18. *Sandow G.* Feldman Draws Blood // The Village Voice. June, 16 1980. http://www.cnvill.net/mfsandow.htm

Михаил АГИН

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА СОВРЕМЕННОГО ОПЕРНОГО ПЕВЦА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ СРЕДНЕГО И ВЫСШЕГО ЗВЕНА

Академическое пение — один из самых сложных видов музыкального искусства. Россия всегда славилась своими выдающимися певцами. Однако сегодня подготовка профессионального оперного певца, к сожалению, становится все труднее, требуя все больших усилий. Тому есть объективные и субъективные причины. Одни носят местный характер и могут быть преодолены силами педагогов, другие — глобальны, и мы, как показывает практика, почти ничего в ближайшее время сделать не сможем.

Чтобы стать профессиональным вокалистом в первую очередь важно сохранить голос в детстве, особенно в мутационный период. Это, в первую очередь, касается тех детей, которые поют в некоторых *хоровых* коллективах, где нагрузки на голос иногда превышают норму в несколько раз. В этот период необходим очень осторожный и бережный подход к голосовому аппарата, иначе может быть потеряна природная естественность звучания и чистота тембра голоса. Вернуть эти качества очень сложно, а иногда практически невозможно.

С другой стороны, на детский голосовой аппарат в определенной степени отрицательно влияет современная российская *эстрада*. К сожалению, именно на ней в большей степени учатся наши дети. Сегодня настоящий голос на эстраде все больше уходит на второй план, главенствуют спецэффекты и аппаратура. Все превращается в шоу, где можно заработать быстро большие деньги! Это впитывают в себя дети, это привлекает молодежь и делает процесс шлифовки голоса как бы ненужным. Многие молодые певцы уверены, что главное — попасть «в струю», удачно «засветиться», как они выражаются. Как-то одну певицу спросили: «Назовите из десяти пунктов, что самое главное для певца». Она говорила о костюме, макияже, пластике и т. д. О голосе вспомнила лишь тогда, когда ей напомнили — а как же голос? «Да, — ответила она, — конечно, и голос тоже нужен». Разве это не странно?

Такая эстрада, пропагандирующая агрессию и фальшь, наносит мощный удар по подрастающему поколению. Те молодые люди, которые хотят петь, порой непроизвольно начинают

подражать дурновкусию. И здесь хочется вспомнить прекрасные слова замечательной русской певицы Галины Павловны Вишневской, которая на вопрос: «Как вы относитесь к современной эстраде?», ответила: «Катастрофа! Это имеет право на существование, если происходит не на сцене и не именуется искусством. Когда я вижу этих мальчишек и девчонок, одних — бессмысленных и убогих на сцене, других — орущих вместе с ними в зале... Ну, хоть бы чуть-чуть какой-то талант протиснулся. Ужасно, что эти, которые в зале, ощущают себя единым целым с теми, кто орет на сцене. Он или она знают, что тоже могут взять микрофон и будут так же орать. Конечно, проще подражать этому, чем слушать гениального певца и знать, что так ты никогда не сможешь. Потому что, кроме таланта, для этого еще надо так работать!» [14].

Работа с *детскими* голосами всегда была и остается большой проблемой. Очень мало специалистов, профессионально разбирающихся в этом сложном вопросе. Немало усилий в этом направлении в свое время приложили такие специалисты, как О.А. Апраксина [4], В.А. Багадуров [5], Н.А. Ветлугина [6], И.И. Левидов [9], М.П. Морозов [11], Д.Е. Огородников [13], Г.П. Стулова [17] и др. Сегодня, к сожалению, с одной стороны, становится нормой малограмотность в певческой работе с детьми, а с другой — форсируется процесс их вокального становления. Ничего хорошего из этого, к сожалению, не получится.

В марте 2013 года в РАМ им. Гнесиных состоялась вокально-практическая конференция-семинар, на которую были приглашены педагоги музыкальных училищ и ДМШ из Москвы и Московской области. Разговора было мало, больше практической работы. Педагоги провели открытые уроки со своими учениками, продемонстрировали упражнения, исполнение вокализов и произведений. Конечно, за один урок всего не покажешь, но основную идею каждого педагога увидеть было можно. В целом все было на уровне, тем не менее выяснилось, что формированию вокально-технической базы, как и прежде, внимания уделяется мало. Проблемой, по-прежнему остается и подбор произведений для детского голоса. Как правило, они исполняют завышенный репертуар. А ведь дети — будущее нашего вокального искусства.

Итак, если ребенок сохранил свой певческий голос и готов дальше заниматься вокальным искусством ему, чтобы стать профессионалом в певческой профессии, необходимо пройти две ступени образования — среднюю (училище, колледж) и высшую (консерватория, институт искусств, академия музыки и т. д.). Только после этого, спустя девять лет (а если и ассистентура-стажировка — то 12 лет), из него может получиться певец-профессионал. Согласитесь, срок достаточно большой для получения профессии.

Как же обстоит дело с набором *абитуриентов* в среднее и высшее звено системы музыкального образования?

В колледж часто приходят молодые люди, если так можно выразиться, «с улицы», и если есть хорошие вокальные данные, их принимают на учебу. Важно, чтобы абитуриент, кроме определенных голосовых данных, имел еще хороший слух и отменное чувство ритма.

В музыкальный вуз абитуриенты должны придти с хорошей начальной вокальной технической базой и определенным репертуарным багажом. Но что происходит сегодня на самом деле? Во-первых, падает количество абитуриентов и тем самым уменьшается конкурс. Если, например, в 2012 году в РАМ им. Гнесиных было подано около 130 заявлений, то в 2013 году — всего около 80. Конечно, конкурс в ведущих консерваториях и музыкальных вузах пока еще сохраняется, но периферийные учебные заведения уже остро чувствуют проблему с абитуриентами. В некоторые из них берут на вокальный факультет почти всех, кто подал заявку. Но главное даже не это. Тревожит то, что в вуз приходят абитуриенты, которые далеко не всегда прошли обучение в среднем звене — то есть сразу после общеобразовательной школы или если они попели немного в самодеятельности. Складывается такое впечатление, что молодые люди хотят как можно быстрее получить высшее образование, не имея для этого никаких оснований. Определенное количество абитуриентов, скорее всего, даже не понимает всей сложности певческой профессии, требующей большой отдачи, терпения и времени. И проблема эта год от года становится все острее.

Как показывает практика, существуют проблемы и в самом вокальном образовании при подготовке оперного певца. Одна из них стара как мир, потому что подготовка молодого поколения академических певцов-профессионалов в среднем и высшем звене по-прежнему идет в основном *эмпирическим* путем. Как правило, педагог специального класса учит так, как учили его. Он вправе делать с голосом ученика все, что пожелает, и никакой ответственности за конечный продукт не несет. Обучение главным образом идет с голоса: «Пой, как я показал» или «Сделай только вот так…». Иногда педагог просто говорит: «Давай повторим еще раз…» — все. А почему надо делать только так, а не иначе? Почему надо повторять бессмысленно несколько раз одно и тоже? Иногда ученик (особенно в среднем звене) даже не понимает, что педагог от него хочет. Он пытается слепо выполнить те задачи, которые перед ним ставятся, терпит неудачу и часто «замыкается в себе». Такой подход в обучении, лишенный научно-методического обоснования певческого процесса, ничего хорошего не даст. Если в итоге все-таки получится достойный профессионал, оперный певец — вся слава достанется педагогу. Если нет — виноват будет только студент.

Недостаточный уровень подготовки современного оперного певца сегодня напрямую связан с тем, что *вокально-техническая* сторона обработки

голоса молодых исполнителей оставляет желать много лучшего. Если раньше сначала молодые люди получали твердую базу на упражнениях, вокализах и старинных ариях, теперь с первых курсов училища многие сразу стараются петь сложные арии и романсы разных эпох и направлений. Все хотят быстрее получить определенные знания и навыки и поскорее приступить к самостоятельной работе. Многие забывают о том, что без добротной школы очень быстро можно потерять голосовой ресурс, определенный профессионализм и, в лучшем случае, стать только простым ремесленником. По этому поводу как-то очень метко высказался профессор Московской консерватории Гуго Ионатанович Тиц: «Помидор должен созреть!». Но еще красочнее по этому поводу сказала опытный ленинградский педагог Антонина Андреевна Григорьева. Воспитывая будущую оперную диву Е.В. Образцову, она ей говорила: «Знаете, Леночка, если бутончик расковырять в розочку, она сразу увянет. Бутончик должен расцвести сам» [16]. Возразить этому просто нечем!

Понять современных певцов в принципе можно, они хотят жить в ногу со временем, которое все время требует ускорений и быстроты реакции. Но от этой суеты и торопливости возникает очень большая проблема — певческий аппарат многих молодых солистов не выдерживает современные *голосовые нагрузки*. Часто такие вокалисты нещадно эксплуатируют свой голос, думая, что он «железный». При этом не обходится без форсировки, а это — настоящий бич нашего времени. На самом деле потерять певческий голос легко, а вот восстанавливать его иногда приходится очень долго. Необходимо всегда помнить, что запасных частей для голоса у певцов, к сожалению, нет. Эта проблема особенно часто возникает у эстрадных певцов, да и у академических не редкость. Зачастую требуется много времени и усилий врачей-фониатров, которых, к сожалению, у нас в стране не так уж и много. Молодые певцы и не подозревают, какие нагрузки ложатся на голосовой аппарат в оперном театре, где надо озвучить большие пространства. Меняются слуховые и мышечные ощущения, по новому приходится работать дыхательному аппарату. Пение в классе — это одно, а вот пение в большом зале — совсем другое. К сожалению, этому вопросу не уделяется должное внимание, поэтому некоторые исполнители теряются на сцене и не показывают все то, что могли бы продемонстрировать.

Здесь мог бы помочь комплексный подход к изучению голоса и его функционирования в разных ситуационных обстоятельствах. Безусловно, помогла бы тесная связь между *наукой и практикой*. Однако ее фактически не существует. Изучением голосового аппарата певца и его возможностей в настоящее время почти никто серьезно не занимается. За многие годы в свет вышли лишь две работы, заслуживающие глубокого внимания. Одна из них — книга профессора

В.П. Морозова, касающаяся искусства резонансного пения [10], вторая — монография З.И. Аникеевой, касающаяся диагностики и лечения заболеваний респираторного тракта у профессионалов голоса [3].

Расцвет науки о голосе у нас в стране пришелся на вторую половину XX века, когда начали функционировать лаборатории в Ленинградской консерватории [см.: 12], в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных [см.: 7], в Институте уха, горла и носа в Киеве [см.: 8], в Московской и Тбилисской консерваториях [см.: 2] и Институте художественного воспитания детей АПН РСФСР. На сегодняшний день только два всероссийских органа серьезно курируют вопросы вокального образования — Совет по вокальному искусству при Министерстве культуры РФ и Российская общественная академия голоса. Первый, как и 40 лет назад, прослеживает уровень профессиональной подготовки вокалистов — выпускников музыкальных вузов России: в рамках смотра проходят научно-практические конференции, мастер-классы, обсуждаются назревшие педагогические проблемы и пути их преодоления; второй проводит масштабные научно-практические мероприятия (совещания, конгрессы, конкурсы и т. д.), связанные с вопросами голоса и речи.

Если говорить о научном подходе к изучению голоса, можно сказать еще об одной проблеме, которая никак не решается в области вокального образования. Дело в том, что педагоги-вокалисты не стремятся использовать в своей работе даже простейшие доступные современные *технические средства* (видеомагнитофоны, видеокамеры, магнитофоны и т. д.). Это ведь не так сложно. Правда причин может быть несколько — или нет средств, или нет времени, или нет желания. Я знаю примеры, когда выпускники вокальных факультетов за девять лет обучения (училище — вуз) ни разу не слышали, как звучит их голос в записи, т. е. как они поют со стороны. Некоторые даже не узнавали себя, когда впервые слышали запись своего голоса. К сожалению, многие вокалисты из-за отсутствия практики плохо ориентируются не только в работе с записывающей аппаратурой, но и в звучании голоса в разных акустических условиях. Было бы также очень полезно проводить практические семинары с вокалистами по музыкальной акустике. Приглашенные специалисты из этой области науки могли бы многому научить наших молодых певцов.

В западных учебных заведениях сегодня вовсю внедряются новые технологии и такие предметы, которые помогают молодому специалисту увереннее найти себе дорогу на профессиональном поприще. Например, студентов, помимо владения голосом, учат правильно записывать свой голос на современной аудио- и видеоаппаратуре, умению держаться на сцене, обучают нескольким языкам, умению составить свой портфолио таким образом, чтобы контакт с работодателем дал положительный эффект.

Мы, к сожалению, по-прежнему надеемся на авось. Может кто-то, где-то, когда-нибудь увидит и пригласит на работу. Это сегодня не сработает. Нельзя сидеть сложа руки, надо трудиться в полную силу.

Музыкальные учебные заведения страны ищут новые пути для более эффективной подготовки современного оперного певца. Не стоит в стороне и РАМ им. Гнесиных. С этой целью, например, была введена в учебный процесс такая *дисциплина*, как «Изучение оперных партий». Студенты, исполняя покурсовые программы, обычно исполняют одну, две или три оперных арии и романсы разных композиторов. Мы думаем, что будет небесполезным изучение с третьего курса одной или двух оперных партий целиком. Скажу откровенно, некоторых студентов это насторожило и даже напугало. Но они к этому привыкнут. И если, выйдя из стен вуза, они будут иметь в своем репертуаре несколько оперных партий, тогда к ним по-другому будут относиться в предполагаемом месте будущей работы.

Безусловно, потребуются педагоги, способные вести эту дисциплину, — те, кто получил большой практический опыт в оперном театре и может разбираться в современных тенденциях развития оперного театра. Это, конечно, не простая задача.

Для более эффективной подготовки современного оперного певца в *бакалавриате* в разделе «Дисциплины по выбору» нами введены также и такие предметы, как «Принципы системы К.С. Станиславского», «Мастера вокального искусства», «Оперный театр». У *магистров* (в этом же разделе) — дисциплины «Современный оперный театр», «Психология творческой деятельности певца и дирижера». *Ассистенты-стажеры* будут изучать такие новые дисциплины, как «Режиссура оперного спектакля», «Работа с оперным дирижером» и «Психологический фактор работы в оперном театре». С приходом в театр молодой певец должен уметь наладить контакты с дирижером и режиссером, партнерами по сцене, обслуживающим персонажем и т. д. Если он начнет работать в филармонии или на концертной эстраде, многое будет зависеть от того, найдет ли он общий язык с концертмейстером, своей «правой рукой».

Сегодня мы стоим на пороге большого перелома во всей сфере образования. Проблема получения хорошего вокального образования, твердой вокальной школы становится еще более ощутимой. Это связано с тем, что студенты музыкальных вузов, переходя на бакалавриат, теряют один год обучения (вместо 5 лет они получат 4 года). Не будем специально анализировать этот вопрос: возможно, это и хорошо — будущее покажет. Однако одно можно констатировать точно: все премудрости вокального искусства в вузе теперь надо освоить за четыре года. Насколько быстро наши студенты смогут мобилизоваться в области получения знаний, профессионализма, покажут ближайшие два года. Двухгодичная магистратура

(куда поступают единицы) пока только набирает свои обороты, и результатов ее подготовки мы пока не видим.

Как у нас в вузах происходит подготовка *молодых* педагогических кадров? Многое здесь идет формально, поэтому часто можно услышать избитое выражение: «Кто не может сам петь, идет учить других». Квалификацию педагога-вокалиста присваивают по-прежнему всем без исключения выпускникам. А если у кого-то нет к этому призвания, если он просто не любит заниматься этим делом? [см.: 1].

Более тридцати лет назад автором данной статьи были проведены крупные исследования в области подготовки педагогических кадров в стране. Были обследованы сотни респондентов — певцов, педагогов, студентов училищ и вузов, проанализировано состояние вокального образования на тот момент и, главное, предложены методические рекомендации по подготовке профессиональных педагогов-вокалистов. Все эти положения были представлены и успешно защищены в диссертационном исследовании, а методические пособия внедрены в учебный процесс [см.: 15]. Многие консерватории стали готовить хорошую педагогическую смену, но, к сожалению, как это часто бывает, постепенно все было сведено на нет. Многие педагоги-методисты, видимо, не захотели серьезно заниматься этим вопросом, ведь проще идти по накатанному пути.

Еще раз хочется специально подчеркнуть главную мысль — учить педагогическому мастерству в вузе необходимо всех студентов, это предусмотрено учебным планом и никто его не вправе изменять. Но присваивать квалификацию педагога-вокалиста надо только тем студентам, кто этого по-настоящему достоин. Выпускник должен продемонстрировать специальные умения и знания, показать *отличные* (!) результаты по педагогике, психологии, фортепиано, истории вокального искусства и основам вокальной методики. Показать на практике свою работу с одним или двумя учениками. Наконец, пройти специальное тестирование на предмет выявления его общекультурного кругозора и познавательных интересов. Только в этом случае можно надеяться, что студент по-настоящему оценит полученную педагогическую квалификацию и будет вполне подготовленным к этому виду деятельности.

Мне кажется, что давно назрела пора пересмотреть процедуру регулярной аттестации уже работающих педагогов-вокалистов высшего и особенно среднего звена. Возможно, целесообразно внедрить в практику новые *критерии* профотбора. Педагог должен постоянно быть в курсе всего нового, что происходит в мире вокального искусства. Наверное, он очень неловко себя чувствует, если ученик задает вопросы, на которые не может ответить. Педагогу самому надо постоянно учиться и совершенствоваться. Безусловно, главным показателем качества работы преподавателя в колледже — это количество выпускников, поступивших в высшие учебные заведения, а для педагога

ВУЗа — подготовленные специалисты, которые востребованы в оперных, музыкальных театрах или концертных организациях. Однако процесс регулярного профотбора педагога-вокалиста может и должен включать, например, еще и своего рода единый вокальный государственный *экзамен* (ЕВЭ). В ходе его проведения педагог-вокалист должен продемонстрировать свои знания в области искусства: показать умения и навыки при решении той или иной вокальной проблемы; уметь решать специальные тестовые задания и ситуационные задачи, педагогические головоломки; знать ответы на специально подготовленные тесты из области методики и истории вокального искусства; раскрыть основные направления развития современного оперного театра. Можно сказать одно — здесь необходим серьезный и продуманный подход. Надо надеяться, что введение новых критериев оценок педагогического мастерства поможет совершенствованию вокального образования в целом, позволит пополнить наши оперные театры высокопрофессиональными певцами-актерами. Если все оставить на формальном уровне, прогресса нам очень долго не видать.

Безусловно, мы коснулись только некоторых проблем, связанных с общим положением дела в области вокального искусства и образования, подготовкой современного оперного певца. Каждая из них сложна по-своему. Но решать все равно их надо и как можно быстрее, кроме нас, это никто не сделает!

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агин М.* Проблемы современного вокального образования : Сб. науч. тр. / IV Международный междисциплинарный конгресс «Голос». М., 2013.

2. *Андгуладзе Н.* Homo cantor: Очерки вокального искусства. М., 2003.

3. *Аникеева З.* Современные методы диагностики и комплексного лечения заболеваний респираторного тракта у профессионалов голоса в амбулаторных условиях. М.: Граница, 2011.

4. *Апраксина О.* Очерки по истории художественного воспитания в советской школе. М.: АПН РСФСР, 1956.

5. *Багадуров В.* Вокальное воспитание детей. М.: АПН РСФСР, 1953.

6. *Ветлугина Н.* Музыкальное развитие ребенка. М.: Просвещение, 1968.

7. *Дмитриев Л.* Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968 (2-е изд.: М., 1996).

8. *Зарицкий Л., Тринос В., Тринос Л.* Практическая фониатрия. Киев: Вища школа, 1984.

9. *Левидов И.* Детское пение и охрана голоса детей. Л., 1935.

10. *Морозов В.* Искусство резонансного пения. М., 2002 (2-е изд.: М.: Московская консерватория, 2008).

11. *Морозов В.* Особенности акустического строения и восприятия детской вокальной речи // Детский голос. М., 1970.

12. *Морозов В.* Лаборатория певческого голоса Ленинградской консерватории (К истории создания и научно-исследовательской работы) // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / Сост. М.С. Агин. М., 2013. С. 3—11.

13. *Огородников Д.* Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. Л., 1972.

14. *Ольшанская Е.* «Евгений Онегин» — это хулиганство // Новые Известия. 03.10.2006.

15. Педагогическая практика: Методические указания для вокальных факультетов музыкальных вузов. 2 т. / Авт.-сост. М. Агин. М.: МК РСФСР, 1987.

16. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров / Автор-сост. В.П. Морозов. М.: Когито-Центр, 2013. 440 с.

17. *Стулова Г.* Теоретические основы вокальной работы с детьми и подростками // Музыкальное образование в контексте культуры. Академическое сольное пение. М., 1996.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Сусидко Ирина Петровна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: lspriv@mail.ru

Кирнарская Дина Константиновна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, проректор РАМ им. Гнесиных по творческой и инновационной работе.
E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Масловская Татьяна Юрьевна (Москва) — кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: tmaslovskaya@list.ru

Фламм Кристоф (Клагенфурт) — доктор философии, профессор прикладного музыковедения Альпийско-Адриатического университета в Клагенфурте (Австрия).
E-mail: Christoph.Flamm@aau.at

Скворцова Ирина Арнольдовна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.
E-mail: iskvor@mail.ru

Разгуляев Руслан Александрович (Нижний Новгород) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки.
E-mail: rrazgul@gmail.com

Долинская Елена Борисовна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.
E-mail: svetic_m@mail.ru

Колесова Наталья Александровна (Санкт-Петербург) — музыковед, аспирант Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.
E-mail: nataly.kolesova@artparking.org

Скрябин Александр Серафимович (Москва) — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки.
E-mail: scriabinfond@mail.ru

Максимова Антонина Сергеевна (Петрозаводск — Беркли, США) — музыковед, аспирант Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова, стипендиат Программы Фулбрайта, исследователь в Калифорнийском университете в Беркли.
E-mail: x-tonik@mail.ru

Тимонова Арина Александровна (Москва) — музыковед, аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: timonarina@mail.ru

Агин Михаил Суренович (Москва) — кандидат педагогических наук, профессор, зав. кафедрой сольного академического пения Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: 1948.90@list.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Ирина Сусидко. Опера и современный музыкальный театр

Отчет о проходившей с 13 по 15 ноября 2013 года в Российской академии музыки имени Гнесиных международной научно-практической конференции, которая была посвящена проблемам оперного жанра в современной культуре и организации музыкально-театрального дела. Среди участников — музыковеды, театроведы, преподаватели, аспиранты и студенты из разных городов России, Украины и Казахстана.

Ключевые слова: музыкальный театр; опера; современные постановки классических опер; подготовка оперных певцов.

Дина Кирнарская, Татьяна Масловская. Intermezzo

Отчет о научной конференции «Семья Метнер в российской и мировой культуре», проходившей с 28 по 30 октября 2013 года в Музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки, в мемориальном музее-квартире Андрея Белого на Арбате и в Мемориальном Доме-музее С.Н. Дурылина в Болшево. Это, казалось бы, не слишком эффектное и сравнительно камерное мероприятие превратилось в весьма заметное событие музыкальной жизни российской столицы. В рамках конференции состоялись концерты, презентация переиздания книги Н. Метнера «Муза и мода», а также премьера документального фильма «Загадка Метнера».

Ключевые слова: Метнер; российская и мировая культура; русская музыка.

Кристоф Фламм. О значении эмиграции в творчестве Н.К. Метнера

Пытаясь понять, был ли отъезд Метнера из Советской России в 1921 году решающим фактором, определившим стиль и смысл его сочинений, написанных в эмиграции, автор приходит к выводу о том, что ностальгические моменты в творчестве композитора вряд ли связаны с воспоминаниями о дореволюционной России. Он также утверждает, что еще до революционных событий в России Метнер, отвергавший многие новаторские тенденции в музыкальном искусстве начала XX века, находился в своеобразной «внутренней» эмиграции.

Ключевые слова: Метнер; Russian Émigré Culture; традиционализм.

Ирина Скворцова. Метнер и модерн: противоречия и точки пересечения

Несмотря на декларировавшуюся Метнером антипатию к эстетике модерна и новаторским тенденциям в современной ему музыке, автор отмечает в произведениях композитора отдельные стилевые черты (прежде всего в области ритма и фактуры), созвучные стилю модерн, а также обращает внимание на параллели между созданным Метнером жанром сказки и сказочной образностью в изобразительном искусстве русского модерна начала XX века.

Ключевые слова: Метнер; модерн; традиционализм; сказка.

Руслан Разгуляев. «Музыкальный космос» Н. Метнера и историософия Ф. Тютчева

Автор находит точки пересечения между историософией Ф. Тютчева и концепцией «художественного рая» Н. Метнера. Приводится характеристика содержания сольных вокальных сочинений Метнера на тексты Тютчева, особое внимание уделяется трем образцам религиозной лирики — песням «Пошли, Господь, свою отраду…», «Наш век» и «О вещая душа моя», созданным в разные периоды творчества композитора.

Ключевые слова: Метнер; Тютчев; историософия; традиционализм; православие.

Елена Долинская. Парадоксы эстетических совпадений: академик Н. Метнер и авангардист Э. Денисов

Сопоставляя резко контрастные творческие фигуры в истории отечественной музыки XX столетия — традиционалиста Н. Метнера и авангардиста Э. Денисова, автор приходит к неожиданному выводу о принципиальной общности их позиций в отношении некоторых эстетических и стилевых принципов.

Ключевые слова: Н. Метнер; Э. Денисов; современная музыка; стиль; Lux aeterna.

Наталья Колесова. «J. Becker» в жизни М.А. Балакирева

На основе писем, воспоминаний и других документов второй половины XIX — начала XX века автор прослеживает сложный характер отношений выдающегося русского композитора и пианиста М.А. Балакирева к продукции известной петербургской фортепианной фабрики «J. Becker».

Ключевые слова: М.А. Балакирев; А.Г. Рубинштейн; производство фортепиано; рояль; «J. Becker»; «C. Bechstein»; «C.M. Schröder»; «F. Muhlbach».

Александр Скрябин. «Что скрывает дверь артистической…». П.П. Коган и его книга «Вместе с музыкантами»

Статья посвящена Павлу Павловичу Когану (1894—1973) — одному из наиболее известных организаторов концертной жизни в СССР в 1920—1940-е годы, воспоминания которого о таких выдающихся музыкантах, как Владимир Горовиц, Эмиль Гилельс, Давид Ойстрах и др., составили основу опубликованной 50 лет назад книги «Вместе с музыкантами», ныне являющейся библиографической редкостью. Автор также приводит тексты неопубликованных рецензий на эту книгу, написанных А.Б. Гольденвейзером и Я.И. Заком.

Ключевые слова: П.П. Коган; организация концертов; импресарио; концертные программы; В. Горовиц; Э. Гилельс; Д. Ойстрах; А. Гольденвейзер; Я. Зак.

Антонина Максимова. Проекции сюрреализма в творчестве Владимира Дукельского

Статья посвящена влиянию сюрреализма на творчество Владимира Дукельского / Вернона Дюка (1903—1969) — русского по рождению композитора, который в 1919 году покинул Россию, а в 1925 году дебютировал в Русских балетах С. Дягилева. Автор статьи обращается к историографии и обозначает некоторые черты проявления сюрреализма в музыке. В статье кратко рассмотрены сюрреалистические проекты в творчестве Дукельского 1930—1940-х гг., задуманные или осуществленные совместно с Джорджем Баланчиным, Чарльзом Генри Фордом и Сальвадором Дали. Более подробно автор останавливается на анализе «Сюрреалистической сюиты» Дукельского, написанной под впечатлением от сюрреалистического бала в Бостоне и знакомства с Дали.

Ключевые слова: В. Дукельский; Вернон Дюк; С. Дали; сюрреализм; сюита.

Арина Тимонова. Мортон Фелдман в музыкальном пейзаже эпохи

В статье дается краткая характеристика творчества американского композитора Мортона Фелдмана (1926—1987) — одного из смелых новаторов в музыке, который не вписывается ни в одно из сложившихся в XX веке музыкальных направлений. Тем не менее автор выделяет пять композиторов (Ч. Айвз, Э. Варез, Дж. Кейдж, а также И. Стравинский и А. Веберн), в той или иной мере повлиявших на взгляды и творчество М. Фелдмана.

Ключевые слова: М. Фелдман; современная музыка; американская музыка.

Михаил Агин. Профессиональная подготовка современного оперного певца в образовательных организациях среднего и высшего звена

Статья посвящена актуальным проблемам подготовки оперного певца в существующей в современной России системе музыкального образования. Автор обращает внимание на проблему сохранения голоса в детском возрасте; отрицательное влияние на подрастающее поколение современной эстрады, подвергает критике профессиональную подготовку певцов исключительно на основе эмпирического метода, выступая за необходимость научного подхода к изучению и постановке голоса и совершенствование критериев профессионального отбора педагогов-вокалистов.

Ключевые слова: оперный певец; голос; музыкальная педагогика; оперные партии.

ABCTRACTS

Irina Susidko. Opera i sovremenny muzykal'ny teatr / Opera and contemporary musical theatre

This is a review of the international conference that has taken place at Russian Gnesins' Academy of Music and was devoted to the problems of opera in the context of present day culture and also to its management. Musicologists, theatre critics, teachers and professors as well as Ph.D. and other students from different Russian regions, Ukraine and Kazakhstan were among the participants of the conference.

Key words: musical theatre; opera; contemporary productions of classical opera; opera singers' training.

Dina Kirnarskaya, Tatiana Maslovskaya. Intermezzo

This is a review of the conference "Medtner Family in Russian and World Culture". During three days, from the 28th to 30th of October, the conference was being held at Glinka's Museum of Musical Culture, at Andrey Beliy's Arbat Memorial Apartment and Sergey Durylin's Memorial House in Bolshevo near Moscow. The conference happened to turn into an unexpectedly important and exceptional experience for the cultural life of Moscow despite its seemingly modest scope of a purely small-scale event. Several concerts, the presentation of just republished Nikolai Medtner's book 'The Muse and the Fashion' and also the first show of the documentary 'Medtner's Puzzle' took place during the conference.

Key words: Medtner; Russian and world culture; Russian music.

Christoph Flamm. O znachenii emigratsii v tvorchestve N.K. Medtnera / On the role of emigration in Nikolai Medtner's works

The author reflects on the possibility of essential influence of Medtner's escape from Soviet Russia in 1921 on style and contents of his later works. That was not the case, the author argues: nostalgic motives in the composer's music are hardly connected with remembrances of Russia before the revolution. The author also argues that due to Medtner's disapproval of radical innovation in the art of music of the beginning of the XXth century he tended to consider himself 'an internal refugee' regardless of Russian revolution and long before it had happened.

Key words: Medtner; Russian Émigré culture; traditionalism.

Irina Skvortsova. Medtner i modern: protivorechiya i tochki peresecheniya / Medtner and art noveau: contradictions and cross-points

Medtner often declared his dislike of aesthetical trends of art noveau and pioneering ideas of contemporary music. But as the author argues, it is nevertheless possible to find certain stylistic features (especially in rhythm and texture) bringing him close to art noveau. Visible parallels between Medtner's musical 'fairy tales' that he had created and fantastic images in Russian fine art of belle époque and later years give more support to the author's idea.

Key words: Medtner; art noveau; traditionalism; fairy tale.

Ruslan Razgulayev. 'Muzykal'ny Cosmos' N. Medtnera i historiosophiya F. Tutcheva / 'Musical Cosmos' of Nikolai Medtner and Fyodor Tutschev's historiosophy

The author finds similarities and cross-points between Fyodor Tutschev's historiosophy and 'artistic paradise' concept of Nikolai Medtner. Solo vocal compositions by Medtner on Tutschev's lyrics are taken as illustrations of the author's idea. Religious poems written in different periods of Tutschev's life and the composer's songs using them as lyrics are analyzed with particular attention: 'Oh, send me, Lord, your consolation', 'Oh, you, my soul, prophetic dream' and 'Our Time'.

Key words: Medtner; Tutschev; historiosophy; traditionalism; orthodoxy.

Elena Dolinskaya. Paradoxy esteticheskikh sovpadenij: akademic N. Medtner I avangardist E. Denisov / The paradoxes of aesthetical coincidences: academician N. Medtner and avant-gardist E. Denisov

The author argues that in spite of being a traditionalist Nikolai Medtner still shows some similarities in aesthetics and style to the famous avant-gardist Edison Denisov, no matter how different their artistic platforms can be or how unexpected those similarities might seem.

Key words: N. Medtner; E. Denisov; contemporary music; style; Lux aeterna.

Natalia Kolesova. «J. Becker» v zhyzni M.A. Balakireva / «J. Becker» in M.A. Balakirev's life

Looking at lots of documents belonging to the second part of the XIXth century and the beginning of the XXth century — memoires, letters and others — the author reveals complicated attitude of composer and pianist M.A. Balakirev to the famous St. Petersburg piano brand «J. Becker».

Key words: M.A. Balakirev; A.G. Rubinstein; piano production; «J. Becker»; «C. Bechstein»; «C.M. Schröder»; «F. Muhlbach».

Alexander Scriabin. 'Chto skryvaet dver' artisticheskoy…' P.P. Kogan i ego kniga 'Vmeste s musykantami' / 'What is hidden by the door to the artists' room…' P.P. Kogan and his book 'Together with Musicians'

The author is telling a story of Pavel Pavlovich Kogan (1894—1973) who used to be one of the most prominent impresarios of 1920-s — 1940-s in the USSR. His memoirs where he remembers Vladimir Horowitz, Emil Gilels, David Oistrakh and other great names are presented in his book 'Together with Musicians' published 50 years ago and now being a rarity. The author also brings to public attention previously unknown reviews of A.B. Goldenweiser and Y.I. Zak on that book.

Key words: P.P. Kogan; concert management; impresario; concert programs; V. Horowitz; E. Gilels; D. Oistrakh; A. Goldenweiser; Y. Zak.

Antonina Maximova. Proektsii surrealizma v tvorchestve Vladimira Dukelskogo / Surrealistic projections in Vladimir Dukelsky's works

The author reflects on surrealistic connotations in Vladimir Dukelsky's/Vernon Duke's (1903—1969) works. Born in Russia, the composer has left it in 1919 and enjoyed his Paris debut in 1925 with Sergey Dyagilev's 'Ballets Russe'. The author addresses historiography and points to the ways surrealism manifests itself in music. Surrealistic projects of Vladimir Dukelsky implemented between 1930 and 1950 together with George Balanchin, Charles Henry Ford and Salvador Dali are briefly described leading to the focus of the author's attention — Dukelsky's 'Surrealistic Suite' written under the impression of surrealistic ball in Boston and meeting Salvador Dali.

Key words: V. Dukelsky; Vernon Duke; S. Dali; surrealism; suite.

Arina Timonova. Morton Feldman v muzykal'nom peizazhe epokhi / Morton Feldman against the musical background of the time

Morton Feldman (1926-1987) is briefly characterized in this paper describing him as one of the most radical innovators in music who doesn't fit into any of the XXth century trends. Anyway, the author points to five supposed predecessors whose influence is possible to trace in Morton Feldman's artistic convictions and works. They are Ch. Ives, E. Varèse, J. Cage, and also I. Stravinsky and A. Webern.

Key words: M. Feldman; contemporary music; American music.

Michael Agin. Professional'naya podgotovka sovremennogo opernogo pevtsa v obrazovatel'nykh organizatsiyakh srednego i vysshego zvena / Professional training of the contemporary opera singer at college and university level

Contemporary opera singers' training in modern Russia within the frame of national educational system is discussed. The author points to various problems and trends arising in present day context. They are: preservation of children's voice; the negative influence of modern musical entertainment, and finally, the prevalence of empirical methods in professional singers' training. The author argues that voice training must be scientifically researched and vocal teachers are to be more thoroughly selected.

Key words: opera singer; voice; music education; opera part.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых, как правило, соответствует специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

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

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес главного редактора журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая библиографический список, при 3—5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

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

Иллюстрации (в том числе схемы, таблицы и нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff либо jpg с разрешением не менее 300 dpi (для нотных примеров — 600 dpi). При этом ширина изображения, как правило, не должна превышать 13,5 см.

Обязательное требование к присылаемому тексту — наличие пристатейного библиографического списка (как правило, не менее 10 позиций, с учетом отечественных и зарубежных публикаций последних 10 лет).

Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5.—2008.

Кроме того, авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300—500 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на опубликование рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте).

За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которой ими передаются, являются их оригинальными произведениями и что ранее данные статьи никому официально не передавалась для воспроизведения и иного использования.

Авторы статей несут всю ответственности 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.

В течение 5 рабочих дней после получения текстов статей и других необходимых материалов редакция журнала направляет каждому автору электронное письмо с подтверждением факта их получения. Присланные материалы не возвращаются.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении как по формальным, так и по собственно научным признакам. В случае отклонения статьи редакция направляет ее автору мотивированный отказ.

В приоритетном порядке редколлегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций либо отдельных ученых, обладающих ученой степенью доктора наук.

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

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

Материалы научных конференций принимаются для публикации по представлению их оргкомитетов.

Плата за публикацию рукописей аспирантов не взимается.

Текст статей в процессе подготовки к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с авторами.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.