УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2016 №1(16)

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.: (495) 691-30-78
E-mail: royzenas@gmail.com
http://uz-gnesin-academy.ru

Подписано в печать
24.03.2016 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
«Сам Полиграфист»
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016

Главный редактор
доктор искусствоведения
И.С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е.С.
Доктор искусствоведения, профессор
Дауноравичене Г. (Литва)
Доктор гуманитарных наук, профессор
Зинькевич Е.С. (Украина)
Доктор искусствоведения, профессор
Кирнарская Д.К.
Доктор искусствоведения, профессор
Масловская Т.Ю.
Кандидат искусствоведения, профессор
Науменко Т.И.
Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И.П.
Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Шеховцова И.П.
Кандидат искусствоведения, доцент

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

Актуальные проблемы музыкознания
Наталья Гуляницкая. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения 3

Музыкальные жанры и формы
Назеник Саргсян. О квантитативном методе анализа хореографических и музыкальных элементов (на примере музыкально-кинетографических партитур С.С. Джуджева и С.С. Лисициан) 13

Из истории русской музыкальной культуры
Вера Юдина. Жизнь и творчество Василия Сергеевича Калинникова в зеркале его эпистолярного наследия (к 150-летию со дня рождения композитора) 22

Музыкальное образование
Тамара Русанова. Принципы Гнесинской фортепианной школы и их осмысление в трудах Л.Б. Булатовой 33

Исполнительское искусство
Елена Полоцкая, Марина Говорухина. Сергей Васильевич Гилёв: несколько страниц из жизни «Первого Онегина» 56

Леонид Бомштейн. «Чародейка»: взгляд изнутри (из опыта работы над образом Паисия) 77

Сведения об авторах 86
About the Authors 87
Аннотации и ключевые слова 88
Abstracts 92
Требования к статьям 95

Наталья Гуляницкая

ОПЫТ ДИСКУРС-АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(статья первая)

Status-quo в сегодняшней музыке: требует ли он поиска особого подхода?

Современная музыкальная панорама — это разнообразие типов художественного мышления, художественных образов и техник композиции. В этом убеждает мир звуков и слов, мир сочинений и высказываний о них. Концерты, фестивали, конкурсы или просто презентации новой опус-музыки — разве не загадочная картина феноменов, событий, эстетических сообщений, посылаемых реципиенту? И всегда встает проблема анализа этого бурного, казалось бы, неуправляемого потока. И всегда появляются скорее вопросы, чем ответы на них...

Отсюда возникает поиск *метода* как способа познания и описания предмета, избранного для изучения или просто ознакомления с ним. Обращение к дискурсивному подходу есть попытка включить в поле интердисциплинарных методик и музыковедческий анализ. И это не случайно. Изучая различные толкования этого относительно нового понятия, мы обратили внимание на ряд признаков, которые выявляют его дефиниции[1]. Обозначим их в первом приближении:

а) термин происходит от латинского «discurrere» («обсуждение», «переговоры», даже «перебранка»);

б) термин относится к речевой деятельности, развивающейся на основе *языка*;

в) термин имеет комплексный характер, включающий и метод, и приемы

[1] *Ди́скурс* или *диску́рс* (discours — *фр.*) в общем смысле — речь, процесс языковой деятельности. В социогуманитарном смысле — социально обусловленная организация системы речи, а также определенные принципы, в соответствии с которыми реальность классифицируется и репрезентируется (представляется) в те или иные времена. Это значение слова «дискурс» ввел Эмиль Бенвенист, противопоставляя *discours* (речь, привязанная к говорящему) и *récit* (речь, не привязанная к говорящему). См.: Дискурс [Электронный ресурс]. Режим доступа: https: // ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94.

Дискурс-анализ — это не просто один из методов исследования некой проблемы через специфический спо-соб анализа дискурса, но целостный комплекс, включающий в себя: 1) философские (онтологические и эпистемологические) предпосылки, касающиеся роли языка в социальных структурах мира; 2) теоретические модели и 3) методологию того, как выбрать подход к исследованию проблемы; 4) специфические приемы анализа. См.: Дискурс-анализ [Электронный ресурс]. Режим доступа: https: //ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BD%D

анализа социогуманитарного предмета.

В связи с этим проясним некоторые понятия, получившие заметный резонанс в современном научном знании.

Возникает вопрос*: язык и речь* — эта знаменитая пара, установленная Фердинандом де Соссюром, — может ли соответствовать современным условиям музыкального анализа, требованиям современной to day's арт-практики? Ю.М. Лотман, исследуя «продолжение и преодоление» семиотических идей века, выделял из мыслей Соссюра противопоставление *языка и речи* и противопоставление *синхронии и диахронии*. «Оба эти противопоставления имели для Соссюра самый фундаментальный характер, — пишет ученый. — Язык — это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них. Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного» [6, с. 154].

Таким образом, «главенствующее положение языка в речевом акте» заставляет задуматься о том, соответствует ли это нынешним условиям, когда индивидуальное начало нередко преобладает над социальным. В таком случае речь приобретает иной статус: она реализует свою языковую систему, а не всеобщую, «внешнюю» по отношению к индивиду. (Это, разумеется, не означает, что воздействие традиции полностью прекращается). Отсюда следует, что речь — не есть претворение этого «внешнего», а есть формирование «внутреннего», своей речевой деятельности, своего дискурса (конкретный акт говорения, «речения»).

Творцы — композиторы, практикующие с новыми идеями и понятиями, нередко высказываются, произносят слова, вписывающиеся в эту «семиосферу», — но музыкальную, а не литературную. Так, Ираида Юсупова утверждает: «Я типичный концептуалист, *для меня важен не язык, а контекст*[1]. Хотя концептуалисту надо знать много языков, чтобы не оказаться косноязычным, когда идея потребует от автора для своего воплощения именно тот язык, который бедняга поленился в свое время выучить» [цит. по: 4, с. 15; курсив мой — *Н.Г.*].

Не получается ли так, что в условиях «трансформации» основных положений семиотики во второй половине XX века (по мысли Лотмана) изменилось и соотношение «фундаментальных» положений: выдвижение на авансцену *речи*, а не *языка*, «говорение» на своем собственном, а не заранее «выученном» языке? И это не риторический вопрос...

Дискурс в современном его понимании и толковании (а он касается речевой акции индивидуальных носителей языка) становится актуальным и весьма востребованным. И это не удивительно: нет общности языка на

[1] На наш взгляд, композитор, по-своему толкующий понятия *языка* и *контекста*, для воплощения своих идей создает во многом *свой собственный язык*, на котором и говорит со слушателем.

оси времени, нет единого языкового кода даже в недрах творчества одного автора. Отсюда напрашивается вывод: отсутствие всеобщей языковой системы в новых условиях побуждает обращаться к речи как *процессу языковой деятельности*.

Методология в сложившихся условиях оказывается подвижным, мобильным инструментом анализа музыкального произведения. Ее поиск — одна из задач современного музыковедения. Поэтому при актуальности интердисциплинарных исследований будет не случайным обращение к *дискурс-анализу*. Для этого потребуется разработка дифференцированного подхода в отношении именно *музыкального предмета*, представленного музыкальным произведением того или иного автора.

Современное музыкальное произведение — что это такое?

Сам вопрос подразумевает частично и ответ — через противопоставление понятий (в логике: А и *не*-А), т.е. современное и *не*-современное. Для классического произведения, как известно, характерны относительно устойчивые признаки, которые приводят и к называнию типа формы, и к так называемым конструктивным принципам. Типология форм, как показывает практика, — явление историческое, а сам процесс может быть обозначен как «хронотипологический»[1].

Умберто Эко поднял важную проблему — «форма и ее неопределенность в современной поэтике», которую обсудил в книге «Открытое произведение» [10], написанной в общении с такими знаменитыми музыкантами, как Л. Берио, Б. Мадерна, П. Булез, Л. Пуссёр, К. Штокхаузен. Для нас важно было услышать из уст У. Эко, что «произведение искусства — это *принципиально неоднозначное сообщение*, множественность означаемых, которые существуют в одном означаемом», что произведение — это «объект, наделенный *определенными структурными свойствами*, которые допускают... *смену толкований*, смещение перспектив» [там же, с. 50; курсив мой — *Н.Г.*].

Понятие «многозначность» достаточно точно характеризует музыкальную ситуацию, представленную в искусстве XX века, в основном во второй его половине. Поиск соответствующего подхода, *релевантного метода* анализа оказался весьма актуальным для музыковедения. И этот процесс не закончился в настоящее время, в начале XXI века, когда *многоразличие*, в частности, в отечественном музыкальном искусстве, достигло весьма ощутимого уровня колебаний концепционных установок. В самом деле, один композитор фиксирует внимание на «тональности и модальности» (В. Мартынов)[2], другой (Д. Курляндский)

[1] Этот термин принадлежит В.В. Бычкову — известному ученому, автору множества работ по истории эстетики.

[2] В. Мартынов: «Говорить о том, что такое тональность, с чем связана и чем обусловлена, нельзя без разговора о **модальности**. А говорить о модальности нельзя без разговора о том, откуда взялась музыка». См.: [2].

заявляет, что «экстремалы сегодня те, кто пишут тональную музыку…» [3].

В связи с этим возникает немало вопросов, поскольку своеобразие жанровых ориентаций и конкретных толкований «формосодержательного процесса» допускает неоднозначность решений. *Классические* очертания композиций уступают место а-*классическим*, известные типы музыкальных форм *деконструируются*. Такого рода, чаще микстовые, композиции не редки в каталогах многих современных авторов — как, например, «Вариации и тема» и «Эхо-соната» для скрипки соло у Р. Щедрина, прозвучавшие на «Московской осени — 2015», «Прелюд-картина. Обратная перспектива» А. Кулыгина, «Соната-монолог» В. Сариева, «Цугцванг-концерт» М. Броннера и др., — хотя не исчезают и традиционные вещи с вполне традиционными наименованиями.

Довольно часто можно услышать так называемые энигма-конструкции, загадочность которых раскрывается постепенно — в процессе восприятия музыкального сочинения. К этой группе можно было бы отнести многие произведения концептуалистов — к примеру, «Стена-сообщение», «Переписка», «Войдите», «Regio Opus Posth», «Opus Prenatum», «Gradus ad Parnassum» В. Мартынова, гиперцикл «Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах» И. Юсуповой. «К особого рода концептуальным проектам относится “Метамузыка” (2001) Сергея Загния. Ее скорее можно представить среди графических книг Ильи

Кабакова, нежели на академической сцене, а вернее — где-то неподалеку от “Лекции о Ничто” Кейджа. Эта ассоциация напрашивается сама, так как вместо звучания музыки предлагается разглядывание нотного текста и комментарий к нему, а также ко всему происходящему» [9, с. 4].

С подобной ситуацией слушатель сталкивается и при знакомстве с каталогами П. Карманова, А. Батагова, И. Соколова, а также Д. Курляндского, Б. Филановского и др. (Немалую роль в толковании произведений играет, как известно, слово композитора).

Отсюда наша гипотеза: формотворчество современных композиторов воплощает идею *открытости произведения* как возможности его различных интерпретаций; оно требует привлечения различных групп произведений, репрезентирующих по-разному «неоднозначность художественного сообщения» [10, с. 53].

Наша задача, следовательно, — выделить классы музыкальных феноменов как художественные предметы для дискурс-анализа, а именно:

— произведения, созданные одним автором, но в разные периоды своего творчества;

— произведения, созданные разными авторами, но объединенные «стилем времени».

Эта задача, конечно, является долгосрочной, а не одномоментной, на пути ее решения важно применить как синхронический, так и диахронический подходы. Сейчас остановимся на первой группе произведений — сочинениях тех авторов, стиль которых заметно *трансформировался* в течение творческого пути.

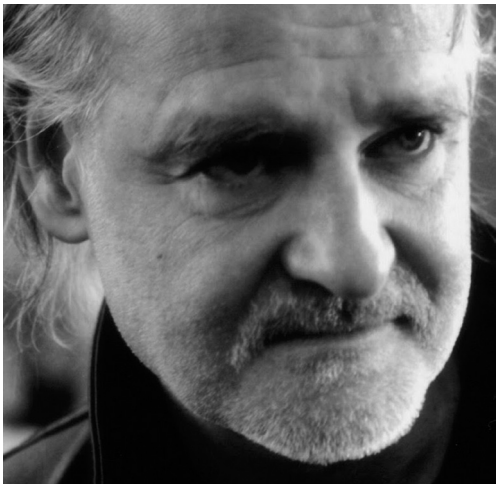
Как происходило движение — проблема индивидуально-авторского стиля; для одних — это плавный поступательный процесс, для других — скачок, резкий переход. Так, Виктория Полевая признавалась: «*У меня это было довольно резко*. Видимо, я такого склада человек, потому что плавность или, наоборот, резкость, драматичность "переходов" от одного периода творчества к другому во многом зависит от натуры композитора, его темперамента <…> Безусловно, для меня все мои произведения — это определенные вехи внутренней жизни. Каждое произведение — некий переход» [7, с. 452]. В поисках пути адекватного подхода к проблеме «автор-автор» и соответствующего метода анализа обратимся к избранным «персонажам» и их произведениям.

Арво Пярт и другие…

Арво Пярт неоднороден, что знают многие, интересующиеся его музыкой, — и не только музыковеды. До тинтиннабули-композиций он творил в иной манере, применяя технику атональности, серийности, интертекстуальности. Л. Акопян пишет: «В партитурах "смешанного", серийно-коллажного типа сочетание «авангардной» фактуры с цитатами из классики (Чайковского во 2-й симфонии, Баха в Credo) или со стандартными барочными формулами иллюстрирует конфликт полярных начал — агрессивно-суетного, хаотического и умиротворенного, возвышенного, упорядоченного» [1, с. 452].

Обратимся к сочинению А. Пярта «Коллаж на тему B-A-C-H» для гобоя, клавесина, фортепиано и струнных (1964). Предпринимая шаги к его интерпретации, необходимо определить: 1) языковую систему, если таковая существует; 2) «речевую деятельность» как авторское высказывание, музыкальный дискурс. В какой мере композитор следует определению обозначенного им «жанра»?

«Коллаж (от фр. *collage* — приклеивание) — 1) технический прием в изобразительном искусстве, заключающийся в создании живописных или графических произведений путем наклеивания на какую-либо основу предметов и материалов, отличающихся от основы по цвету и фактуре…» [5, с. 602]. В XX веке техника коллажа свойственна не только такому художнику,



Арво Пярт

как Курт Швиттерс, но и музыкантам — Л. Берио, К. Штокхаузену, Дж. Краму, А. Шнитке, А. Пярту, Н. Корндорфу и др.

Это «склеивание», однако, не получило системного выражения в общем языке и его закономерностях, оно обнаруживает себя лишь в индивидуальных подходах композиторов. «Коллаж на тему B-A-C-H» А. Пярта — трехчастная композиция: Токката, Сарабанда, Ричеркар. Цикл формируется из трех музыкальных «сущностей», различие которых несколько стирается благодаря барочной жанровости и некоторой барочной формульности, хотя и подчеркивается темпом, фактурой, тембровым колоритом. «Наклеивая» различный материал на широкое полотно музыкального звучания, работая с *монограммой* Баха, композитор создает, тем не менее, свой языковой *идиолект*, который раскрывает внутренние ресурсы в интонационном процессе. Для этого идиолекта характерно и другое свойство — включение, наряду с монограммой, и техники *анаграммы* (перестановок, новообразований).

Последовательный анализ речевого дискурса композитора открывает своеобразную музыкальную картину-коллаж. В ее составлении участвуют мотивные образования — 4-х-звучные «сеты»: ля — си-бемоль — си-бекар — до (отрезок хроматического звукоряда в объеме малой терции = 0 — 1 — 2 — 3). Они насыщают музыкальную ткань единой и в то же время меняющейся интонационностью. «Рабочие принципы» А. Пярта — это полифония, гармония, ритмика, тембрика, динамика и артикуляция. И целостный художественный образ, и формосодержательный процесс — результат тесного взаимодействия всех музыкальных параметров, сосредоточенных в живой изменяющейся 12-тоновой текстуре произведения. Таковыми нам видятся язык и речь «Коллажа на тему B-A-C-H».

Совсем иным представляется А. Пярт в произведениях, где композиция строится на других основаниях, а именно — на *тинтиннабули-стиле*. Здесь меняется, безусловно, и дискурсивный анализ произведения.

В пьесе «Für Alina» (1976) наступил перелом, принесший новую «простоту» в мир своеобразного логического расчета. Музыкальный *язык* этой пьесы — уникальная интонационная «семиосфера», и *речь*, соответственно, ведется в иной системе координат, дотоле неведомой ни композитору, ни тем более музыкальному сообществу. Средства выражения — крайне аскетичны:

высотность ограничена диатоникой (эолийский си минор); ритм представлен двумя видами длительностей, причем относительно краткие ноты мобильны, а относительно длинные — стабильны (в количественном отношении); динамика и артикуляция отсутствуют вовсе. Форма имеет специфические очертания, своей симметричностью также напоминающая «колокольчик» в системе тинтиннабули-композиции. Подобную языковую систему, разработанную А. Пяртом, можно обнаружить и в таких его сочинениях, как «Miserere», «Trivium», «Silouans Song», «Litany, Fratres», «Покаянный канон» и др.[1]

Примеры такой «модуляционности» музыкального языка, а отсюда речевого дискурса, встречаются не только у А. Пярта, но и у ряда его современников. Сравним, например, Пять пьес для фортепиано и «Багатели» Валентина Сильвестрова.

Необходимо начать с понимания той языковой «среды», в которой работает композитор в определенное время. Так, создавая небольшой фортепианный цикл из пяти пьес (1. Preludio, 2. Toccatina, 3. Melodia, 4. Choral, 5. La sonatina sospesa), сохраняя в нем черты традиционного жанра, отраженного в названиях пьес, композитор пользуется европейским языком середины XX века. Идиолект, как и особенности музыкальной речи Сильвестрова, заметно проявляются в толковании известных серийных приемов, определяющих облик фортепианных миниатюр. Варьируя мелодико-полифонно-гармонические приемы в параметрически насыщенном контексте (ритма, динамики, артикуляции), композитор создает последование контрастных образов — с жанрово характерной текстурой письма. «Пять пьес» Сильвестрова — оригинальная опус-пост-музыка на основе общего языка, востребованного для «речения» своих мыслей, формирования своего дискурса (т.е. «привязанного к говорящему»).

Совсем иной звуковой мир воцаряется в «Богателях» для фортепиано, где нет и тени авангардного сериализма, а есть ориентация на язык неоромантического высказывания — с его тональной системой и характерными невысотными параметрами. Анализ этого произведения ни в чем не может быть уподоблен предыдущему: пьесы объединяет только тембр, по-разному интерпретированный.

Дискурс-анализ каждой «тихой» пьесы, входящей в цикл, будет фиксировать «события» в рамках этой художественной парадигмы. Образное многоразличие определяет тонально-модальную палитру, тонкую изысканность гармонических оборотов — в «амбиенте» меняющейся фактуры, мелодико-гармонической основы и формосодержательного процесса, подчиняющегося идеям раннего романтизма.

«Дождаться музыки...» — это словосочетание В. Сильвестрова, поставленное в оглавление его книги, вполне проецируется на его вдохновенные музыкальные творения...

[1] Подробнее об этом: [11].

Попытка применить дискурс-анализ к произведениям, принадлежащим перу композиторов, чей стиль не оставался неизменным в течение творческого пути, не может прекратиться на презентации вышеупомянутых авторов. Среди тех, кто испытал «слом» парадигмы, не только А. Пярт и В. Сильвестров, но и многие другие.

Ираида Юсупова — носитель индивидуально-авторского стиля, «идиостиля» — особое художественно-эстетическое явление. Если сравнить сочинения 1980–1990-х годов с теми, что звучат в 2010-е, возникнет необходимость описать это *различение* в особых терминах. Смена парадигмы обусловила и смену аналитического подхода, определение которого оказалось непростой задачей, коренящейся в концепционном мышлении этого автора.

Что демонстрирует композитор в настоящее время? Начнем с сегодняшней практики...

На фестивале «Московская осень — 2015» прошла премьера двух композиций — «Прекрасные сэмплы в прекрасных амбиентах» и «Портрет жены художника» (памяти Б. Бриттена). Написанные в технике «полифония сэмплов», они продемонстрировали новый подход, заместивший технику «стихийной полифонии».

На вопрос — пользуется ли здесь И. Юсупова каким-либо языком,

Ираида Юсупова

который она «не успела выучить» до того? — напрашивается отрицательный ответ. Это музыкальный язык, который создается *здесь и сейчас* — с целью непосредственного «говорения» на нем со своим слушателем.

Исходя из понятия «сэмпла»[1], композитор осмысливает свою музыкально-языковую систему и применяет ее в вышеназванных произведениях. Но каким образом? Текст, данный на основании авторского слова, поясняет: «Обе пьесы объединены использованием техники “полифонии сэмплов” (термин Ираиды Юсуповой), вытес-

[1] Семпл (англ. *sample* — образец) — относительно небольшой оцифрованный звуковой фрагмент. Семплы широко используются при написании современной музыки. На сегодняшний день существует огромное ко-личество всевозможных семплеров, ромплеров и подобных устройств, которые значительно оптимизируют работу с семплом. См.: Семпл [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%BF%D0%BB

Применительно к звуку и музыкальным секвенсорам сэмпл — это какой-то оцифрованный фрагмент звуча-ния инструмента. См. подробнее: Сэмпл — это что такое в музыке? [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://fb.ru/article/200749/sempl---eto-chto-takoe-v-muzyike

нившей ее излюбленную "стихийную полифонию" полностью в первой пьесе и почти полностью во второй. В пьесе памяти Бриттена нет ни одной авторской ноты, вся музыкальная ткань этой композиции состоит из микросэмплов (то есть из микрофрагментов) различных вокальных и оперных сочинений Бриттена, разнообразно преобразованных и собранных в некий пазл, где как цитата распознается, пожалуй, только один сэмпл, ставший лейтмотивом всей пьесы» [8, с. 62].

«Прекрасные сэмплы в прекрасных амбиентах» — произведение из гиперцикла «Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах» — оставляет впечатление загадочности замысла, требующего особого «круга понимания». Герменевтический круг, как взаимодействие частей и целого, формируется из звуковых кирпичиков (сэмплов), строящих архитектуру музыкального здания. Композитор использует разные детали, неоднородные по своему интонационному и функциональному назначению. Лейтмотивом является сэмпл, в основе которого лежит звуковой «set», подобный B-A-C-H (четыре хроматических звука в объеме малой терции). Эта энигма, загадочный знак, который расшифровывается в конце — в вертикальном кластере, квазитонике, интонационно господствующей в композиции. Другие сэмплы противостоят ведущему своим интервальным составом (узкое/широкое, малое/большое) и вместе формируют движущуюся *звуко-панораму*, сонорика которой постоянно варьируется в отношении высотно-ритмо-темброво-динамических параметров. Своеобразная полифония голосов, наполняющая партитуру, не будучи «стихийной», скорее подчиняется воле автора, чем традиционному закону контрапункта.

Таково первое впечатление от нового произведения И. Юсуповой — автора, который говорит на своем *языке*, рассказывая, прорекая, ведя *речь* о прекрасных событиях в прекрасных амбиентах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Пярт Арво // *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 452–453.

2. Владимир Мартынов: Тональность и модальность [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.belcanto.ru/12010528.html

3. Дмитрий Курляндский: «Экстремалы сегодня те, кто пишут тональную музыку…» (материалы радиопрограммы) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/actualmusic/14037-

4. *Заднепровская Г.В.* Ираида Юсупова: «Я типичный концептуалист…» // Музыка и время. 2008. № 1. С. 14–17.

5. Коллаж // Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Большая рос. энциклопедия; СПб.: Норинт, 1997. С. 602.

6. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2004. 704 с.

7. *Лунина А.Е.* Композитор в зеркале современности. В 2 т. Т. I. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 504 с.

8. «Московская осень — 2015»: Буклет XXVII Межд. фестиваля современной музыки. М., 2015. 128 с.

9. Современники о музыке Сергея Загния. [М.:] Zagny Edition, 2009. 21 с.

10. *Эко У.* Открытое произведение. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.

11. Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils / Hrsg. von H. Conen. Köln: Verlag Dohr, 2006. 202 S.

Назеник Саргсян

О КВАНТИТАТИВНОМ МЕТОДЕ АНАЛИЗА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

(на примере музыкально-кинетографических партитур С.С. Джуджева и С.С. Лисициан)

Выявление закономерностей в музыкально-хореографической композиции, строящейся на основе соединения элементов музыки и движения в различных аспектах и на разных уровнях — от единичного до целостного их взаимодействия, — является для специалистов, проводящих исследования на стыке музыкознания и хореологии, одной из наиболее актуальных задач.

Система знаковой фиксации музыки, а также вытекающая из свойств этой системы возможность многоаспектного теоретического анализа давно являются предметом «белой» (а возможно и «черной») зависти тех представителей гуманитарных наук, в т.ч. искусствоведов, которые стремятся к разработке максимально точного инструментария своего исследования. В качестве примера можно привести опыт Михаила Чехова в теории режиссуры: он, в частности, применял ряд параметров из области музыкального формообразования, анализируя драматический опус и выявляя таким образом закономерности режиссерской композиции спектакля [10, с. 271–302]. Недаром разделу «Композиция спектакля» в методическом пособии М. Чехова «О технике актера» предпослан эпиграф-высказывание В. Парет: «Всякое искусство постоянно стремится стать подобным музыке» [там же, с. 271].

Ранее нами уже исследовались некоторые закономерности соединения элементов музыки и хореографии. Так, на примере музыкально-хореографической партитуры Вариации Жизели из одноименного балета А. Адана [4] обсуждалась возможность анализа хореографического текста с применением ряда музыкально-теоретических терминов, таких как период, фраза, мотив и некоторых других [9]. С указанных позиций нами изучались и балеты, созданные на так называемую «небалетную» музыку; здесь нас, в частности, интересовали следующие аспекты: жанровая принадлежность используемых музыкальных произведений; типология принципов использования музыкального материала, а также типология сценарного и хореографического прочтений [8].

Предметом исследования настоящей статьи является выявление слогометри-

ческих закономерностей в сочетании музыкальных и хореографических элементов. Из двух методов анализа метроритмических параметров — квалитативного и квантитативного, как нам представляется, именно *квантитативный метод* позволит установить наиболее точное соотношение музыкального и хореографического текстов и выявить реальные «моры», лежащие в основе хореографии.

Фиксация хореографических элементов, поз, положений, рисунков танца, мизансцен, отдельных движений и целостных композиций имеет многовековую историю. На сегодняшний день эти формы фиксации можно разделить на две основные группы: визуальную и описательную. В визуальную группу входят следующие подгруппы: а) иконографическая, б) киносъемка или видеозапись, в) знаковая. В описательной группе наличествуют такие подгруппы: а) словесно-описательная и б) терминологически-описательная. По некоторым параметрам последняя из перечисленных (терминологически-описательная) может быть причислена к подгруппе знаковых фиксаций. Кроме того, все названные группы и подгруппы могут оставаться как имманентными, так и образовывать бинарные или многочленные типы фиксации. При этом иконографическая подгруппа, как и часть словесно-описательной подгруппы (в т.ч. типы фиксации, опирающиеся на историографические источники, всякого рода художественную литературу, эпистолярные жанры, мемуары, рецензии в периодической печати и т.п.), могут служить только задачам реконструкции (частичной и, очень редко, полной) — утраченных хореографических систем или конкретных хореографических опусов [2; 7].

Что касается кино- и видеозаписей, то в наши дни они, конечно, позволяют зафиксировать образцы хореографических произведений или отдельных pas. Однако видеозапись хореографического спектакля не всегда точно доводит до исследователя особенности построения и перестроения групповых мизансцен, поскольку иногда не охватывает мизансцену полностью, фокусируясь лишь на каком-либо ее фрагменте. Поэтому предположение некоторых искусствоведов, что видеозапись снимает вопрос совершенствования знаковой фиксации, т.к. позволяет проанализировать хореографический опус во всех аспектах, настолько абсурдно, насколько абсурдно предполагать, что музыковедческий теоретический анализ достаточно осуществить путем только прослушивания аудиозаписи произведения, обходясь без клавира или партитуры.

Терминологическая фиксация хореографического опуса достаточно эффективна при анализе, однако требует дополнительных затрат времени для расчетов — с целью установления точной взаимосвязи хореографического и музыкального элементов. Если же учесть, что в современном балете помимо имеющих точное терминологическое название позиций, поз и *pas* используются практически любые движения, которые может выполнить человек, включая

Стоян Стоев Джуджев

Сρбуи Степановна Лисициан

бытовые, то становится понятным, что на сегодняшний день именно знаковая форма фиксации движения, составляющая с музыкальным текстом единую партитуру, является самой достоверной и пригодной для научного анализа. Среди кинетографических систем такого рода, появившихся в XX веке, несомненный интерес представляют системы, созданные выдающимися деятелями культуры и науки *Стояном Джуджевым* и *Сρбуи Лисициан*.

Стоян Стоев Джуджев получил многостороннее и основательное образование. В 1924 году он окончил Государственную Академию музыки в Софии у Д. Христова и С. Брашованова (класс теории музыки). Скрипичную игру изучал под руководством Н. Абаджиева. Совершенствовался у А. Пирро в Сорбонне и у Ф. Гобера в Парижской консерватории (дирижирование и анализ музыкальных форм), а также обучался у В. д'Энди в «Schola cantorum» в Париже — центре изучения и пропаганды старинной и церковной музыки. С 1931 года Джуджев преподавал в Государственной музыкальной академии в Софии, вел курсы этнографии и музыкального фольклора. В 1944 году он получил звание профессора, с 1954 по 1974 годы заведовал кафедрой музыкальных наук. В 1984 году был удостоен Димитровской премии в области научных исследований. Джуджев является автором многочисленных работ в области теории болгарского музыкального и танцевального фольклора [1].

Имя **Србуи Степановны Лисициан** — доктора исторических наук, заслуженного деятеля науки Армении — в наши дни звучит весомо для специалистов, занимающихся проблемами фольклористики и этнографии. Исследования Лисициан в сфере армянского танцевального фольклора многоаспектны: огромное количество зафиксированных образцов армянских народных танцев, систематизация и классификация входящих в них движений и их детальное описание; жанровая классификация танцев и в связи с этим — изучение танца как структурного и функционального компонента различных обрядов; интерпретация символики танцевальных движений и многое другое. (С. Лисициан и ее многогранной деятельности посвящено множество статей и несколько развернутых исследований).

Предложенные С. Джуджевым и С. Лисициан *кинетографические системы* позволяют осуществить многофункциональный и разноуровневый анализ хореографического текста как имманентно, так и во взаимосвязи с текстом музыкальным.

В частности, наше особое внимание привлекли синхронные записи хореографического, музыкального и словесного текстов болгарских хоро, осуществленные С. Джуджевым, и армянских парергов (песен-плясок), выполненные С. Лисициан: они дают возможность выявить слогометрические закономерности сочетания музыкальных и хореографических элементов.

Система фиксации танца, предложенная С. Джуджевым, изложена в разделе «Орхестика и кинетография» его фундаментального исследования о болгарской народной музыке [3, с. 401–504]. Названный раздел содержит всего семь глав. Первая из них — «Танец как музыкальное искусство» — посвящена определению танца в системе искусств в историко-эстетическом аспекте, в ней также обсуждается вопрос происхождения танцевальных движений. Вторая глава — обобщенный очерк-обзор основных движений в болгарских народных танцах. В третьей — даны принципы определения основных направлений движения в пространстве. В целом Джуджев выделяет шесть основных направлений движения по отношению к оси тела человека: 1) в сторону (в бок) направо, 2) в сторону (в бок) налево, 3) вперед, 4) назад, 5) вверх и 6) вниз. Направления 1, 3 и 5 отмечены им знаком «+» (положительные), а положения 2, 4, 6 знаком «–» (отрицательные) [там же, с. 413–423]. Далее в третьей главе рассматриваются виды движения ног в болгарском народном танце, в четвертой — движения и положения торса, а в пятой — движения и положения рук. В шестой главе Джуджиев дает определение видов хоро и показывает их внутреннее строение [там же, с. 434–437] и, наконец, в седьмой, озаглавленной «Запись танцевальных движений», достаточно подробно описывается система фиксации танцевальных элементов — даются знаки и пояснения к ним [там же, с. 437–504]. В качестве заключения этого большого раздела представ-

лены образцы болгарских хоро, где даны совмещенные записи музыкального и хореографического текстов: в каждом из предложенных примеров над нотным станом, в соответствии с ритмическими долями, проставлены знаки, указывающие на конкретные движения ног (шаги, прыжки, приседания и т.п.) [там же, с. 483–504][1].

В соответствии с вышеприведенной классификацией систему записи танца С. Джуджева следует отнести к числу схематических. Так, шаг у него передается в виде стрелки, указывающей, в зависимости от направления, куда именно он сделан: вперед, назад, вправо, влево, назад вправо или назад влево. Вершина стрелки может иметь разную конфигурацию: короткая указывает на маленький шаг, удлиненная — на большой. Линия, прочерченная поперек стрелки, фиксирует прыжок, а прыжок на месте на одной ноге обозначается крестиком. Вынос ноги без перенесения на нее упора обрисован чертой, к которой вместо знака стрелки приставляется дуга, а исходное прямое положение ноги на месте обозначено короткой вертикальной линией.

Запись танца у С. Джуджева, как уже было сказано, совмещает и синхронизирует музыкально-словесную (или только музыкальную) и хореографическую строки. При этом хореографические знаки, проставленные над музыкально-словесной (или музыкальной) строкой, обозначают движение правой ноги, а под ней — левой. Таким образом, предложенная система может быть легко расшифрована, кроме того, она позволяет произвести квантитативный анализ музыкально-хореографической партитуры.

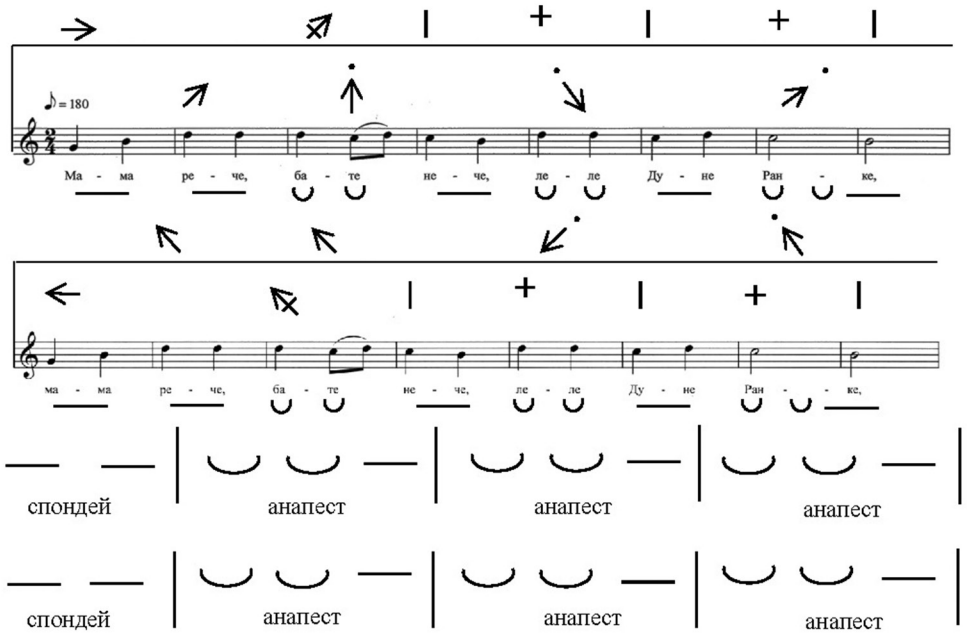
Как известно, квантитативный (слогометрический) музыкальный анализ вокального сочинения основан на выведении формулы стопы путем подсчета чередующихся коротких и длинных слогов, определяемых длительностью их распева.

В соответствии с этим, квантитативный анализ музыкально-хореографического произведения будет также построен на выведении формулы стопы, но показывающей сочетание коротких и длинных слогов-движений, определяемых временем их «распева». Так, например, квантитативный анализ вокального периода «Коконешко хоро» (без учета хореографической строки), указывает на силлабический тип построения (силлабика, завершающаяся спондеем). Расчет же музыкально-хореографических стоп «Коконешко хоро» выявляет в том же периоде чередование формул спондея и анапеста. В результате образуется своего рода «двухголосный» метроритмический контрапункт вокальной и хореографической синтагм (последняя, однако, представлена только на уровне движения ног):

[1] Содержание перечисленных глав монографии С. Джуджева приводится по выполненному автором настоящей статьи переводу с болгарского. Пользуясь случаем, еще раз подчеркнем ценность объемного научного труда «Болгарская народная музыка», а также других его работ, достойных самого пристального внимания со стороны музыковедов-фольклористов и этнохореологов.

Схема 1

РАСЧЕТ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТОП
КОКОНЕШКО ХОРО



Теперь обратимся к другой системе фиксации танца. В 1940 году в свет вышла книга С. Лисициан «Запись движения (Кинетография)» [5]. Она состоит из трех разнящихся по объему частей: в первой из них обосновывается необходимость знаковой фиксации движения [там же, с. 11–14], во второй — анализируются виды фиксации танца и движения, начиная с конца XV века вплоть до 30-х годов XX века [там же, с. 15–94], а в третьей — подробно излагается система самой С. Лисициан [там же, с. 95–422].

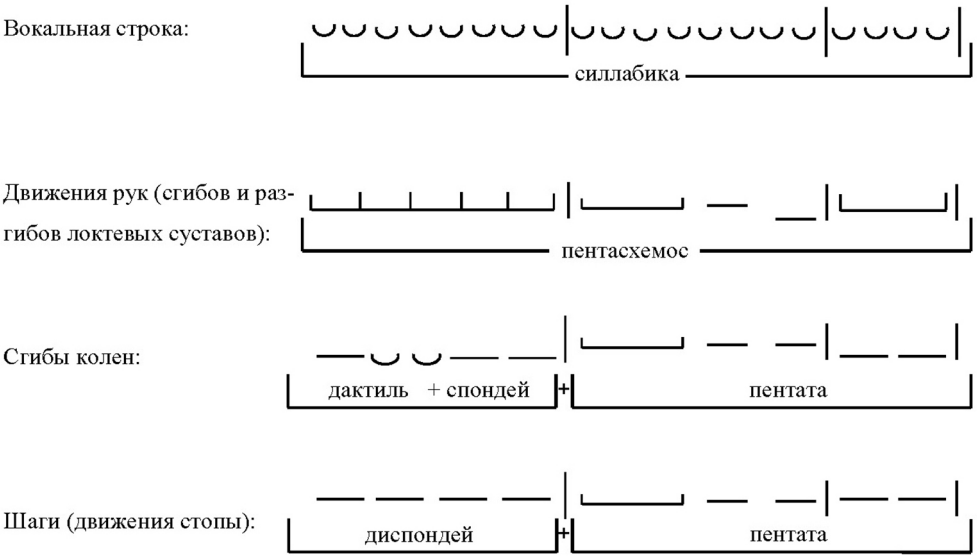
В задачи данной статьи не входит анализ всей концепции С. Лисициан. Отметим лишь следующее. Предложенная ею система записи танца может быть определена как фигуративно-схематическая, включающая в себя также знаки музыкальной нотации. Она фиксирует положения и движения всех частей тела — сверху вниз, по вертикали. При этом словесный текст расположен над музыкальной строкой, а хореографические строки, соответствующие каждой части тела, — под музыкальной строкой. Таким образом, музыкально-хореографическая

партитура, записанная по системе С. Лисициан, открывает возможность проведения разностороннего анализа, направленного на выявление всех взаимосвязей словесно-музыкального и кинетико-музыкального текстов, включая взаимодействие элементов и синтагм словесно-музыкального текста и движений разных частей тела, а также элементов и синтагм движений частей тела между собой.

Вокально-хореографическая партитура групповой песни-пляски «Лачи», записанная по системе С. Лисициан[1], в настоящей статье нами не приводится (тогда пришлось бы подробно описывать все параметры этой достаточно сложной системы). Однако в нижеследующем примере мы предлагаем ее абстрагированную полную партитуру, показывающую различные сочетания слогометрических формул, выявленных в результате квантитативного анализа как словесно-музыкального, так и музыкально-хореографического текстов.

Схема 2

ПОЛНАЯ ПАРТИТУРА «ЛАЧИ»



Мы видим, что квантитативный анализ словесно-музыкального периода выявляет *силлабическую синтагму*. При этом подсчет музыкально-хореографических стоп при сопоставлении движений рук (сгибов и разгибов в локтях) и музыкального текста дает квантитативную формулу

[1] См.: [6, табл. LXXVII].

пентасхемос[1], при соотнесении движений ног (сгибов и разгибов в коленях) и музыкального текста — квантитативную формулу *дактиль+спондей+пентата*, а при сочетании движения ступней и музыкального текста — квантитативную формулу *диспондей+пентата*.

Представленная абстрагированная партитура квантитативных формул движений разных частей тела наглядно демонстрирует в первом такте — «трехголосный» контрапункт хореографической партитуры, во втором — «унисон», а в первой половине третьего такта — своеобразный вариант «двухголосного» контрапункта: сочетание «унисона» движений ступней и сгибов-разгибов ног в коленях с длительным положением рук в одной позиции. Движения рук в данном примере можно также интерпретировать как своего рода «органный пункт», перемежающийся с дважды увеличенным дактилем[2].

Рассмотренные выше примеры использования квантитативного метода анализа музыкально-хореографических партитур достаточно просты. Анализ более сложных случаев, особенно в профессиональной традиции, дает возможность выявить многообразные типы соотношения и сочетания слого-метрических формул. Приведем еще два коротких примера. Изучение постановки «Борьба с роком», осуществленной в 20-е годы прошлого века С. Лисициан на музыку фортепианной Прелюдии С. Рахманинова ор. 3 № 2 cis-moll[3], показало, что в данном случае метроритмическая партитура движений в основном дублирует метроритмическую структуру музыкального текста. Анализ музыкально-хореографической партитуры Вариации Жизели из одноименного балета А. Адана, напротив, позволил выявить небольшие фрагменты, где на одну длительность в музыкальном тексте приходилось по два (в двух случаях) и по три (также в двух случаях) хореографических движения. Таким образом, можно отметить прецеденты, когда не слогодвижение «распевается» музыкально, а, наоборот, музыкальная длительность «распевается» движением.

Анализ записей болгарских хоро, осуществленных С. Джуджевым, и армянских парергов, выполненных С. Лисициан, позволяет установить степень генетического и типологического родства хороводных танцев болгарского и армянского народов. В частности, сличение синхронных записей музыкально-хореографических партитур дает ряд законо-

[1] Пентасхемос (πεντάσχημος — *греч.*) — имеющий пять различных форм.

[2] Оригинал вокально-хореографической партитуры групповой песни-пляски «Лачи», записанной по системе С. Лисициан, позволяет наглядно представить закономерность сочетания музыкальных и хореографических синтагм в армянских хороводных песнях-плясках. Музыкальная синтагма охватывает два такта, в то время как хореографическая — два с половиной, и, следовательно, следующая хореографическая фигура-синтагма начнется с третьей четверти первого такта, при втором проведении музыкальной синтагмы.

[3] Хореография выполнена С. Лисициан в русле ритмо-пластической школы, сочетающей системы Ф. Дельсарта и Э. Жак-Далькроза.

мерностей сочетания музыкальных и хореографических предложений. Последнее представляет особый интерес, поскольку в зафиксированных многочисленных образцах как армянских, так и болгарских хороводов окончания музыкальных и хореографических синтагм в большинстве случаев не совпадают.

Проведенные нами первые опыты применения квантитативного метода анализа, естественно, требуют дальнейшей разработки на более сложном и разнообразном материале. В перспективе данный метод может быть использован, на наш взгляд, при решении самых разнообразных задач — от выявления индивидуального почерка того или иного балетмейстера до определения специфических черт различных национальных хореографических школ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абаджиев А.* Джуджев Стоян Стоев // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С. 227–228.

2. *Блок Л.Д.* Возникновение и развитие техники классического танца (опыт систематизации) // *Блок Л.Д.* Классический танец. История и современность / Сост. и вст. ст. Н.С. Годзина. М.: Искусство, 1987. С. 23–398.

3. *Джуджев Ст.* Българска народна музика. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1970. 512 с.

4. *Конюс Н.Г.* Хореографический текст балета А. Адана «Жизель» (в редакции Л. Лавровского). М.: Музыка, 1975. 60 с.

5. *Лисициан С.С.* Запись движения (Кинетография) / Под ред. гл. балетмейстера ГАБТ СССР Р.В. Захарова. М.–Л.: Искусство, 1940. 428 с.

6. *Лисициан С.С.* Старинные пляски и театральные представления армянского народа: [в 4 т.]. Т. 2: Старинные коллективные пляски армянского народа. Ереван: Изд-во Академии наук Армянской ССР, 1972. 501 с.

7. *Петросян Э.Х.* Театральные черты в армянских средневековых миниатюрах // Армянская этнография и фольклор. Материалы и исследования. Вып. 7. Ереван: Изд-во Академии наук Армянской ССР, 1975. С. 126–194.

8. *Саргсян Н.Г.* К вопросу о хореографической интерпретации музыки // Вопросы армянского искусства: сб. науч. ст. Кн. 2. Ереван: Гитутюн НАН РА, 2009. С. 288–313.

9. *Саргсян Н.Г.* Методы анализа хореографического опуса посредством терминов применяемых в музыкознании // Кантех. Науч. труды. № 4 (65) / Гл. ред. А.Г. Асатрян. Ереван: Асохик, 2015. С. 236–248.

10. *Чехов М.А.* Литературное наследие: в 2 т. Т. 2: Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986. 559 с.

Вера Юдина

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ВАСИЛИЯ СЕРГЕЕВИЧА КАЛИННИКОВА В ЗЕРКАЛЕ ЕГО ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ

(к 150-летию со дня рождения композитора)

Среди русских композиторов конца XIX века Василий Сергеевич Калинников (1866—1900) занимает особое место. Его музыку отличает, безусловно, своя индивидуальная интонация — чистая и светлая, лишенная яркого драматизма и экзальтации, ясная и оптимистичная, не смотря на трагические перипетии его личной судьбы, приведшие к раннему жизненному финалу.

Важным источником изучения жизни и творчества композитора являются его письма, составляющие неотъемлемую часть отечественной музыкальной эпистолографии, наряду с письмами М.И. Глинки и М.А. Балакирева, М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского и С.И. Танеева.

Эпистолярное наследие выдающихся деятелей культуры всегда привлекало внимание исследователей как важный исторический и биографический документ, способный раскрыть процесс становления и развития творческой личности. Письма крупнейших представителей русской культуры — писателей, поэтов, художников, музыкантов, являясь весомым дополнением к их творческому наследию, становятся зачастую самоценным художественным текстом, требующим специального анализа. Так, характеризуя роль эпистолярного жанра в русской литературе, Б.Л. Модзалевский отмечает: «Письма раскрывают перед нами скрытую от всех половину существа писателя, обнажая самые сокровенные стороны его души и ума <…> Общий тон частных писем лучше, чем какой-либо другой материал, дает нам возможность составить о писателе, которого мы не знаем лично, определенное и ясное представление, ощутить самую сущность его личности, понять его психический, внутренний мир, его миросозерцание и душевное настроение, войти с ним как бы в непосредственное, интимное общение; в самом слоге писем, в манере изложения, в его тоне он весь как на ладони…» [3, с. IV].

В сравнении с другими видами личных документов — автобиографией, дневниковыми записями, мемуарами — эпистолярный жанр порой обнаруживает значительное преимущество

Василий Сергеевич Калинников (фото на почтовой карточке, 1910)

в выражении внутреннего мира художника. Отечественный художественный историограф И.Ф. Петровская, к примеру, сравнивая письма и мемуары Глинки, подчеркивает: «В эпистолярии композитор — личность более значительная и художник более целеустремленный, чем в его “Записках”, где он о многом умалчивает. В ней запечатлен человек интенсивного труда, полный творческих замыслов, глубокий мыслитель о музыке. Высказывания об отдельных сторонах творческого процесса, об исполнительстве, об искусстве в широком плане позволяют уяснить важные положения эстетической программы композитора. <…> Являясь драгоценнейшим сводом биографических данных, эти письма к тому же — источник информации к истории русского оперного театра, хорового искусства, русской мысли о музыке» [5, с. 55].

Из всех личных документов Калинникова, кроме писем, достоверно известно о двух попытках ведения композитором дневника. Одна из них, предпринятая за год до смерти, ограничилась лишь вступлением. Здесь же упоминается о более раннем его опыте записи событий собственной жизни, более продолжительном, выросшем, как он сам говорил, «до размера порядочной книжки», но им же и уничтоженном [2: т. 2, с. 321–323].

О пристрастии Калинникова к эпистолярному жанру свидетельствует как интенсивность самой переписки, так и серьезность отношения к ней, что подтверждается и таким косвенным

фактором: во время учебы в Москве он поначалу вел нумерацию своих писем. И хотя сохранились далеко не все послания композитора, значительная их часть (387) была опубликована, составив классический «калинниковский двухтомник» [2], куда вошли и известные 16 музыкальных писем — вокальных миниатюр[1]. Именно здесь запечатлены и факты личной жизни композитора, и подробности истории создания его основных произведений, но также отражен и процесс становления его художественно-эстетических взглядов и творческих принципов.

История написания писем была тесным образом связана с важнейшими событиями в жизни музыканта[2]. В 1884 году Калинников попал из захолустной Орловской провинции в Москву. Переписка с отцом Сергеем Федоровичем Калинниковым и Наталией Семеновной Ливановой, матерью его будущей жены Софьи Николаевны [2: т. 1], не только является источником биографических сведений периода обучения в Московской консерватории и Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества (1884—1893), но и раскрывает интересные детали формирования его художественного мышления и музыкального стиля. В письмах «ялтинского периода» (1893—1900), адресованных коллегам-музыкантам — учителям, товарищам, друзьям, — от которых Калинников был оторван в это время, уже в полной мере проявляется его музыкантское «credo» [2: т. 2].

Известно, что поколение композиторов-«восьмидесятников», к числу которых относится и Калинников, было ориентировано на развитие опыта предшественников, синтезирование лучших достижений русской композиторской школы, современное претворение глинкинских традиций. Особенности композиторского дарования Калинникова в ряду современников довольно точно определил Б.В. Асафьев: «Калинников был бы самым талантливым среди московских композиторов лирико-эпического направления, родившихся в период 60—70-х годов, если бы судьба оказалась к нему чуть милостивее. Именно Калинников мог писать лирично, без банальностей и сентиментальности, потому что, как ни у кого из композиторов его поколения, упомянутые качества — сердечность и непосредственность — были ему действительно вполне присущи. Это — Кольцов русской музыки с той разницей, что родиной его была не Воронежская, а Орловская губерния» [1, с. 49].

Называя Калинникова «Кольцовым русской музыки», Асафьев тем самым подчеркивает общность их естественно-природного взгляда на мир, близость

[1] Анализ музыкальных писем В.С. Калинникова проделан нами в специально посвященной этому работе: [9].

[2] Некоторые материалы на этот счет были представлены нами ранее: [8].

образных сфер — лирических и эпических, поэтических и богатырских. Непосредственность и сердечность его лирики, напоенность его мелоса интонациями родной речи сближает музыку Калинникова с творчеством и других его современников — прозой А.П. Чехова и живописью И.И. Левитана.

В письме, адресованном своему учителю и другу С.Н. Кругликову (Ялта, 28 сентября 1894 г.), Калинников заметил: «...музыка и есть собственно язык настроений, т.е. тех состояний нашей души, которые почти невыразимы словом и не поддаются определенному описанию» [2: т. 2, с. 54]. Лирическая доминанта его творчества созвучна и музыке Чайковского, которую он очень хорошо знал. «Музыка Чайковского — это моя любимая музыка, и замечательно еще то, что я ее лучше других понимаю», — писал он в письме к отцу 26 ноября 1884 года [2: т. 1, с. 41].

Обе симфонии Калинникова, его фортепианные миниатюры, страницы Пролога к опере «В 1812 году» выявляют отчетливое влияние художественной эстетики и стиля Чайковского, музыка которого сыграла особую роль в его композиторском становлении. Вероятно, не случайно дирижер А.Н. Виноградский часто объединял произведения Чайковского и Калинникова в своих концертах, подчеркивая тем самым художественно-эстетическую близость их творчества. Это было показано, например, в программах зарубежных гастролей дирижера: в ноябре 1899 года в концерте венского Нового симфонического оркестра Первая симфония Калинникова звучала вместе с Andante для струнных инструментов ор. 11 Чайковского, а в сентябре 1900 года в концертном зале парижского дворца Трокадеро в один вечер исполнялись та же Первая симфония Калинникова и Третья симфония Чайковского. Думается, именно особая лирическая интонация определила повсеместный, поистине международный резонанс Первой симфонии, о котором писал Виноградский: «Право, это какая-то триумфальная симфония. Где бы ее ни играл — всем нравится. А главное, и музыкантам, и толпе. Вот это ее удивительное свойство» (из письма А.Н. Виноградского В.С. Калинникову; Вена, 2 сентября 1899 г.) [2: т. 2, с. 209–210].

Созвучие эстетическим установкам Чайковского сказывается у Калинникова не только в доминировании лирического начала, но и в других особенностях композиторского мышления и художественного метода — в частности, в отношении к идее программного симфонизма, а также в понимании народно-национальных истоков творчества.

Известно, что излюбленной сферой творчества Калинникова была симфоническая музыка. Этому увлечению, вероятно, способствовала его работа в качестве фаготиста в симфонических оркестрах Москвы, которую он вел в годы учебы. Но другой существенной причиной мог быть и недостаток

фортепианной подготовки, обнаружившийся тогда же и оставшийся с ним до конца дней. Уже будучи автором двух признанных симфоний, он сознавался: «…писать фортепианные аккомпанементы я не мастер; представляю себе всегда оркестр, уложить который на фортепиано, да еще в две руки, чертовски мне трудно, а это порождает в иных местах какую-то неуклюжесть, которой в оркестре совсем не будет» (из письма С.Н. Кругликову; Ялта, 10 августа 1899 г.) [там же, с. 180]. Он никогда не ставил целью сочинять концертную фортепианную музыку, подобно С.В. Рахманинову, А.Н. Скрябину или Н.К. Метнеру. Его фортепианные миниатюры — будь это известная каждому юному музыканту «Грустная песенка» или народно-жанровое «Русское скерцо» — притягивают своей простотой, безыскусностью и естественным очарованием.

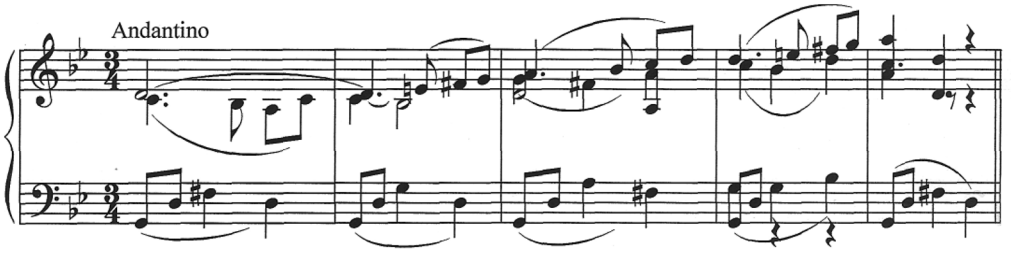
Иное в симфоническом творчестве, где он отдал дань и классическому многочастному циклу, и жанрам программно-симфоническим, и небольшим оркестровым формам. Здесь Калинников проявил себя как сторонник чистого симфонизма, позволяющего в наибольшей степени выразить всю полноту внутреннего мира человека. Эта его позиция также близка взглядам П.И. Чайковского, который называл симфонию «самой лирической из музыкальных форм», «лирической исповедью души, на которой много накипело», а процесс создания симфонии обозначал как «чисто лирический процесс» [6, с. 39]. Сам Калинников писал: «Мне всегда несимпатичны были ясные, определенные, словно математические программы для музыки. Автор всегда рискует быть смешным, пытаясь выразить своей музыкой такую программу, и только в лучшем случае, то есть если он очень талантлив и в совершенстве владеет техникой своего искусства, может рассчитывать на внимание, благодаря только своему таланту и искусству. Прав был великий Бетховен, не давая для своих произведений никаких ясно-определенных программ и ограничиваясь в некоторых случаях только краткими намеками на настроение» (из письма С.Н. Кругликову; Ялта, 28 сентября 1894 г.) [2: т. 2, с. 54–55].

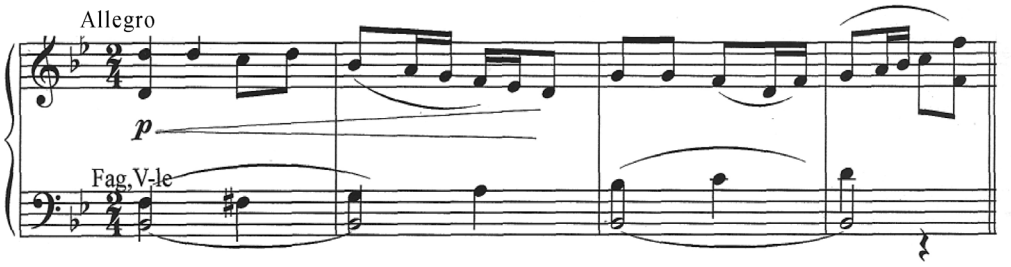
Такой взгляд сложился у композитора во время работы над Первой симфонией. Предшествующие ей сочинения свидетельствуют о творческом поиске своего метода, опирающегося на традиции отечественной композиторской школы. К их числу относятся:

— «Серенада» (1891 г.), образцом для которой послужило одноименное сочинение для струнного оркестра Чайковского (1880 г.), что в определенном смысле подтверждают и образные параллели между ними: элегический характер музыки Калинникова явно перекликается с настроением третьей части («Элегия») сочинения Чайковского. Но в отличие от четырехчастного цикла Чайковского, у Калинникова — это небольшая оркестровая пьеса

с характерными атрибутами салонного стиля: волнообразным движением виолончелей во вступлении и вальсообразной темой — с диалогом скрипок и альтов основного раздела и контрастирующей ей грустно-меланхолической мелодией середины. Несмотря на ученический характер, «Серенада» демонстрирует прекрасное для начинающего композитора владение струнным оркестром, который отличается здесь особой певучестью;

— «Былина», написанная в последний период пребывания в Москве (точная дата неизвестна); здесь композитор обращается к эпической традиции русской музыкальной классики. Не только образное начало, обозначенное в наименовании сочинения, но и стилистика (музыкально-эпическая основа ведущих тем — вступления, второй темы основного раздела), и особенности инструментовки (включение в состав симфонического оркестра арфы и фортепиано, имитирующих звучание гуслей) восходят к традициям глинкинского «Руслана и Людмилы» (первая песня Баяна).

Пример 1. *Калинников. «Серенада»*

Пример 2. *Калинников. «Былина»*



Не отвергая самого принципа программности, Калинников выступал против подробно-описательной ее разновидности. «Сознаюсь, я отношусь довольно скептически к программной музыке <…> Возьмите вы большинство текстов этих программ. Ведь они из себя представляют какие-то полицейские протоколы, или декадентски-неясные и часто бессмысленные поэтические потуги. Удивляюсь, как можно увлекаться подобными программами, но не могу также не прийти к заключению, что, пожалуй, только на

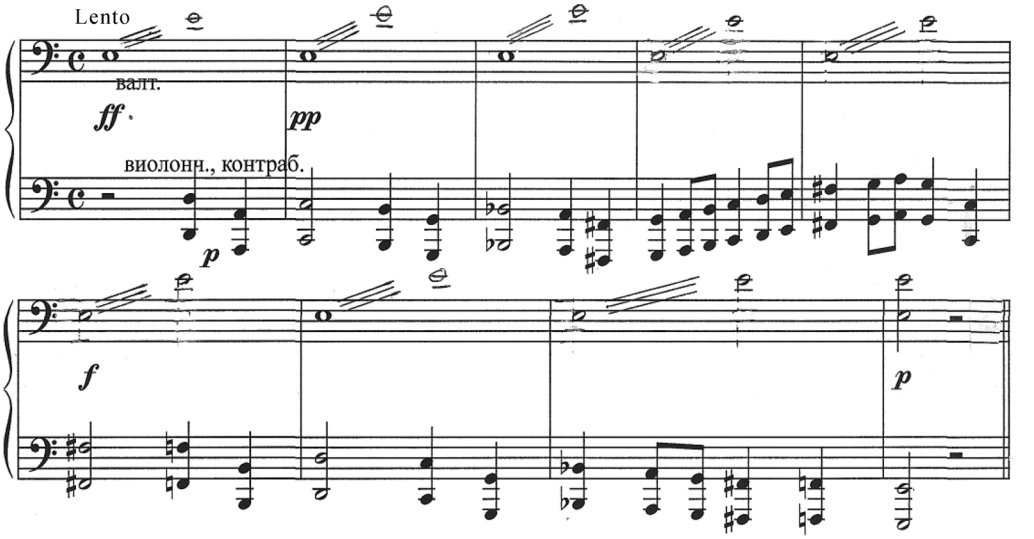
такие грубые программы и возможно писать музыку, так как протокольный их характер дает возможность к каждому данному моменту автору пригнать известный музыкальный эффект, более или менее подчеркивающий внешность этого момента. Для передачи музыкой настроения или образов, право, достаточно короткой надписи без всякой программы…» (из письма А.Н. Виноградскому; конец 1890-х гг.) [2: т. 1, с. 6].

Такой тип обобщенной программности характерен и для одночастных оркестровых сочинений Калинникова — симфонической поэмы «Нимфы» и симфонической картины «Кедр и пальма».

Положенное в основу «Нимф» стихотворение в прозе И.С. Тургенева — это рассказ-фантазия по мотивам известного античного мифа о смерти Пана, в котором для Калинникова, вслед за Тургеневым, на первый план выступает не столько событийный ряд, сколько навеваемое древним первоисточником настроение элегического воспоминания. Повествовательно-настороженный тон задает музыкальное обрамление симфонической поэмы: за краткими призывными интонациями тремоло оркестра и «возгласами» меди следует картина очаровательного музыкального пейзажа. На его фоне в основном разделе произведения разворачивается хоровод полумифических существ — нимф и наяд: его скерцозно-танцевальный характер полон легкой игривости и напоминает страницы балетной музыки классического русского репертуара.

Обобщенный характер программности присущ и симфонической картине Калинникова «Кедр и пальма», в основу которой положено знаменитое стихотворение Г. Гейне. В отличие от широко известного перевода М.Ю. Лермонтова («На севере диком…»), получившего множество музыкальных прочтений — у А.С. Даргомыжского, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, М.А. Балакирева, Калинников обратился к переводу А.Н. Майкова, так как он, по-видимому, более точно отвечал замыслу композитора — показать контраст угрюмого северного пейзажа и солнечного юга, символизирующего собой прекрасную мечту о счастье и радости. В письме к С.Н. Кругликову (от 8 июля 1898 года) композитор писал: «Мне очень нравится придуманное Вами название для моей симфонической картинки «*Кедр и пальма*». <…> Как я рад, что Вы поняли и одобряете мое намерение изобразить именно *юг*, а не *восток*. На меня многие, кому я показывал партитуру, нападали именно за то, что я не дал *востока* во второй части и напрасно я спорил, что пальмы растут *преимущественно* на юге и что у Майкова *юг* и т.д. Люди, привыкшие думать по шаблону, никак не могут представить себе пальму без того quasi востока, который, правду Вы говорите, надоел до тошноты»[1] [2: т. 2, с. 132].

[1] Здесь и далее в цитатах из писем В.С. Калинникова воспроизводится курсив цит. изд. — *В.Ю.*

Пример 3. *Калинников. «Кедр и пальма», тема 1*

Два контрастных образа представлены двумя противоположными по характеру темами: угрюмая и сдержанная мелодия низких струнных на фоне выдержанного остинато у валторн и нежный напев альтов. Отдельные элементы звукоизобразительности, имитирующие снежную вьюгу, завывание ветра, намечены лишь штрихами; они не получают широкого развития. За развернутым изложением обеих тем следует небольшая, но интенсивная разработка — стремительное нарастание, приводящее к кульминационному проведению «темы юга» tutti у оркестра. Но страстный порыв угасает, возвращается первоначальный холодный колорит. Словно далекое воспоминание звучит теперь заключительное минорное проведение второй темы (соло кларнета) — как несбывшаяся мечта о счастье.

Как уже было отмечено, содержание произведений Калинникова связано преимущественно с образами родной природы, народного быта, сферой лирического переживания. Его музыку отличает особо окрашенная русским национальным колоритом интонация, основанная на глубинной связи с народной песенностью, об истоках которой в собственных сочинениях писал Чайковский: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, т.е. родственных с народной песней приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства самого раннего проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова» [7, с. 155].

Думается, что все названные атрибуты русского начала имели место и в биографии, и в творчестве

Калинникова — проведенное в сельской глуши детство, очарование среднерусской природы, красота русских песен. Так же ярко и вместе с тем поэтично это было воспето его земляком — Тургеневым (оба — уроженцы Мценского уезда Орловской губернии)[1].

Однако отношение к народной песне у Калинникова — особенное, лишенное глинкинского пиетета; он сторонник, скорее, профессионально адаптированного, или, как он сам высказывается в своих письмах, «идеализированного» фольклора. «Народная музыка, по-моему, только тогда и хороша, когда она *идеализирована* (конечно, в народном же духе). Посмотрите, как отвратительно поют в деревнях бабы часто прекрасные песни, какими дикими взвизгиваниями и завываниями сопровождаются наилучшие мелодии и какие необработанные голоса поют эти мелодии» [2: т. 2, с. 260]. И далее он поясняет по поводу «аутентичного» воспроизведения таких фольклорных образцов в профессиональной музыке: «Такого необузданного реализма в искусстве, а в особенности в музыке, я не люблю и не признаю. Он принижает искусство, низводит его из высокой области "скитаний человеческого духа" на степень какой-то физиологической потребности, вроде гимнастики, массажа и пр.» (из письма А.Т. Гречанинову; Ялта, 19 июля 1990 г.) [там же].

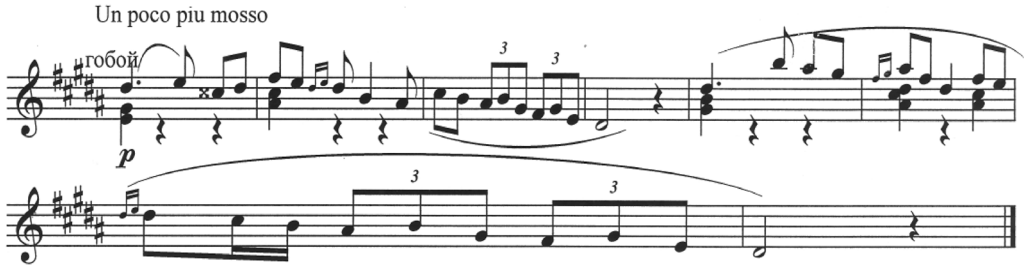
Действительно, Калинников в своем творчестве выступает как противник «откровенного» этнографизма. Интересно, что его не привлекали ни собирание, ни обработка народной музыки; по воспоминаниям его ученика В.В. Пасхалова, «Василий Сергеевич никогда не занимался гармонизацией русских песен и не старался увеличить запас сохраняемого в его памяти фольклорного материала. В творческой практике он также не считал желательным намеренное подчеркивание национального колорита. "Римский-Корсаков, — говорил он (очевидно, имея в виду это обстоятельство), — слишком уже этнографичен"» [4, с. 185–186].

При этом во всем творчестве композитора, в произведениях различных музыкальных жанров — от симфонических полотен до фортепианных миниатюр — абсолютно очевидно присутствие *сквозной народно-песенной интонации*; данное определение можно понимать и как образную метафору, характеризующую общий народно-национальный строй его музыки, и как своеобразие творческого почерка композитора, проявившееся в различных элементах музыкального стиля.

В этом отношении интерес представляет, прежде всего, народно-песенная основа его музыкального стиля. Мы не найдем здесь подлинных фольклорных цитат, но при этом русская напевность составляет важнейшую

[1] Художественные параллели в творчестве этих выдающихся представителей русской культуры были рассмотрены нами в специальной статье [10].

особенность мелоса Калинникова. Так, например, темы его Первой симфонии обнаруживают связи с отдельными мелодическими оборотами известных народных песен «Барыня» (начальная тема Скерцо) и «Лучинушка» (вторая тема gis-moll второй части).

Пример 4. *Калинников. Первая симфония, 2 часть*

Ссылаясь на данные примеры, тот же Пасхалов делает следующие важные выводы: «Калинников в народной музыкальной сокровищнице не искал готового материала для симфонической обработки. Он создал свои мелодии в народном духе, пользуясь осевшими в его памяти интонациями русских народных песен. <...> на творчество Калинникова большое влияние оказали подлинно народные попевки. Влияние городского фольклора менее заметно» [4, с. 188].

В этом отношении Калинников выступает как подлинный продолжатель заветов Глинки: в народной музыке он видел не столько готовый материал для цитирования, но скорее источник творческого вдохновения. Поэтому правомерно говорить о фольклорном интонационном «протословаре» композитора, сформированном в недрах традиционного русского народно-песенного интонационного комплекса.

Неслучайно это было отмечено уже в первых критических статьях на премьеру Первой симфонии в Киеве (газета «Киевское слово» от 13 февраля 1897 г.): «Главная заслуга г. Калинникова как русского симфониста, заключается не в том, что он пользовался эолийским или дорийским ладом, а в том, что он развил в себе истинное чутье и явное понимание внутреннего склада русской народности. Задавшись целью написать произведение в народном стиле, автор понял, что ему нужна не столько форма, сколько сама идея, индивидуальность духа и внутренний склад и характер русской народной жизни. Ему, как родному сыну своего отечества и талантливому композитору, удалось найти то, что он искал: симфония его вылилась как бы из недр народного самобытного искусства, изобилуя картинами и образами чисто русского пошиба. Величавый русский эпос с его мощной богатырской силой, молодецкая удаль, заунывные песни Поволжья, широкое раздолье степей, безграничная радость и веселье — слышатся в этих чудных, характерных мелодиях автора.

"Здесь русский дух, здесь Русью пахнет" скажет всякий наш соотечественник, прослушав симфонию г. Калинникова» [2: т. 2, с. 421–422].

Следует подчеркнуть, указанные особенности композиторского метода В.С. Калинникова, нашедшие отражение на страницах его писем, позволяют рассматривать эпистолярное наследие композитора не просто как документ эпохи или важный материал к биографии музыканта, но как своего рода артефакт, раскрывающий причины появления тех или иных сочинений, важнейшие детали формирования и проявления авторской индивидуальности и многие другие сущностные моменты творческого процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Опера в России // *Асафьев Б.В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. С. 7–55.
2. Калинников Василий. Письма. Документы. Материалы. В 2 т. / Сост., ред., вст. ст. и коммент. В.А. Киселева. М.: Музгиз, 1959.
3. *Модзалевский Б.Л.* Предисловие // А.С. Пушкин. Письма. Т. 1 / Под ред. и с примеч. Б.Л. Модзалевского. М.–Л.: Гос. изд-во, 1926. С. III–XLVIII (Тр. Пушкинского дома АН СССР).
4. *Пасхалов В.В.* Василий Сергеевич Калинников. Жизнь и творчество. М.–Л.: Гос. муз. изд-во, 1951. 228 с.
5. *Петровская И.Ф.* Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. М.: Музыка, 1983. 222 с.
6. *Розанова Ю.А.* История русской музыки. Т. 2. Кн. 3. Вторая половина XIX века. П.И. Чайковский. М.: Музыка, 1981. 310 с.
7. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. VII. Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1962. 644 с.
8. *Юдина В.И.* Музыкальные письма В.С. Калинникова: художественные страницы автобиографии композитора // Музыковедение. 2010. № 11. С. 10–15.
9. *Юдина В.И.* Художественное своеобразие музыкальных писем В.С. Калинникова // Вестник Томского гос. университета. № 340 (ноябрь 2010). С. 87–93.
10. *Юдина В.И.* Звукомузыкальный образ места в его художественных параллелях // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 15. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. С. 97–105.

Тамара Русанова

ПРИНЦИПЫ ГНЕСИНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ И ИХ ОСМЫСЛЕНИЕ В ТРУДАХ Л.Б. БУЛАТОВОЙ

«Всему, что ее окружало, она как бы давала импульс к самораскрытию, самореализации. В каждом человеке Елена Фабиановна пыталась найти звучащую струну таланта. В отношении Ел.Ф. Гнесиной к системе музыкального образования главенствовала идея процветания отечественной культуры на основе ее прочных корней и традиций. Высшей целью всего этого служило искусство Музыки» [5, с. 111]

В наши дни становятся достаточно известными подробности истории возникновения учебных заведений, носящих имя семьи Гнесиных[1]. В свет вышел ряд книг, посвященных деятельности уникальной семьи, каждому из ее членов, их окружению. Атмосфера эпохи и культурной жизни страны, охватывающей почти полувековой период, встает на страницах воспоминаний современников, соратников, учеников, друзей. 120-летие со дня основания учебных заведений Гнесиных, 70-летие ГМПИ/РАМ имени Гнесиных[2], 140-летие со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной — широко и ярко отмечаются на всех уровнях, во всех четырех гнесинских учебных заведениях, во многих городах и странах. Гнесинские научные чтения, исполнительские конкурсы и фестивали, научно-практические конференции и семинары проводились в течение юбилейных 2014–2015 годов.

120 лет назад, в далеком 1895 году, с обучения детей игре на фортепиано начиналась «Музыкальная школа сестер Гнесиных». Первая, созданная Еленой Фабиановной в 1944 году кафедра нового вуза, также отметившая

[1] Большую работу в этой области проводит Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной, существующий в стенах Российской академии музыки имени Гнесиных уже без малого полвека.
[2] В 1992 году Государственный музыкально-педагогический институт (ГМПИ) имени Гнесиных был переименован в Российскую академию музыки (РАМ) имени Гнесиных.

свое 70-летие, — кафедра специального фортепиано. И в настоящее время она, по-прежнему, ведущая кафедра Академии. И потому вполне закономерно наше обращение к важнейшей в жизни Ел.Ф. Гнесиной стороне ее профессиональной деятельности — фортепианной педагогике, как к одной из наиболее значимых страниц гнесинской истории. Приобщаясь к ней, мы вспоминаем еще один, по сути, также гнесинский юбилей — 85-летие со дня рождения замечательной пианистки и педагога Лины Борисовны Булатовой (1929–2011).

Многие годы Л.Б. Булатова была ведущим профессором кафедры специального фортепиано, широко известным и высокоавторитетным музыкальным деятелем, которому принадлежит неоценимая роль в становлении и развитии замечательных традиций гнесинской фортепианной школы. «Любимая и самая талантливая ученица», по словам самой Гнесиной (о чем гласит дарственная надпись на фотографии), Л.Б. Булатова на протяжении ряда лет была ассистентом Елены Фабиановны, ее другом и коллегой.

В 1944 году состоялась их первая встреча, определившая всю дальнейшую творческую жизнь Лины Борисовны, как пианистки, успешно выступавшей сольно и в ансамбле, педагога, исследователя, просветителя. Булатова является единственным в своем роде музыкантом, поставившим перед собой и успешно решившим задачу обобщения творческого наследия Елены

Ел.Ф. Гнесина и Л.Б. Булатова (1951)

Фабиановны — в устной, письменной и звучащей формах. Обосновав и сформулировав художественные установки и педагогические принципы Гнесиной, Л.Б. Булатова широко пропагандировала их — на научно-практических конференциях, семинарах, мастер-классах. Она является автором книг и статей, посвященных различным аспектам творчества Елены Фабиановны, ею была подготовлена и блестяще защищена кандидатская диссертация на

тему: «Ел.Ф. Гнесина — выдающийся деятель отечественного фортепианного искусства. Педагогические принципы и творческое наследие». Булатова — инициатор создания и соавтор единственного озвученного учебного пособия «Урок-беседа профессора Ел.Ф. Гнесиной». Как исполнитель и педагог она была носителем и продолжателем лучших традиций гнесинской школы, развивая и передавая их последующим поколениям музыкантов.

Первая работа Булатовой о педагогике Ел.Ф. Гнесиной, вышедшая в 1976 году в серии «В помощь педагогу-музыканту», — монография «Педагогические принципы Ел.Ф. Гнесиной»[1]. В этой работе, написанной к 100-летию со дня рождения своего учителя, Линой Борисовной впервые были обозначены и сформулированы основные принципы и задачи гнесинской педагогики. Эта книга — результат многолетнего общения автора с Еленой Фабиановной, вначале как ученицы, а позже — как ассистента и коллеги. Главное здесь — живой творческий опыт двух высокоодаренных натур: педагога и ученика.

Говоря о воспитании пианистов, Булатова называет главным принципом, пронизывающим методику Елены Фабиановны, — воспитание *эмоционально-смысловой характерности речи*, а одной из основных задач ее педагогики — выработку умения *читать нотный текст* в самом широком понимании, т.е от мельчайших деталей и тонкостей музыкальной ткани, многочисленных ремарок — до так называемого *чтения между строк*, на основе глубокого анализа и осмысления содержания произведения в целом. Сегодня нам это кажется давно известными истинами, неоднократно звучащими в классах по специальности и на уроках методики. Между тем, сам предмет «Методика преподавания фортепиано» родился в недрах гнесинского учебного заведения, откристаллизовавшись в кружке увлекавшихся педагогическими и методическими вопросами студентов гнесинского Техникума. Так, например, среди участников этого кружка был Александр Николаев — автор впоследствии всем известной «Школы игры на фортепиано», которую он создал по совету и под непосредственным руководством Елены Фабиановны.

К 125-летнему юбилею Ел.Ф. Гнесиной в 1999 году вышло второе, существенно расширенное издание монографии Булатовой под названием «Творческое наследие Ел.Ф. Гнесиной». Анализируя созданные Гнесиной «Фортепианную азбуку» и «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники», Булатова замечает, что эти пособия в первую очередь были предназначены для педагогов, поскольку Елена Фабиановна большое значение придавала

[1] Работа вышла в издательстве «Музыка».

предварительной подготовке педагога к изучаемому вопросу, что неоднократно ею подчеркивалось[1].

Важнейшие проблемы, связанные со сближением педагогики и исполнительства, с повышением роли научного обоснования методики и теории исполнительства поднимает Лина Борисовна на страницах этой книги и целого ряда статей. «Всю свою жизнь Елена Фабиановна посвятила решению проблем музыкального образования. Ее целью было не только сделать музыку достоянием широких слоев общества, повысить уровень исполнительского искусства, но и, проникнув в тайны мастерства педагогики, передать их следующим поколениям», — пишет Булатова в своей книге «Фортепианная школа Елены Гнесиной в XXI веке», вышедшей в 2009 году [5, с. 121]. «Елена Фабиановна никогда не говорила слов "моя школа", "моя система", — подчеркивает Лина Борисовна во введении к книге. — При этом она настойчиво и последовательно воспитывала учеников и педагогов с помощью исключительно действенных, рожденных тонким чутьем и практическим опытом советов, которые запоминались на всю жизнь. …Сила этих практических советов — в их неопровержимой целесообразности и результативности на всех уровнях музыкального образования и во все времена...» [там же, с. 4].

Собственный научный и практический вклад Булатовой в изучение, систематизацию и развитие того замечательного явления в отечественном искусстве, которое получило название гнесинской фортепианной школы, трудно переоценить. В этой связи особую значимость приобретает еще одна ее книга — «Смысловая палитра пианиста. Искусство воплощения» [4]. Этот труд, в котором обобщен почти шестидесятилетний исполнительский, педагогический, музыкально-просветительский и научно-исследовательский опыт самой Лины Борисовны, стал, безусловно, одной из вершин в истории и теории отечественного исполнительского искусства.

Деятельность Гнесиной, как пишет в этой работе Булатова, является своеобразным подтверждением известной мысли Д.И. Писарева о том, что *недостаточно повторять слова учителя, чтобы называться его продолжателем*. Конечно, имеется в виду продолжение Еленой Фабиановной педагогических принципов своего учителя В.И. Сафонова. И здесь можно говорить даже о геометрической прогрессии, с которой разрослось это продолжение, — и не только в деятельности Гнесиной, но и самой Лины Борисовны, и всей кафедры специального фортепиано.

«Художественные воззрения, педагогические принципы и установки Ел.Ф. Гнесиной оказали влияние на возникновение основных характерных

[1] Записи устных выступлений Ел.Ф. Гнесиной хранятся в фонотеке РАМ имени Гнесиных (инв. № 1587).

особенностей в деятельности кафедры специального фортепиано, которую она возглавляла в течение многих лет», — пишет Л.Б. Булатова в очерке «О преемственности некоторых принципов фортепианной педагогики Ел.Ф. Гнесиной» [5, с. 122]. Целый ряд явлений, сформулированных Булатовой в качестве принципов педагогики Елены Фабиановны, стали, по ее мнению, общими для всей гнесинской фортепианной школы. Рассматривая вопросы преемственности традиций этой школы, анализируя истоки ее становления, Лина Борисовна указывает на ее глубинную связь с русской музыкальной культурой XIX века, лучшими достижениями европейского гуманитарного образования. Индивидуальные особенности личности самой Елены Фабиановны, и шире — всей замечательной семьи Гнесиных, помноженные на прекрасное образование и вдохновенный труд, и дали миру уникальное явление — «гнесинская школа».

Как известно, в силу разных объективных причин, не зависящих от воли Елены Фабиановны, ей довелось учиться в классах нескольких выдающихся музыкантов. Так, учителями Гнесиной в Московской консерватории с 1886 по 1893 годы были профессора Э.Л. Лангер, В.И. Сафонов, Ф. Бузони и П.Ю. Шлёцер [там же, с. 7–11]. Каждый из периодов обучения сыграл свою роль в творческом становлении пианистки.

Весьма плодотворным, как пишет Булатова, был учебный год в классе **Феруччо Бузони**, когда были выучены двенадцать прелюдий и фуг Баха, несколько этюдов Шопена, Соната ор. 31 Ми-бемоль мажор Бетховена, «Бабочки» и «Токката» Шумана, Баллада Грига и ряд других произведений. Впоследствии Елена Фабиановна пользовалась редакционными указаниями Ф. Бузони к сочинениям Баха в своих занятиях с учениками — задолго до того как они стали широкодоступны. Известно, что Бузони очень высоко ценил исполнительское дарование Гнесиной и настоятельно предлагал ей заняться концертной деятельностью за рубежом.

У **Эдуарда Леопольдовича Лангера** Елена Фабиановна училась на младшем отделении консерватории, после чего, перейдя через курс на старшее отделение, была зачислена в класс Сафонова: Василий Ильич услышал на экзамене ее исполнение Концерта Моцарта ре минор и был весьма впечатлен, несмотря на свою особую взыскательность к исполнению сочинений великого композитора. (Интересно, что незадолго до описываемых событий, в одном из концертов ИРМО в Петербурге Сафонов сам исполнил упомянутый Концерт со своими же двумя каденциями в сопровождении оркестра под управлением Антона Рубинштейна).

Окончание консерватории по классу **Павла Юльевича Шлёцера**, дававшего ученикам, по воспоминаниям многих, отличную пианистическую школу, состоялось в 1893 году:

Елене Гнесиной была вручена серебряная медаль.

«Одним из важнейших аспектов профессии педагога является умение передавать исторически сложившийся опыт, — пишет Л.Б. Булатова и замечает далее, — …мы зачастую фиксируем внимание на характерных чертах музыкального почерка выдающегося музыканта, его индивидуальной манеры прочтения стилевых, жанровых и иных особенностей сочинения... то есть, по существу — на единичных явлениях в искусстве... Однако, возникновение музыкальных традиций в педагогике определяется, прежде всего, соотношением общего и особенного, объективного и субъективного. ...Антон Рубинштейн справедливо писал по этому поводу: "Правильно передавать смысл — д о л г и з а к о н для исполнителя (разрядка автора — *Т.Р.*), но каждый делает это по-своему, то есть субъективно, и мыслимо ли иначе?" И все же, — продолжает Булатова, — преувеличение меры субъективного начала может привести к искажению художественного явления» [5, с. 120–121]. Нам представляется, что в педагогическую традицию превращается нечто наиболее талантливое, убедительное, объективное (насколько это вообще возможно в нашем, таком индивидуальном искусстве), создающее «живую» гармонию, дыхание искусства, побуждающее к стремлению к горизонтам...

Огромного диапазона подвижническая деятельность Елены Фабиановны, увенчавшаяся созданием всемирно известной Гнесинской Школы, связана с лучшими традициями русской музыкальной культуры, одновременно впитавшей в себя прогрессивные европейские профессиональные тенденции. И здесь невозможно переоценить роль **Василия Ильича Сафонова**. Его учителями в свою очередь были А.И. Виллуан (у которого также учился А.Г. Рубинштейн), Т.О. Лешетицкий, а в Петербургской консерватории, которую Сафонов окончил за один год, — Луи Брассен. С 1890 года Сафонов преподавал в Петербургской консерватории, позднее, после переезда в Москву, — в Московской консерватории, где при участии П.И. Чайковского и С.И. Танеева стал ее директором.

Период директорства Сафонова был отмечен значительными переменами в музыкальной жизни Москвы — налажена деятельность Русского музыкального общества, учреждены общедоступные концерты. В самой консерватории был создан отличный студенческий оркестр, организована работа по улучшению дисциплины. В течение 16 лет Василий Ильич возглавлял консерваторию, одновременно выступал как дирижер и пианист, вел классы специального фортепиано и камерного ансамбля. Среди его учеников: в классе специального фортепиано — А.Н. Скрябин, Н.К. Метнер, А.Ф. Гедике, Иосиф Левин и Розина Бесси (впоследствии Левина), А.Т. Гречанинов, Леонид Николаев, сестры Гнесины; в классе камерного

ансамбля — К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер и ряд других получивших известность музыкантов.

Ученики Сафонова в своих воспоминаниях отмечают его выдающееся педагогическое дарование. Так, Гольденвейзер отзывался о Сафонове, как об одном из самых талантливых из существовавших педагогов, а Гедике полагал, что «как педагог, Василий Ильич занимал настолько выдающееся место, что кому-нибудь из учеников следовало бы написать записки и попытаться объяснить и рассказать его систему и его умение браться за дело» [7, с. 258]. Игумнов отмечал «тонкое обхождение с фортепиано, изысканные звучания» и «живую художественную педаль», а также то, что «Василий Ильич был первым, кто повел борьбу с недооценкой звуковой стороны исполнения» [8, с. 51—52]. К сказанному можно добавить примечательные слова самого Сафонова из его письма периода жизни и деятельности в Америке и в Европе: «Я здесь не баклуши бью, а знамя русское держу как следует» [9].

Что касается того, чтобы «объяснить и рассказать» сафоновскую «систему», то в какой-то мере Василий Ильич попытался это сделать сам — выпуском своей «Новой формулы» в Лондоне в 1915 году. Сборник этот, как известно, состоял из 3-х разделов: 1. Независимость пальцев; 2. Ровность удара; 3. Беглость. Разумеется, этим сафоновская «система» не исчерпывается, но с выходом «Новой формулы» изменилось само отношение к фортепианной методике; выяснялось, что в нашем пианистическом образовании на ту пору наблюдалась масса пробелов и упущений, особенно в начальном этапе обучения, что и было замечено Гнесиной.

Все направления деятельности Сафонова продолжили его ученики, конечно, каждый по-своему. В его многогранной, поистине титанической работе мы находим те живительные истоки, которые будут питать и гнесинские начинания. На ниве исполнительства и педагогики известны имена многих учеников Сафонова. Но масштабность, целенаправленность, продуманность деятельности такого уровня, как создание четырех музыкальных учебных заведений, систематизация учебного процесса внутри каждого из них и налаживание между ними профессионально-преемственной связи, создание предпосылок организации музыкального образования для всей страны — все это оказалось по плечу только одной семье — семье Гнесиных и лично Елене Фабиановне. (Деяния такого масштаба и уровня, могут быть сравнимы разве что с деятельностью братьев Рубинштейнов).

«Уникальные разносторонние способности, выдающиеся организаторские качества, прогрессивность эстетических взглядов в сочетании с глубоким пониманием бурных социальных перемен в жизни общества, существеннейшим образом отразившихся на судьбах культуры, продолжительность и насыщенность творческого

пути помогли Елене Фабиановне внести значительную лепту в развитие отечественного музыкального искусства и, в частности, фортепианного исполнительства и педагогики. …Свое призвание — передавать накопленный опыт следующим поколениям Ел.Ф. Гнесина сосредоточила, в первую очередь, в педагогике, возведя в принцип вопрос воспитания личности музыканта-педагога», — пишет Л.Б. Булатова [5, с. 122–123].

Ученица и ассистент Гнесиной **Лина Борисовна Булатова** родилась в Одессе 27 марта 1929 года; начальное музыкальное образование получила в знаменитой Школе имени Столярского, которую окончила в 1941 году по классу фортепиано замечательного педагога Фанни Яковлевны Кацнельсон. В годы Великой Отечественной войны, находясь в эвакуации на Урале в городе Аше Челябинской области, она была замечена работавшими там эвакуированными московскими композиторами как одаренная особым талантом юная пианистка и в 1944 году была направлена в Москву с рекомендательным письмом к Ел.Ф. Гнесиной для продолжения обучения. С этого момента ее жизнь неразрывно связана с Еленой Фабиановной.

Будучи студенткой училища и института в классе Гнесиной (1944–1951), Булатова активно и с большим успехом выступала на концертной сцене. Еще в юные годы она с легкостью овладела основным фортепианным репертуаром. Концерты и сонаты Бетховена, концерты Брамса и Шопена, сонаты и «Мефисто-вальс» Листа, концерты, Рапсодия, «Полька» и другие сочинения Рахманинова (которого Ел.Ф. Гнесина активно пропагандировала в те годы, когда это было не принято в нашей стране), сочинения Прокофьева и многих других композиторов прочно вошли в программы выступлений молодой, подающей большие надежды пианистки.

В аспирантуре Лина Борисовна занималась под руководством Генриха Густавовича Нейгауза (1951–1954). Идея продолжения образования у другого профессора принадлежала Елене Фабиановне. Это решение пришло после исполнения Линой Борисовной Сонаты Листа h-moll на классном вечере у Гнесиной, где присутствовал Нейгауз. Генрих Густавович писал впоследствии: «Это отличная, превосходная пианистка; заниматься с нею было интересно и радостно. Она владеет большим сложным репертуаром, но не это главное в ее исполнительском творчестве, а главное, по-моему, то, что она обладает своей яркой индивидуальностью, у нее свой исполнительский почерк… Ее игру характеризует не только безупречная виртуозная техника, но и глубокое понимание стиля каждого автора; как настоящий артист и музыкант она умеет выражать не только свои чувства и мысли, но выражает прекрасно чувства и мысли исполняемых ею авторов. Ее игре присуще исключительное изящество, я бы добавил — в ее игре светится ум (подчеркнуто

Ел.Ф. Гнесина со своими учениками — учащимися Школы, Училища и Института имени Гнесиных (1946). Первая слева — Л.Б. Булатова

Класс Г.Г. Нейгауза (нач. 1950-х). Первая справа — Л.Б. Булатова

автором — *Т.Р.*), а это — очень важное обстоятельство!»[1].

Об исключительном исполнительском мастерстве Булатовой с восторгом отзывались ее соученики, в числе которых были выдающиеся музыканты Евгений Федорович Светланов и Геннадий Николаевич Рождественский, а также многочисленные коллеги и воспитанники. Игра Лины Борисовны восхищала глубиной музыкальной мысли, художественной завершенностью, исполнительской свободой. Памятны были многие ее выступления: в концерте-презентации ГМПИ имени Гнесиных перед советским правительством (1947), в первом концерте студенческого симфонического оркестра (1948), на открытии первого сезона Концертного зала Института (была исполнена «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова с оркестром п/у Е.Ф. Светланова, 1958), на юбилейных вечерах, в различных концертных залах Москвы и других городов страны. Позднее это были замечательные интерпретации «Симфонических этюдов» Шумана, Интермеццо Брамса, «Мефисто-вальса» Листа, «Прелюдии, хорала и фуги» Франка, сонаты-фантазии «По прочтении Данте» Листа; неслучайно именно эти произведения прозвучали в концертах, посвященных памяти ее великих учителей — Г.Г. Нейгауза и Ел.Ф. Гнесиной.

Об игре Лины Борисовны сохранилось множество высказываний, принадлежащих не только ее товарищам, ученикам, но, что особенно ценно, и коллегам. На память приходят восторженные слова, принадлежащие Ю.В. Понизовкину: «Она первоклассная пианистка, ее концерты всегда были на высочайшем уровне. Это необыкновенное чувство формы, качество, ясность произнесения, высокая исполнительская культура». Как следует из воспоминаний ее соратников, выступления Булатовой поражали не только мастерством, они оставляли глубокий эмоциональный след в памяти слушателей. Всегда критически настроенный профессор Б.М. Берлин как-то признался на одном из заседаний кафедры: «Я не могу забыть Сонаты Листа “По прочтении Данте!”»[2]. По поводу другой сонаты Листа писала В.Е. Зверева, ставшая впоследствии деканом фортепианного факультета: «Не могу не сказать об огромном впечатлении, какое произвело на меня исполнение Линой Булатовой Сонаты си минор Листа, очень масштабное по глубине замысла, по силе духа и безупречному пианистическому воплощению» [6, с. 51].

Интерпретации Булатовой остаются в памяти навсегда, их отличают удивительные ясность, высота и логика развития музыкальной мысли, необыкновенная сила убеждения, воля

[1] Из отзыва Г.Г. Нейгауза на присвоение Л.Б. Булатовой ученого звания доцента. См.: личный архив Л.Б. Булатовой (рукопись).

[2] Приведенные здесь устные отклики Ю.В. Понизовкина и Б.М. Берлина воспроизводятся мною по памяти. — *Т.Р.*

и, одновременно, теплота и искренность музыкального высказывания. Безукоризненный, весьма строгий художественный вкус — неотъемлемое качество всего, что бы ни исполняла и вообще чем бы ни занималась Лина Борисовна. Стройность исполнительской формы сочинения и какая-то особая «истинность» прочтения музыкального содержания таковы, что, кажется, ни один «кирпичик» этого «здания» не может быть изменен, изъят или добавлен. При этом весь процесс осуществляется с такой естественностью, легкостью и даже грацией, что слушателя ни на мгновение не покидает уверенность в том, что так и только так было задумано произведение его автором. Блестящее звуковое и виртуозное мастерство кажется само собой разумеющимся, органичным, неотъемлемым качеством пианистки. В «Мефисто-вальсе» Листа, известном как пример высшей категории виртуозности, «техника» отступала перед силой и вдохновенностью поистине гётевского масштаба (и неважно, что сюжет «Мефисто-вальса» на самом деле навеян сценкой из «Фауста» Ленау).

Действительно, личность артиста проявляется в создаваемых им художественных образах. В исполнительском стиле Булатовой чрезвычайно привлекательна тонкая колористическая трактовка инструмента. С одной стороны, рояль под ее пальцами превращался в мощный оркестр со своими разнообразными красками звучания, а с другой — это был яркий солирующий инструмент, с присущим только ему тембром и качеством тона. Безукоризненный вкус, тонкость и изящество всего исполняемого, естественность, органичность отличают яркую индивидуальность пианистки. И еще одну особенность хотелось бы отметить — умение полностью «погрузиться» в образный мир произведения, как бы очертив вокруг невидимые границы…

Артистический талант Лины Борисовны по существу явился фундаментом ее педагогики. Ее аналитические способности, глубокое проникновение в стилевые особенности различных авторов в сочетании с тонкой интуицией привели к созданию особого рода мышления — можно сказать, мышления на основе языка музыки. К постижению этого языка она побуждала и своих учеников. За долгие годы педагогической работы на кафедре специального фортепиано ГМПИ/РАМ имени Гнесиных (более 50 лет) Булатова воспитала около 150 студентов и ассистентов-стажеров, в том числе из зарубежных стран. Ныне это солисты, лауреаты международных конкурсов, профессора, доценты, заведующие кафедрами, музыкальные деятели, имеющие почетные звания и ученые степени, работающие в различных уголках мира.

Следует еще раз отметить, исполнительство для Лины Борисовны выступает в качестве незаменимого компонента педагогического процесса. Любой фрагмент любого сочинения, даже из тех, которые, как нам известно,

не входили в ее концертный репертуар, она блестяще демонстрировала в процессе урока; и к этому она могла добавить еще несколько поясняющих слов, а порой — слова были излишни (что зависело во многом от восприятия конкретного ученика, разумеется). В других случаях, наоборот, занятия посвящались подробному анализу, основанному на знании художественного стиля во всех его проявлениях, разъяснению исполнительских задач — как в целом, так и в мельчайших деталях.

Исполнительское мастерство Булатовой проявлялось не только на концертной эстраде и в классе, но и на экзаменах, где Лина Борисовна исполняла партии оркестра из фортепианных концертов, аккомпанируя своим (и не только своим) ученикам. Это сопровождение, как отмечали коллеги и сами ученики, вызывало не просто чувство удовлетворения, но восторга перед настоящим мастерством. Возникало ощущение, что перед Вами — настоящий многоголосный оркестр с великолепным дирижером, создающим свою концепцию исполнения и своей волей ведущего солиста к вершинам интерпретации. Исполнения Булатовой многочисленных так называемых «аккомпанементов» (а в классе проходились почти все основные концерты для фортепиано с оркестром) явились своеобразным эталоном особого рода исполнительства и педагогики, а также колоссальным стимулом для повышения качественного уровня игры студента, мерилом его профессиональной отдачи.

Еще одна важная часть в педагогическом, методическом, исполнительском и просто человеческом наследии Булатовой — ее высказывания в процессе обсуждений экзаменационных, академических выступлений студентов или бесед о музыке. Суждения Лины Борисовны об искусстве, о музыке, об исполнительстве, о музыкантах — бесценны! Их точность, проницательность, емкость, глубина, и притом лаконизм, неизменная тактичность и доброжелательность при настоящей профессиональной взыскательности, постоянная готовность и желание помочь, улучшить, приподнять художественный уровень, избавить от часто встречающейся будничности, призвать к высотам искусства и подсказать, как это сделать практически в каждом конкретном случае, — все это замечательная школа для молодых (и не только молодых) педагогов!

Очень важно отметить, что изучение студентом в классе Булатовой разнообразного фортепианного репертуара[1] служило подлинному воспитанию культуры звука. Забота о качестве звучания, берущая начало еще

[1] Л.Б. Булатова — инициатор создания и автор «Программы по специальности», по которой кафедра работала начиная с 1976 года; в 1986 году на ее основе была издана «Программа по классу специального фортепиано». Главной идеей новой редакции программы стали обязательные курсовые репертуарные требования, отвечающие задаче изучения сочинений всех основных стилей и жанров фортепианной литературы.

в педагогике Сафонова и ставшая одной из главных в педагогике Гнесиной, развилась и переросла в классе Лины Борисовой и ее учеников в настоящую традицию. Важнейшие категории исполнительства — такие, как артикуляция и стиль, пианистическая культура, художественный вкус — постоянно и целенаправленно воспитывались и прививались. Предлагаемые варианты интерпретаций всегда оказывались бесспорно убедительными, поскольку были обусловлены способностью и умением правильно «читать» звуковую материю, а значит, и смысл, зашифрованный в нотных текстах. Ее уроки являлись для учеников настоящей школой мастерства, они учили не только искусству игры на инструменте, но мышлению, формировали мировоззрение и становились предпосылкой или основой, позволяющей впоследствии самостоятельно ориентироваться в безбрежном море художественных и технологических задач музыканта.

Но вернемся к научно-методической сфере деятельности Лины Борисовны, к ее трудам, в которых были изучены и сформулированы важнейшие идеи гнесинской фортепианной школы.

Как известно, в сфере музыкального исполнительства в России конца XIX века проявились два направления — просветительское и профессионально-инструментальное, где, безусловно, главенствовали пианисты. Подлинно профессиональная направленность обучения отличала учебные заведения Гнесиных с самого начала их создания от других школ. Именно на подлинном профессионализме, по мнению Гнесиных, должно развиваться настоящее просветительство. И действительно, разумно обоснованная, целенаправленная гнесинская система воспитания исполнителей не только послужила основой для достижения успехов отдельных, наиболее одаренных учеников (впоследствии прославленных у нас или за рубежом пианистов и дирижеров, таких как Л. Оборин, Н. Орлов, А. Чичкин, Е. Светланов, Г. Рождественский, Е. Кисин, К. Лифшиц), но и давала реальную возможность любому, учившемуся у Гнесиных, стать играющим пианистом, конечно, на уровне своего таланта, при наличии способности к саморазвитию, трудолюбия и… везения. Эта, одна из главных первооснов гнесинской системы сохраняется и развивается на кафедре специального фортепиано в РАМ имени Гнесиных и поныне.

Существо реформы музыкального и, конкретно, фортепианного образования в деятельности Ел.Ф. Гнесиной Л.Б. Булатова объясняет внедрением в практику обучения следующих принципов, связанных с прочтением музыкального смысла сочинения и его воспроизведением:

— воспитание бережного отношения к звучанию, как главному выразителю музыкального содержания;

— обучение пониманию музыкального языка с помощью синтаксических, метроритмических, штриховых, динамических и других обозначений;

— нахождение способов овладения простейшими сочетаниями различных голосов как основы полифонии;

— приобретение необходимой координации движений во временных параметрах как залога двигательной свободы;

— обучение навыкам педализации.

Эти основополагающие принципы тоже со временем стали традицией.

Однако, как верно отмечено Булатовой, Елена Фабиановна хорошо понимала, что для воплощения ее генеральной идеи, т.е. совершенствования музыкального образования, необходим ряд важнейших условий. Первое из них — систематизация этапов образования, основанная на единстве художественных принципов и педагогических методов[1]. Основные усилия здесь Гнесина сосредотачивает на разработке методики обучения начинающих. Вдохновленная примером сафоновской «Новой формулы», которая была рассчитана на «продвинутых» учащихся, она создает широко известные теперь сочинения и пособия для начинающих пианистов — «Фортепианную азбуку», пьесы для фортепиано, четыре тетради этюдов, и, как указывает Булатова, к сожалению, малоизвестные в настоящее время, но не потерявшие практической ценности «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники».

Для Гнесиной всегда принципиальным было внимательное изучение нотного текста, которое помогало проникать в сущность музыки. Добавим, многое из того, что Елена Фабиановна считала очень важным в работе с начинающими — к примеру, умение читать штрихи, особенно проявляя внимание к тому, как именно брать тот или иной звук, как с помощью штрихов и динамики передать интонирование в мелодическом рисунке, как с их же помощью передать смысловое различие в кульминациях или, наоборот, в окончаниях фраз и пр., — все это остается необходимым и для более продвинутых учащихся, и для студентов вуза.

Второе необходимое условие, которое можно считать одной из заповедей Гнесиной, актуальной, кстати, для нас и сейчас, — умение «учить себя», как залог того, что сможешь в будущем учить и других. Речь идет о воспитании личности музыканта-педагога, которое в корне отличается от иногда бытующего: «Не можешь играть — будешь преподавать». Иначе говоря, высокопрофессиональное исполнительство, сознательное, грамотное, как мы бы сейчас сказали, мотивированное создание интерпретации, постижение всех тонкостей фортепианного исполнения, сотворение звучания своими руками здесь и сейчас — это и есть залог будущей успешной педагогики.

Еще одним из важнейших вопросов музыкальной педагогики является вопрос репертуара: «На чем учить?».

[1] Выше мы уже говорили о том, что идея такой систематизации изначально была вызвана неудовлетворительным состоянием начального звена музыкального образования в России.

С этой целью необходимо было произвести тщательный отбор лучших образцов из произведений разных стилей и жанров, содержащих объективные закономерности, проявляющиеся в исполнительстве. Самой Еленой Фабиановной были отобраны типичные, по ее мнению, характерные и необходимые для обучения каждого пианиста сочинения композиторов — представителей основных художественных стилей. Эта позиция раскрылась, в частности, в отношении к произведениям И.С. Баха. Здесь свою роль, по-видимому, сыграла общность взглядов Сафонова и Бузони на творчество великого немца (у обоих, напомним, училась Гнесина): у Сафонова были обязательными для прохождения в классе баховские Инвенции, как основа развития полифонического слуха и мышления, как основа пианизма, а Бузони вообще считал, «что в несокрушимом прочном фундаменте здания музыкального искусства, заложенном Иоганном Себастьяном Бахом… следует искать исходную точку современной фортепианной игры» [2].

Елена Фабиановна развивает эти идеи. В ее записных книжках, которые она вела на протяжении многих лет, содержатся записи репертуара учеников: в них фигурируют в качестве обязательных не только Инвенции, но и Прелюдии и фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира». Кстати, указания и подробные замечания по произведениям, пройденным в классе с Бузони, широко применялись Еленой Фабиановной в повседневной работе и со своими учениками. Далее, уже к Инвенциям и ХТК Баха прибавляются сонаты Д. Скарлатти, как пример для воспитания стилевой и пианистической артикуляционной точности, культуры звукоизвлечения и «звуковедения», для овладения барочным стилем и, можно сказать, уже стилем рококо в клавирном искусстве, требующим настоящей тонкости и рафинированности фортепианной игры. А любимые Гнесиной «Песни без слов» Мендельсона! Они стали незаменимой основой воспитания навыка исполнения кантилены в романтическом стиле. «Пению» на рояле, неписаным законам соотношения звучания разных голосов фортепианной фактуры, «слушанию» и «слышанию» тембральных оттенков, «дыханию-звучанию» пауз, тонкостям педализации и фразировки, адекватному эмоциональному сопереживанию, иным «секретам» пианистической культуры и художественного вкуса — всему этому ненавязчиво обучают эти сочинения. Характерно, что на единственной в творческой биографии Елены Фабиановны записи-пластинке «Урок-беседа профессора Ел.Ф. Гнесиной» зафиксированы ее ответы на вопросы об исполнительских задачах мендельсоновских «Песен без слов», которые она дает ведущему — звукорежиссеру П.В. Лобанову и исполняющей их Л.Б. Булатовой.

Обладая прекрасной музыкальной интуицией и прозорливостью, Гнесина понимала справедливость высказывания Адольфа Бейшлага о «главенстве творящего художника над исполнителем»

[1, с. 110] и придавала огромное значение владению стилевыми, жанровыми, структурными и другими особенностями музыки в процессе исполнительской интерпретации. Изучение сочинений Бетховена, сделавшего, по мысли Бузони, «бесспорно наибольший шаг вперед в области фортепиано, предчувствовавшего природу педали и (не только), которому мы обязаны первыми тонкостями» [2], было также подхвачено и продолжено в классе Гнесиной, а затем и ее ученицы Булатовой. Подробнейшая фиксация в бетховенской записи исполнительских намерений (с помощью фактуры, артикуляции, динамики, педали), позже дополненная и развитая композиторами-романтиками, и далее, после них, — все это побуждает постоянно фокусировать внимание на авторском тексте.

Исследуя особенности записей текстов в русской фортепианной музыке, опираясь на личное творческое общение со своими великими сверстниками-соучениками — Рахманиновым, Скрябиным, Метнером, Елене Фабиановне удалось постичь *тайны авторских кодов* нотной записи. Анализируя всевозможные пометки, ремарки, сопоставляя их с исполнительской манерой авторов, она выявляла закономерные связи между художественным содержанием сочинения и его интерпретационным решением. Известно, что и Рахманинов, и Скрябин, и Метнер стремились к возможно более подробной фиксации исполнительских рекомендаций в своих текстах, что, конечно, требовало совершенного знания безграничных возможностей фортепиано, но, что самое главное, — утверждало *приоритет воли творца над правами исполнителя*. Такое понимание стало одним из ведущих принципов в работе Гнесиной. Направленность на привитие специальных знаний и навыков, необходимых для максимально раскрытия замысла композитора стало основой в практической и научной деятельности и ее ассистента Булатовой.

Создание «Требований по обязательному репертуару» в дальнейшей работе кафедры специального фортепиано взяла на себя Лина Борисовна. Ею были разработаны и в разные годы усовершенствованы программы пятилетнего курса специального фортепиано, куда вошли и указанные «Требования», и прочие необходимые рекомендации по репертуару на все годы обучения. Первая такая программа была составлена Булатовой в 1976 году. В дальнейшем, в связи с возросшим уровнем требований к подготовке специалистов, она подверглась переработке (совместно с А.А. Александровым; издана в 1986 г.). По программам Лины Борисовны в течение нескольких десятилетий обучались студенты не только ГМПИ/РАМ имени Гнесиных, но и студенты всех или почти всех консерваторий бывшего Советского Союза. Те же программы используются и в настоящее время, правда, с некоторыми существенными доработками из-за введения спецкурсов (составители — С.Е. Сенков и автор этих строк). Как и программы Булатовой, они являют-

На занятиях в классе Л.Б. Булатовой в ГМПИ им. Гнесиных (2-я половина 1960-х)

ся основой обучения и воспитания пианистов в Российской академии музыки имени Гнесиных и в других вузах России (разумеется, адаптированные к уровню контингента и региональным особенностям). Так, репертуарная политика в отношении обучения студентов продолжает развиваться в русле сложившейся гнесинской традиции.

Еще одна область, связанная с подготовкой пианистов, — это профессионально-просветительская деятельность. По словам Булатовой, Гнесина считала, что музыка как искусство, отражает духовное состояние общества и работа на ниве профессионального просветительства, естественно, должна занимать одно из центральных мест в творческой жизни членов кафедры.

Первая научно-творческая сессия в честь 100-летия со дня рождения Ел.Ф. Гнесиной, организованная по инициативе и при активнейшем участии Лины Борисовны состоялась в 1974 году в ГМПИ имени Гнесиных; впоследствии подобные мероприятия стали проходить регулярно. Помимо концертной деятельности, получило развитие проведение публичных мероприятий, сочетающих в себе научное, исполнительское и педагогическое направления одновременно. И здесь Лина Борисовна была непревзойденным мастером — ученым и артистом в одном лице; этот весьма специфический род публичных

выступлений, часто при огромном стечении слушателей, занимал важное место в ее творческой жизни. Особенно запомнились ее открытые уроки, доклады на Международных конференциях: они всегда сопровождались блестящим исполнением фрагментов из труднейших фортепианных сочинений. Организованные и проведенные ею научно-практические семинары на различные темы фортепианного исполнительства и педагогики позволяли делиться ценнейшим опытом с молодыми (и не только молодыми) музыкантами. Это были акты подлинного гуманизма и высочайшей культуры. Здесь с особой силой проявлялась характерная для Лины Борисовны гармония таланта исполнителя и педагога, а также незаурядная способность сочетать глубокие знания и артистизм, а в целом — вдохновенное и бескорыстное служение отечественному искусству.

Незабываемы выступления Булатовой на семинарах, проводимых ею во многих городах страны. К счастью, некоторые из них записаны на видео- и аудио носители и ждут своей современной обработки и опубликования[1]. Особый резонанс получил доклад с исполнительскими иллюстрациями на Международном музыковедческом коллоквиуме «Стиль в музыке» в городе Брно в 1982 году, в тогдашней Чехословакии; среди участников форума были крупнейшие ученые двенадцати стран Европы. Выступление Булатовой и ее игра сопровождались бурными овациями и восторженными отзывами российских и иностранных коллег.

Следует напомнить, что наследуя традиции предшественников, наши учителя не только приумножали, развивали, но и углубляли их. Свои просветительские устремления Гнесины ставили на прочную основу высокопрофессионального обучения. Это отличало созданное ими учебное заведение от многих других частных школ, что было сразу отмечено русской музыкальной критикой. К подлинному профессионализму стремилась не только сама Елена Фабиановна на протяжении 77 лет своей педагогической работы, но и Лина Борисовна, и ее последователи, и все педагоги, воспитанные в духе гнесинской школы.

Заложенные Еленой Фабиановной академические основы образования приносят и сейчас свои достойные плоды. Кафедра специального фортепиано Академии и сегодня выпускает широко образованных и в подавляющем большинстве высокопрофессиональных пианистов, способных к осуществлению самых разнообразных видов деятель-

[1] Автору этих строк довелось в разные годы быть слушателем и создателем аудио- и видеозаписей многих таких семинаров: в Уфимском Государственном институте искусств (1983), в Калужском музыкальном училище имени С.И. Танеева (1990), в Музыкальном училище имени Гнесиных (1992). Кроме этого в разные годы семинары были проведены в Туле, Липецке, Орле, Нальчике, Кургане, Херсоне, Магнитогорске и других городах России, Украины и Латвии. Слушательская аудитория была весьма разнообразной —педагоги, студенты, учащиеся, российские и зарубежные музыканты.

ности — сольно-концертной, ансамблевой, концертмейстерской, педагогической всех уровней, организаторской, научной, просветительской, общественной и даже менеджерской (что не менее важно в наше время). Продолжается практика выездных шефских концертов, которые в огромном количестве организовывала и проводила в свое время сама Елена Фабиановна и в которых традиционно участвовали, в первую очередь, пианисты (на них, собственно и держалась, как правило, вся программа). А как замечательно была организована на кафедре творческая концертная работа — со строгим придирчивым отбором (!) — и к открытым, тематическим концертам, проходившим в Концертном и Малом залах института, и к гастрольным выездам целых групп пианистов в другие города, консерватории, училища. Это направление сегодня также активно поддерживается и развивается: почти ежегодно проводятся отборы студентов для выступлений в сопровождении симфонического оркестра Академии, по-прежнему востребованы тематические и классные вечера, педагогические, юбилейные творческие собрания; традицией стали и вечера памяти (организатор В.М. Тропп). В последнее время большой популярностью стали пользоваться концерты цикла «Учитель и ученики», просветительские серии Воскресных общедоступных концертов (организатор С.Е. Сенков), концерты-лекции фестиваля «Романтизм: истоки и горизонты» (художественный руководитель Т.М. Русанова), Международные конкурсы «Путь к мастерству» (организатор С.Е. Сенков). Все это — живое свидетельство сохранения и приумножения прочно заложенных гнесинских традиций.

В заключении подведем некоторые итоги нашего разговора о принципах гнесинской фортепианной школы, наиболее емко представленных в трудах Л.Б. Булатовой.

В научно-исследовательской работе Булатовой можно определить два основополагающих направления: они оба определяют сущность и развитие гнесинских традиций, но в разных аспектах. Первое связано с творческим наследием Ел.Ф. Гнесиной. Так, о творческом методе Гнесиной Лина Борисовна рассуждает в своей монографии и в целом ряде статей, опубликованных в различных изданиях, как в России, так и за рубежом[1]. Педагогическим традициям

[1] Всего по представленной здесь тематике Л.Б. Булатовой были опубликованы работы общим объемом более 40 печатных листов.
Сравнительно недавно в очередном номере бюллетеня EPTA (European Piano Teachers Association), посвященном русской фортепианной школе, наряду с материалами о А.Г. Рубинштейне, П.И. Чайковском, А.И. Зилоти, М.А. Балакиреве, С.С. Прокофьеве и Д.Д. Шостаковиче была напечатана развернутая статья Л.Б. Булатовой «Творческое наследие Е.Ф. Гнесиной» — в переводе и при участии ее ученика, известного пианиста, Лауреата Международных конкурсов Михаила Фомина.

посвящена уже упоминавшаяся диссертация. Последняя работа Лины Борисовны «Фортепианная школа Елены Гнесиной в XXI веке» включила тексты множества ранее опубликованных материалов на указанную тему. Цель этой книги — «вновь привлечь внимание понимающего читателя к актуальной проблеме сегодняшнего состояния академической музыкальной культуры, содействовать новому поколению исполнителей и педагогов в осознании исторической роли личности Елены Фабиановны Гнесиной, практической ценности ее школы для современного музыкального искусства и духовно-эстетического воспитания общества» [5, с. 3].

В наши дни понятие «Школа Гнесиной» или «Фортепианная школа Гнесиной» — трактуется более широко, нежели просто «школа игры на инструменте». В жизни и деятельности Елены Фабиановны педагогика была тесно и даже неразрывно связана с реформированием и постоянным совершенствованием системы образования. Цель ее была масштабна и благородна: формирование сообщества музыкантов — носителей высших художественных идей, хранителей и продолжателей прогрессивных профессиональных традиций. Взаимодействие педагогики и исполнительства, науки и просветительства (наша мечта, упование и поныне!) призвано обеспечивать постоянное и неуклонное развитие всего лучшего в культуре и искусстве.

Второе направление научной деятельности профессора Л.Б. Булатовой было посвящено широкому кругу проблем фортепианного искусства: стиль и артикуляция, интерпретация фортепианных произведений, проблемы музыкально-исполнительского времени, воспитание основ виртуозного мастерства пианиста, преемственность традиций в процессе обучения и многое другое. В работах этого направления Булатова предлагает свои художественные идеи, формулирует собственные исполнительские принципы и приемы, раскрывает свои взгляды на музыкальное искусство. В комплексе эти труды можно назвать «Учением о фортепианном исполнительстве».

В центре научных изысканий в этой области — замечательная книга Лины Борисовны «Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII — первой половины XIX века», выпущенная издательством «Музыка» в 1991 году в качестве учебного пособия для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. Эта работа уникальна — и по глубине понимания процессов музыкального исполнительства, и по смелости поставленных проблем, важнейшей из которых является рассмотрение фортепианной артикуляции как явления комплексного, многосоставного, неразрывно связанного со стилем. Здесь, в частности, на научно-исследовательской основе и на основе богатейшего исполнительского опыта доказывается, что *артикуляция в исполнительстве — не способ, а само произнесение, отражающее целостное единство формы и содержания*.

К этому основному фундаментальному труду примыкает небольшая, но также глубокая по содержанию работа — «О прочтении стилевых особенностей музыкального времени» (издана в РАМ имени Гнесиных в 2000 г. как учебное пособие). В ней впервые столь отчетливо показаны единство и взаимосвязь музыкально-исполнительского времени и стилевых особенностей сочинения; на большом количестве примеров раскрывается идея времени, как категории *зависимой, относительной и многоуровневой* и поэтому прочитываемой комплексно; здесь также доказывается, что благодаря верно найденным временным решениям музыкальное сочинение раскрывается, как «живой» одухотворенный организм. Как пишет в своем труде Булатова, «от прочтения и понимания смысла обозначений зависит вся временная организация исполнительского процесса, в конечном счете — воплощение художественного смысла произведения» [4, с. 123].

Другие работы Лины Борисовны посвящены, казалось бы, частным, но столь же важным проблемам: «Бетховен. 32 вариации. Исполнительское воплощение структуры цикла» (1981), «Этюды Черни как основа виртуозного мастерства» (1988) и пр. Особенный интерес представляют ранняя работа Булатовой «Применение музыкально-теоретических знаний в работе исполнителя» (1974) и ее последняя статья «О воспитании культуры фортепианного звучания» (2010). Сами названия публикаций говорят здесь о творческой позиции автора. Многие из названных работ были объединены Линой Борисовной и изданы одной книгой с емким названием «Смысловая палитра пианиста. Искусство воплощения» (2010). По словам самого автора, это своего рода *олицетворение педагогической концепции*, в центре которой находится проблема фортепианной артикуляции, а ключевая идея — «понимание исполнительского творчества, как индивидуального воплощения выраженных в звуках образно-художественных смыслов произведений» [4, с. 3].

Специального внимания, конечно, заслуживает и небольшая брошюра «В творческой мастерской Генриха Нейгауза». Она была написана Булатовой в 2007 году на основе прочитанной ранее лекции, посвященной «выявлению индивидуально-характерных граней уникального педагогического мастерства Г.Г. Нейгауза. В ее основе — личный опыт творческого общения автора с Генрихом Густавовичем в период обучения у него в аспирантуре ГМПИ имени Гнесиных» [3]. Этот опыт действительно имел колоссальное воздействие на формирование мировоззрения и творческой позиции Лины Борисовны, на ее профессиональное становление и развитие. Многогранное природное дарование Булатовой, по достоинству ценимое и бережно взращиваемое Ел.Ф. Гнесиной, «ограненное» в классе Г.Г. Нейгауза, в результате дало всему музыкальному сообществу и, в частности, гнесинской фортепианной школе настоящего

Л.Б. Булатова и Т.М. Русанова (1992)

мастера, выдающегося артиста и ученого, вклад которого в осмысление и укрепление принципов этой школы невозможно переоценить.

Традициями, согласно «Толковому словарю русского языка» Д.В. Дмитриева, называют *исторически сложившиеся ценности*. Традиция, по словам Л.Б. Булатовой, — категория мировоззренческая, и по своей сути она диалектична: с одной стороны, опирается на укоренившийся опыт, с другой — живет за счет импульса новаций...

В деятельности Ел.Ф. Гнесиной большую роль играли «устные» традиции, то есть переданные ею в процессе живого общения с учениками. Изученные и осмысленные в трудах Лины Борисовны как основные педагогические принципы, они стали традиционными для гнесинской фортепианной школы в целом. Это было ее личное устремление — осознать роль Елены Фабиановны Гнесиной, и не только в отечественном музыкальном образовании (как создателя комплекса учебных заведений на основе идеи преемственности обучения в них), но как целостное новаторское явление мирового масштаба. Книга Л.Б. Булатовой «Фортепианная школа Елены Гнесиной в XXI веке» — признание, выверенное годами, десятилетиями опыта, исследований и бесчисленного множества практических подтверждений того, что эта Школа — замечательная, гармоничная, передовая, творческая, талантливая, академическая и всегда прогрессивная.

А что касается «импульса новаций», то творческое проявление таланта Лины Борисовны только подтверждает эту истину. Теодор Давидович Гутман, длительное время заведовавший кафедрой специального фортепиано, в своем выступлении говорил о деятельности Л.Б. Булатовой: «Это высокий класс таланта, культуры, мастерства и опыта. Неустанное стремление к совершенствованию, желание и умение воспринять лучшее в современной музыкальной действительности создали облик настоящего музыканта с безукоризненным вкусом». Добавим, что речь идет о желании и умении не только воспринять все лучшее, но и создавать это лучшее своими руками, умом и сердцем.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 318 с.

2. *Бузони Ф.* О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М.: Музыка, 1962. С. 142–175.

3. *Булатова Л.Б.* В творческой мастерской Генриха Нейгауза. М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. 64 с.

4. Булатова Л.Б. Смысловая палитра пианиста. Искусство воплощения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. 192 с.

5. *Булатова Л.Б.* Фортепианная школа Елены Гнесиной в XXI веке. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 160 с.

6. *Зверева В.Е.* Незабываемые годы // 50 лет Российской академии музыки имени Гнесиных. Статьи. Воспоминания. Очерки. М.—Магнитогорск: РАМ им. Гнесиных, Магнитогорский ГМПИ им. М.И. Глинки, 1995. 198 с.

7. Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова / Сост. Л.Л. Тумаринсон, Б.М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009. 767 с.

8. *Мильштейн Я.И.* Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 472 с.

9. *Розенфельд Б.М.* Малознакомый Кисловодск. М.: Гелиос АРВ, 2005. 272 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kmvline.ru/kislovodsk/mk.php

Елена Полоцкая,
Марина Говорухина

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГИЛЁВ: НЕСКОЛЬКО СТРАНИЦ ИЗ ЖИЗНИ «ПЕРВОГО ОНЕГИНА»

Чем интересен сегодня Сергей Гилёв — первый исполнитель партии Евгения Онегина в истории сценических постановок одноименной оперы П.И. Чайковского? Безусловно, тем, что он был первым зримым образом бессмертного оперного героя; а еще тем, что на протяжении ряда лет состоял учеником Чайковского в его теоретических классах, а значит, интересен сегодня для чайковсковедения как человек из окружения композитора. Этого было бы уже достаточно для внимания к личности первого исполнителя партии Онегина, а между тем, жизнь его и сама по себе могла бы стать образцом безупречного служения искусству. Наконец, биография С.В. Гилёва — это своего рода зеркало, в котором отразилась судьба целого поколения, соединившего датами рождения и смерти такие, казалось бы, далекие эпохи как «крепостное право» и «советская власть».

До недавнего времени сведения о Гилёве ограничивались справочными статьями в энциклопедиях [28; 31; 33; 48], очерках по музыкальному краеведению [4; 17; 34; 38]. В ряде работ освещались те или иные факты из его жизни [5; 22; 39; 47]. Но ни в одной из работ жизненный и творческий путь музыканта не становился предметом исследования. В результате, в настоящее время отечественная музыкально-историческая наука располагает лишь разрозненными и порой противоречивыми сведениями о «первом Онегине». Монографическое исследование о нем еще впереди. А пока пролистаем лишь некоторые страницы из жизни музыканта, опираясь на ряд документов из РГАЛИ, ВМОМК, ГАРО, ГАЛО[1], на рукописные воспоминания старшего брата Гилёва — Федора Васильевича, хранящиеся в личном архиве его правнучки

[1] См. список сокращений в конце статьи.

Сергей Васильевич Гилёв
(фото из семейного архива М.Н. Удовихиной)

М.Н. Удовихиной, а также на результаты предшествующих изысканий[1].

Вместо пролога

Обратимся к требующим уточнения исходным данным о С.В. Гилёве.

Произнесение и написание фамилии. В статье из «Музыкальной энциклопедии» [48], а также в некоторых иных справках его фамилия написана как *Ги́лев* — с ударением на первом слоге и, соответственно, без буквы «ё». Между тем, на Урале, родине семьи Сергея Васильевича, распространен вариант «Гилёв». Именно в таком написании представлена эта фамилия в «Словаре Уральских фамилий», составленном доктором исторических наук А.Г. Мосиным [19]. При этом автор «Словаря» допускает, что в ряде областей могла существовать традиция произнесения фамилии с ударением на первом слоге. В таком случае допустимыми следовало бы считать оба варианта. Однако точку над «i» ставит факт произнесения и написания фамилии как Гилёв потомком рода Гилёвых по прямой линии М.Н. Удовихиной.

Социальное происхождение. В литературе сведения о происхождении Гилёва расходятся. В некрологе «Памяти проф. С.В. Гилева» сказано, что «Сергей Васильевич происходит из бедняцкой крестьянской семьи б[ывшей]

[1] Авторы сердечно благодарят всех, кто на разных этапах работы поддерживал идею исследования, консультировал и помогал в поиске материалов: ведущего научного сотрудника ГМЗЧ, доктора искусствоведения Полину Ефимовну Вайдман, ведущего архивиста ГАРО Михаила Александровича Седова, рязанского краеведа, заслуженного работника культуры РФ Тамару Николаевну Цуканову, заведующую краеведческим отделом Центральной городской библиотеки г. Первоуральска Надежду Михайловну Демину, кандидата исторических наук, доцента УрФУ Нину Валентиновну Акифьеву, доктора исторических наук, профессора УрФУ Алексея Геннадьевича Мосина. Особую признательность авторы выражают Маргарите Николаевне Удовихиной — правнучке старшего брата С.В. Гилёва Федора Васильевича, любезно предоставившей возможность ознакомления с хранящимися в семейном архиве воспоминаниями ее прадеда.

Пермской губернии» [11]. Согласно словарю А.М. Пружанского, Гилёв «родился в купеческой семье» [31, с. 121]. Изыскания же историографа горнозаводского Урала Н.В. Акифьевой свидетельствуют, что отец Сергея Гилёва Василий Федорович состоял на службе у графов Строгановых[1]: в разное время он был заводским приказчиком и управляющим округами Строгановского майората. К моменту рождения сына Сергея Василий Федорович служил управляющим Иньвенским округом Строгановского майората, куда входило село Кудымкар Соликамского уезда Пермской губернии, где Сергей и родился 7/19 августа 1854 года.

Несмотря на то, что деды и прадеды Гилёва были крепостными Строгановых, нельзя сказать однозначно, крепостным или вольноотпущенным был его отец. Согласно фактам, приводимым уральскими историками, служащие графов, составлявшие элиту в горнозаводской крепостной иерархии[2], не стремились к переходу в свободное состояние, хотя имели такое право. Их устраивало крепостное положение, поскольку Строгановы из поколения в поколение заботились о своих крепостных, обеспечивая достаток в их жизни, поддерживая достойный уровень культуры и образования, вплоть до того, что наиболее способных отправляли учиться за границу [см.: 1; 2]. Таким образом, высока степень вероятности, что Гилёв родился в семье служащего, принадлежавшего к крепостной «интеллигенции» графов Строгановых, и по выходе в свободное состояние оставшегося служить своим бывшим хозяевам[3].

Учеба в Московской консерватории

Опуская рассказ о детстве Сергея, типичном для описанной социаль-

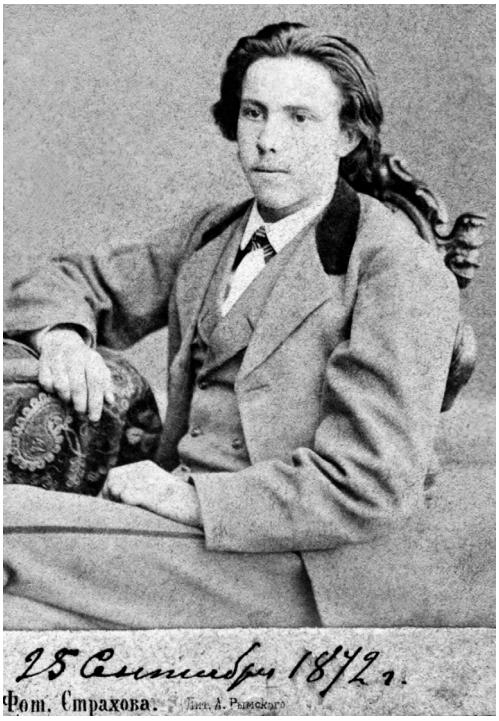
[1] Времена службы Гилёва-отца пришлись на основание Строгановского майората на территории Пермского землевладения графом Павлом Александровичем Строгановым (1772–1817) и его женой Софьей Владимировной (1774–1845). Софья Владимировна была дочерью графини Натальи Петровны Голицыной, послужившей А.С. Пушкину прообразом старой графини из повести «Пиковая дама». После кончины мужа С.В. Строганова управляла Пермским майоратом в течение 28 лет. За эти годы на территории майората было создано образцовое металлургическое производство. Велики ее заслуги в организации социальной защиты своих крепостных. После смерти графини правление перешло к старшей дочери Наталье Павловне и ее мужу Сергею Григорьевичу Строгановым, затем внуку Александру Сергеевичу Строганову, продолжившим традиции разумного управления майоратом.

[2] Крепостные горнозаводского Урала делились на служащих, мастеровых и крестьян. См.: [9].

[3] Приведем показательный факт: согласно воспоминаниям Ф.В. Гилёва, в 1861 году Василий Федорович Гилёв участвовал в усмирении бунта строгановских крестьян, не желавших выходить из крепостного состояния. Он сопровождал при поездке в Пермскую губернию генерал-майора князя Петра Романовича Багратиона (племянника героя войны 1812 года), когда тот прибыл для разъяснения Манифеста об отмене крепостного права.

ной среды, когда по вечерам в доме Гилёвых сходились для музицирования заводские «управители», а маленький Сережа садился на стульчик и слушал музыку, пока не засыпал[1], откроем страницу учебы будущего «первого Онегина» в Московской консерватории. Из воспоминаний Ф.В. Гилёва: «Музыка все-таки скружила ему [Сергею] голову, из 6 класса [Пермской] гимназии Сережа бежал в Москву, здесь явился к директору консерватории Николаю Григорьевичу Рубинштейну, высказал ему искреннее желание изучить музыку и ноты, указал при этом на недостаток средств. Директор принял горячее участие, полюбил Сережу и через полгода брат уже был на казенной стипендии». Поступление Гилёва в Московскую консерваторию состоялось в 1872 году, и до конца обучения в 1879 году он являлся стипендиатом Московской городской управы [см.: 27].

Примечательно, что первые полгода он учился в классе скрипки младшего преподавателя И.В. Гржимали (факт, прежде не известный), затем перешел в специальный класс пения к профессору Дж. Гальвани, у которого и окончил консерваторию. С 1873/74 по 1875/76 учебные годы Гилёв находился в классе профессора П.И. Чай-



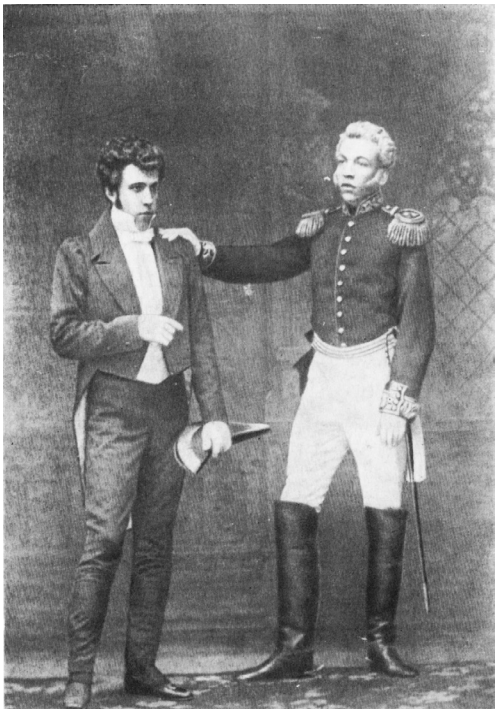
С.В. Гилёв в год поступления в Московскую консерваторию (фото из семейного архива М.Н. Удовихиной)

ковского по обязательной гармонии [там же]. Гипотетически можно предположить, что эти три года общения учителя и ученика могли способствовать выбору Чайковским кандидатуры Сергея Гилёва на роль Онегина.

Постановка «Онегина». Постановка оперы, какой она виделась автору музыки, — сюжет известный. Известно и намерение Чайковского поставить «Онегина» исключи-

[1] Использованные в работе материалы воспоминаний Ф.В. Гилёва, сохранившиеся в виде рукописи в семейном архиве М.Н. Удовихиной (АУВ), были предоставлены авторам статьи в электронном варианте. Далее цитаты из АУВ даются без специальных ссылок, с сохранением характерных лексических и орфографических особенностей первоисточника.

тельно силами консерваторских учеников. Известна и мотивация: «Для меня Климентова, какая она ни есть, все-таки лучше, чем Рааб, Велинская, Меншикова и т.д. <…> Гилев для меня тоже лучше Мельникова, а Зильберштейн лучше Додонова, потому что они ученики, юноши, у них не будет этой омерзительной, пошлой рутины, которой для моей новой оперы я боюсь больше всего. <…> Я никогда не отдам этой оперы в Дирекцию театров, прежде чем она не пойдет в Консерватории»[1].



С. Гилёв в роли Онегина и В. Махалов в роли Гремина в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (1879)

Что же касается отношения к постановке оперы первых ее исполнителей, то эта сторона истории известна менее. Спустя 35 лет после премьеры в газете «Русское слово» они делились своими воспоминаниями. «Первый Онегин» вспоминал, как был взволнован, когда стало известно, что ему поручена заглавная партия [14, с. 8]. А «первая Татьяна» Мария Николаевна Климентова приводила слова И.В. Самарина («Да помните вы, чертенята, что вы священнодействуете!») и так передавала свои ощущения во время генеральной репетиции: «Присутствовавшая на репетиции избранная публика плакала во время сцены письма. / Я была полна какого-то возвышенного восторга. Чувство было такое, будто я участвую в мессе» [там же].

В 1929 году в журнале «Рабис» отмечалось 50-летие со дня первой постановки «Онегина». Сергей Васильевич тогда сообщил еще одну подробность, касающуюся процесса работы Чайковского над оперой: «Однажды, в сентябре, он [Чайковский] случайно встретив меня в коридоре консерватории, взял под руку и привел в свободный класс. Тут он предложил мне пропеть арпеджио в “ми” минор, заканчивающееся верхним “соль” в таком виде: си-ми-соль-си-ми-соль. Когда я исполнил его желание, он заставил еще раз повторить это арпеджио и заключить его тоникой, пройдя через вторую ступень.

— Это вам не трудно? — спросил он меня.

[1] Из письма П.И. Чайковского к К.К. Альбрехту [44, с. 275].

— Нет, не трудно, — ответил я.

Тогда я не придал этому эпизоду никакого значения. Но позднее, когда получил клавир для разучивания своей партии, в заключительной фразе Онегина "Позор, тоска, о жалкий жребий мой" я узнал тот самый пассаж[1], который когда-то Чайковский заставил меня проделать в свободном классе» [25, с. 4—5].

«Первый Онегин» — солдат царской армии

12 июня 1879 года опера была еще раз исполнена под управлением Н.Г. Рубинштейна в присутствии августейшего покровителя ИРМО, великого князя Константина Николаевича. Он оставил следующую запись в дневнике: «В ½ 8 в Малый театр, где собственно для меня консерваторское представление "Евгения Онегина" Чайковского. Более чем удовлетворительно <…> Несколько раз ходил на сцену и благодарил» [цит. по: 18, с. 18].

Однако рассмотрим ситуацию вокруг этой постановки со стороны Онегина-Гилёва. В июне 1879 года Сергей Васильевич уже закончил консерваторию и отбывал воинскую повинность в гренадерском корпусе в Москве как вольноопределяющийся. Со спектаклем связан примечательный эпизод, о котором весьма колоритно повествует Ф.В. Гилёв: «В это время приезжает в Москву покровитель музыки великий князь Константин Николаевич и желает видеть на сцене новую оперу "Евг[ений] Онег[ин]", <…> докладывают великому князю и указывают, что артист Гилёв, исполнявший эту роль, в лагере в чине рядового солдата. Дается немедленно распоряжение командующему гренадерским корпусом уволить Гилёва на 3 дня и доставить в консерваторию. <…> По возвращении Сергея в лагерь ему почет и уважение от всего офицерства, всякие льготы и преимущества <…> Ему разрешено было одному занимать палатку, внутри ее <…> поставить пианино. Для изучения фронта и маршировки прикомандирован особо, для одного, дядька, который и занимался с Сергеем, и с разрешения ученика учитель спал в той же палатке под кроватью своего подчиненного. <…> вся служба прошла в лагере в самых лучших условиях, как бы на веселом курорте или на даче». Так в истории постановок «Онегина» появился единственный исполнитель партии Онегина — солдат действительной службы царской армии.

…В завершение сюжета вспомним, что Чайковский весьма критически оценивал певческие данные «первого Онегина». Описывая в письме к Н.Ф. фон Мекк от 19 марта 1879 года, как

[1] Последовательность, которую приводит в воспоминании об этой встрече Гилёв, в изданной партитуре несколько иная — это движение в тональности e-moll по звукам трезвучия C-dur [46, с. 533—534]. В гармоническом фундаменте этой последовательности находится септаккорд IV ступени с повышенной примой, предваряющий доминантовый септаккорд с секстой — «знак катастрофы» по М.Г. Арановскому [3, с. 153—221].

каждый из ведущих исполнителей провел партию на премьере, о Гилёве Петр Ильич высказался так: «…его голос так ничтожен, так сух и лишен прелести!» [43, с. 95]. При этом Чайковский был душевно расположен к молодому певцу, ласково называл его «Гилени» [14, с. 8] и тепло отзывался о его человеческих качествах. «Гилёв очень верный и хороший человек» [45, с. 178], — писал он 29 июля 1882 года А.Я. Левенсон, намеревавшейся отправиться по приглашению Сергея Васильевича в Екатеринбург для преподавания в музыкальных классах[1].

Организатор хорового дела на Урале

Оставив в 1880 году оперную антрепризу П.М. Медведева [см.: 38], с 1881 по 1885 годы Гилёв жил в Екатеринбурге. 6 мая 1881 года «Екатеринбургская неделя» поместила открытое письмо музыканта, в котором он писал: «…я намерен в Екатеринбурге открыть частные музыкальные классы, с целью за весьма умеренную плату дать возможность желающим изучить некоторые музыкальные предметы, как-то: пение-соло, теорию музыки, фортепиано, сольфеджио и хоровое пение. <…> К тому же инициатива высказанной идеи отчасти принадлежит покойному Николаю Григорьевичу Рубинштейну <…> который еще за 12 дней до своей смерти одобрял и поощрял мое намерение, хваля и поддерживая мое решение отдать все свои познания делу распространения музыкального искусства в отдаленных краях России. Таким образом, мой последний разговор с покойным Николаем Григорьевичем есть как бы его завещание, высказанное на смертном одре <…> а потому это завещание для меня является священною обязанностью» [29]. 19 августа того же года газета предуведомляла: «Окончивший курс *Императорской* Московской *Консерватории* с дипломом на звание Свободного Художника *С.В. Гилёв*, с 1-го Сентября сего 1881-го года <…> будет давать *уроки музыкальных предметов* по программе и методе Московской Консерватории» (курсив оригинала — *Е.П.*, *М.Г.*) [23]. Классы были организованы Гилёвым на собственные деньги, он преподавал в них все предметы.

В 1881 году Сергей Васильевич стал руководить хором Екатеринбургской женской гимназии, прослужив в этой должности вплоть до 1885 года. Одновременно Гилёв принял на себя руководство любительским хором при городском музыкальном кружке. Пресса писала: «Кажется, только один человек прибавился с января месяца в этом хоре, именно тот, который помахивает палочкой, <…> — это г. Гилёв, и хор как-то ожил, переродился. Сами участвующие в хоре говорят: “Странное

[1] Это намерение А.Я. Левенсон не осуществилось.

дело! С ним — т.е. с г. Гилёвым — как-то легче поется, не боишься соврать и уверенно берешь всякую ноту". Вот что значит распорядитель! <…> Говорят, не было ни одной хоровой репетиции, на которую бы не явился или опоздал г. Гилёв, он отдается этому занятию, как артист, любящий свое искусство» [12, с. 321].

Сергей Васильевич продолжал выступать и как певец. Известно его участие в операх «Фауст» Гуно (Мефистофель), «Трубадур» Верди (граф ди Луна) [42], а также в концертах, где он исполнял народные песни, арии из опер, романсы, в том числе Чайковского. Возвращаясь к теме вокальных данных «первого Онегина», скорректируем мнение Петра Ильича: «Обладая небольшим голосом, *но замечательным уменьем владеть им* (курсив наш — *Е.П., М.Г.*), г. Гилёв всегда в этих концертах оставляет своим пением хорошее впечатление в публике», — писала пресса [16, с. 585].

К периоду столь интенсивной творческой деятельности относятся и сведения о сочинении Гилёвым трех кантат[1]. Так, в мае 1883 года, в дни празднования в Екатеринбурге коронации Александра III, Сергей Васильевич дирижировал объединенным хором учащихся мужской и женской гимназий, реального училища и музыкального кружка (до 130 человек), исполнявшим написанную им к коронации кантату на две русские темы [21].

В октябре 1883 года Гилёв организовал в Екатеринбурге певческую мужскую капеллу из 55 хористов-любителей. Ее репертуар составили русские народные песни, оперные хоры; исполнялась также кантата «Слава Руси», написанная руководителем капеллы Гилёвым. Летом 1884 года капелла гастролировала в Нижнем Новгороде, Казани, Саратове, Симбирске, Перми, Самаре и других городах по берегам Волги и Камы. Несмотря на известность хора Гилёва, это предприятие в 1885 году потерпело фиаско, причинами которого стали просчеты Сергея Васильевича в организационных вопросах. Брат вспоминал: «Пришлось распустить хор и объявить себя банкротом <…> Упал духом Сережа, число учеников сократилось, вакансия в гимназии замещена». В том же 1885 году Гилёв покидает Екатеринбург.

Впоследствии творческий путь музыканта еще раз пересечется с этим городом, когда 14 июня 1887 года, в день открытия Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки, он продирижирует сводным хором «из ста человек любителей». Тогда и прозвучала специально написанная Гилёвым по случаю приезда на выставку ее

[1] Гилёв является также автором романсов, сочинений и переложений для хора. Характеристика его как композитора, а также как автора музыкально-теоретических руководств не входит в задачи статьи.

Почетного Президента великого князя Михаила Николаевича кантата (для хора *a cappella*, на собственные слова) [30, с. 487].

Женитьба

Обстоятельства женитьбы Сергея Васильевича невольно заставляют вспомнить его оперного героя Онегина: Гилёву довелось в определенном смысле «переиграть» судьбу своего персонажа. По воспоминаниям Ф.В. Гилёва, предположительно в 1885 году, Сергей «как бы воровски, убегом» увез свою невесту и обвенчался с ней в Нижне-Исетском заводе[1]. Женой «первого Онегина» стала дочь золотопромышленника Анна Никифоровна Исленьтьева. Чета Гилёвых прошла рука об руку всю жизнь, деля радости и переживая печали, выпавшие на их долю. Таковыми стали смерть их сына в младенчестве, родившегося, предположительно, в конце 1885 или в 1886 году, а также смерть дочери Леночки, умершей в четырехлетнем возрасте (по-видимому, не позднее 1891 года)[2].

Учеба за границей

Относительно пребывания Гилёва за границей в воспоминаниях его брата имеются важные сведения о дальнейшем вокальном образовании Сергея Васильевича. После свадьбы молодожены уехали путешествовать в Москву, Петербург, на полгода во Францию и затем на год в Италию. Ф.В. Гилёв сообщает, что во Франции «Сергей брал уроки у какой-то знаменитости и получил удостоверение о пройденном курсе», а в Италии «Сергей был на курсах у знаменитых певцов, выдавших официальное удостоверение о его полной подготовке». Эту информацию в настоящий момент не удается документально подтвердить, как остается неподтвержденным и факт обучения Гилёва в Германии — такая информация содержится в некрологе. Там же находятся и другие заслуживающие внимания сведения: «Имея желание пополнить свое педагогическое образование, С[ергей] В[асильевич] получает рекомендательное письмо от автора оперы “Демон” Рубинштейна и отправляется за границу, во Францию, затем в Италию и Германию» [11]. Факт этот представляется вполне возможным: с одной стороны, система рекомендательных писем была в XIX столетии весьма распространена как в Европе, так и в России, с другой — в этом жесте помощи Антона Григорьевича Рубинштейна можно предположить проявление некой преемст-

[1] До революции 1917 года Нижне-Исетский завод был центром Нижне-Исетской волости, ныне это микрорайон Екатеринбурга.

[2] Дата смерти дочери определяется по воспоминаниям Ф.В. Гилёва о том, что кончина ребенка настолько повлияла на родителей, что они вынуждены были обратиться за медицинской помощью к известному французскому психиатру Ж.-М. Шарко, в последнее его посещение Москвы в 1891 году. См.: [40].

венности в заботе о «первом Онегине» со стороны младшего Рубинштейна — Николая, умершего в 1881 году.

Второй московский период

Перелистнем ряд страниц, среди которых несколько лет жизни в Казани, организация там музыкальных классов и преподавание церковного пения в Казанской духовной семинарии [см.: 47], и обратимся ко второму московскому периоду в жизни «первого Онегина». Документация по этому периоду в ряде позиций довольно противоречива, информация требует уточнения и конкретизации, поэтому нам придется разделить область фактов и область предположений.

Документально подтвержденными являются следующие факты. Гилёв проживал в Москве с 1898[1] по 1916 год [6]. За эти 19 лет супруги меняли места жительства восемь раз[2]. Дольше всего (с 1903 по 1910 годы) Гилёвы проживали по адресу: Тверской бульвар, дом 7. Это был знаменитый дом, известный как «Романовка», по фамилии его владельца Романова[3].

Проживание Гилёвых в доме Романова, возможно, мотивировалось, с одной стороны, дешевизной съема жилья, с другой, опять-таки предположительно, — возможностью тесного контакта с соседями, собратьями по искусству, а также ведения богемного образа жизни, о котором снова читаем в воспоминаниях

[1] Согласно воспоминаниям брата, Гилёвы проживали в Москве ранее, еще до смерти их дочери, т.е. до 1891 года: «На лето обыкновенно Гилёвы уезжали из Москвы куда-нибудь, где воздух почище и людей поменьше, когда Леночка подросла, могла сама бегать, стали ездить в Крым» (АУВ). Однако эта информация документально не подтверждается.

[2] Информация о местах проживания Гилёва содержится в справочниках «Вся Москва» за соответствующие годы.

[3] В этом знаменитом доме «размещались дешевые меблированные комнаты, в которых селились студенты консерватории и Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Здесь снимал квартиру композитор В.С. Калинников, у которого в гостях бывали Н.А. Римский-Корсаков, М.А. Врубель, К.А. Коровин, Ф.И. Шаляпин, — указывает краевед З. Одолламская, — В Романовке проходят в спокойной, дружеской обстановке первые репетиции опер для мамонтовского театра. В 1893 г. хозяин присоединяет соседнее владение и устраивает там зал, для репетиций и концертов. Романовская зала до сих пор является сценой театра на Малой Бронной. Именно здесь зарождался Художественный театр К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. До появления у него собственного здания труппа использовала Романовскую залу для репетиций. В Романовке у своих друзей по Московскому училищу живописи читает свои первые стихи В.В. Маяковский. Среди слушателей Велимир Хлебников, Давид Бурлюк, Алексей Крученых. Здесь “как в латинском квартале. Только теплее. Гораздо теплее”, — вспоминал потом поэт. Дом стал свидетелем двух революций. В 1905 г. рядом с домом выросла баррикада. В 1917 г. из полукруглого эркера дома красноармейцы обстреливали из пулемета юнкеров, держащих площадь» [24]. Об «участии» дома в первой русской революции (вероятно, по словам Сергея Васильевича) вспоминал и Федор Гилёв: дом был обстрелян, «выбито несколько простенков, стреляли сюда потому, что здесь скрывались революционеры, стрелявшие по войскам из револьверов и ружей» [там же].

Федора Гилёва: «Я был у брата в Казани и в Москве, живут по-студенчески, своего хозяйства не имеют, обеды получают из кухмистерской, вместо чаю пьют кофе, ужина не полагается. Сергей целые дни занят, Анна Никифор[овна] бесплатно служит в какой-то лечебнице сиделкой или сестрой милосердия, целые дни отсутствует из дома. Мне удалось быть у брата 25 сент[ября] (день его Ангела), Сергей даже забыл, что он именинник».

Педагогическая деятельность. Ф.В. Гилёв вспоминал, что брат находился на казенной службе, преподавая в двух женских институтах. Информация эта требует уточнения и конкретизации: когда и в каких именно учебных заведениях работал Гилёв? Частично ответы на этот вопрос удалось найти в адресной и справочной книге «Вся Москва»[1].

Так, с 1900 по 1907 годы Сергей Васильевич был учителем пения в Николаевском женском училище [6]. С января 1902 года Гилёв преподает в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества[2] в должности профессора по классу пения. Ежегодное число учеников и учениц его класса колеблется от двадцати до тридцати. В 1907/1908 учебном году Сергей Васильевич выбыл из педагогического состава училища [6; 26].

Согласно данным адресного раздела справочника «Вся Москва» за 1906 и 1907 годы Сергей Васильевич работал также учителем пения в Музыкально-драматическом училище Кетхудовой[3]. Одновременно в том же справочнике за 1907 год на с. XVI видим иное обозначение этого учебного заведения — «Кетхудовой музыкальная школа», а на с. 397 снова «Музыкально-драматическое училище Л.Ф. Кетхудовой». Что же это было на самом деле — школа или училище? Или, быть может, Кетхудова держала

[1] В 1894–1917 годах «Вся Москва» выпускалась в качестве продолжения «Адрес-календаря города Москвы». В ней содержались списки состава правительственных, общественных и частных учреждений Москвы; перечни фабрик, заводов и торговых фирм с указанием владельцев; алфавитные списки и адреса жителей и др.

[2] В том же году Музыкально-драматическое училище переехало в старинный особняк семьи Солдатенковых в Малом Кисловском переулке, где в советское время располагался ГИТИС, ныне — Российский институт театрального искусства.

[3] На данный момент подробных сведений как о Музыкально-драматическом училище Кетхудовой, так и о самой Лидии Кетхудовой найти не удалось. Неизвестны даже ее точные инициалы: в разных источниках она упоминается как Л.А., Л.О. и Л.Ф. Кетхудова. По некоторым данным, она обучалась в Московской консерватории в 1885–1890 годах, окончила ее по классу фортепиано В.И. Сафонова, с дипломом и малой серебряной медалью (в некоторых источниках — с золотой) [15, с. 72; 41, с. 137]. Известно также, что она внесла большой вклад в развитие музыкальной культуры Владикавказа, открыв в 1890 году музыкальное училище [41, с. 27]. На данный момент не удалось установить, когда именно Кетхудова вернулась в Москву, но вернувшись, она создала одну из первых в Москве музыкальных школ [35, с. 13].

два учебных заведения? Этот вопрос пока остается открытым.

По данным «Всей Москвы», в 1910 году Гилёв был учителем пения в Басманном 4-х-классном городском училище [6: 1910 г., с. 105]; в 1912 году он давал уроки музыки [6: 1912 г., с. 121], а в 1913, 1914 годах — уроки пения. При этом указание на какое-либо учебное заведение, где бы служил Гилёв, отсутствует. Это дает основание предполагать, что в данные годы Сергей Васильевич занимался частной практикой. В 1911 и 1915 годах Гилёв вовсе не значится среди жителей Москвы, а в 1916 году вновь появляется в списках уже как «профессор пения» в Высшем Басманном начальном училище и Лефортовском 2-м городском училище [6: 1916 г., с. 112].

В область предположений относительно педагогической деятельности Сергея Васильевича входит ряд сведений, сообщенных его старшим братом. Так, Федор Гилёв пишет, что, имея опыт организации музыкальных классов в Екатеринбурге и Казани, Сергей Васильевич открывает «школу» пения и в Москве: «В Москве Сергей занял маленькую квартирку, или, вернее сказать, одну большую комнату, разгороженную на 3 части. Желающих брать уроки явилось достаточно, более студенты». Вероятнее всего, эти воспоминания относятся к первым годам проживания брата в Москве.

Следующая информация от старшего Гилёва столь же интересна, сколь и запутанна. Он сообщает, что его брат пытался поступить на службу в Московскую консерваторию: «Сдал экзамен на профессора, получил диплом, но в консерваторию все же не попал, а занял кафедру по пению в филармонии (тоже высшее музык[альное] училище)». Как было сказано ранее, в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества Гилёв работал с 1902 года уже в должности профессора, поэтому «экзамен на профессора»[1] и попытка Гилёва поступить на службу в Московскую консерваторию, возможно, относятся к 1900-м годам. Согласно документации фонда Московской консерватории, хранящейся в РГАЛИ (ф. 2099) и историко-биографическому справочнику «Московская консерватория» [20], Гилёв в списках профессорско-преподавательского состава Московской консерватории в годы его пребывания в Москве не значится. Можно было бы рассмотреть данную информацию как ошибочную, объясняемую известным свойством ретроспективности мемуаров. Однако этого не позволяет сделать наличие опубликованных музыкальных сочинений Гилёва, где на титульном листе он

[1] Информация об экзамене на профессора и получении диплома находится в области открытых вопросов.

назван профессором Московской консерватории[1] [8]. Таким образом, вопрос преподавания Гилёва в Московской консерватории требует дальнейших изысканий.

По воспоминаниям Ф.В. Гилёва, после революции 1905 года Сергей Васильевич на несколько лет уезжал из Москвы, но потом вернулся. Куда он уезжал и когда возвратился в Москву, на настоящий момент не установлено. Более того, эта информация противоречит времени службы Гилёва в Музыкально-драматическом училище и данным справочника «Вся Москвы». Возможно, имеются в виду 1911 и 1915 годы, когда его фамилия в указанном источнике отсутствует.

В защиту Н.А. Римского-Корсакова. Остановимся еще на одном знаменательном факте биографии «первого Онегина»: в марте 1905 года мы видим его подпись в известном письме в защиту Н.А. Римского-Корсакова [32, с. 356]. Это письмо было подписано такими выдающимися представителями музыкальной культуры как С.И. Танеев, С.В. Рахманинов, А.Д. Кастальский, Г.Л. Катуар, Л.Э. Конюс, Л.В. Николаев, — всего 89 подписей. Подписала его и «первая Татьяна» М.Н. Климентова-Муромцева.

В память о П.И. Чайковском. Сергей Васильевич в 1900-е годы находился в кругу достойнейших людей своего времени, среди которых многие имели то или иное отношение к Чайковскому, в том числе и перечисленные выше подписанты: имя композитора, вероятно, сплачивало тех, кто в прошлом был среди его учеников, коллег, друзей. Не составляло исключения и близкое окружение Гилёва, представленное, в том числе, консерваторскими учениками и друзьями Петра Ильича: А.А. Брандуковым и С.М. Ремезовым. Оба были коллегами Гилёва по Музыкально-драматическому училищу.

Особое место в жизни «первого Онегина» занимал ученик и друг Чайковского С.И. Танеев. Упоминания Гилёва встречаются на страницах дневников Танеева в 1903, 1907 и 1909 годах. В 1907 году Сергей Васильевич готовил издание учебного пособия «Музыкальная азбука: Популярное руководство для школ и женских учебных заведений в 3-х ч.», в связи с чем обращался к Танееву за помощью в правке нотных примеров. Как писал Гилёв в предисловии, его «труд сводится к скромной цели: содействовать изучению чтения нот голосом до полной готовности к участию в хоровом пении» [7, с. 2]. Третья часть пособия включает в себя упражнения для пения на два, три и четыре

[1] Речь идет о трех хоровых сочинениях Гилёва: «Слава М.Ю. Лермонтову», «Когда волнуется желтеющая нива» и «Молитва. Я, Матерь Божия, ныне с молитвою», которые были изданы под рубрикой «К юбилею М.Ю. Лермонтова» в издательстве Ю.Г. Циммермана. Год издания, как и цензурное разрешение, отсутствуют. Согласно информации из Лермонтовской энциклопедии (см.: http://ekatalog.lplib.ru/elb/683.pdf), публикация относится к 100-летию со дня рождения Лермонтова (1914 г.).

голоса. Среди двухголосных упражнений встречаются каноны и фуги. На основании дневниковых записей Танеева можно предположить, что они принадлежат С.И. Танееву. В частности, 1 мая 1907 года он записал: «С.В. Гилёв желает издать учебник хорового элем[ентарного] пения. Принес его на просмотр. <…> Дал ему письмо к Шорнингу (библиотекарь консерватории — *Е.П.*, *М.Г.*), прося его отыскать в консерваторской библиотеке написанные мною много лет назад для экзамена сольфеджио примеры, которые предоставлю в распоряжение Гилёва» [37, с. 317]. Число переданных Гилёву примеров незначительно, поэтому Танеев настаивал, чтобы его имя не упоминалось в печати [там же, с. 320]. В знак благодарности за помощь Гилёв подарил Танееву вышедшее издание со своим автографом[1].

Сергей Васильевич был также знаком с другими представителями из окружения Чайковского — М.М. Ипполитовым-Ивановым, У.И. Авранеком, А.Д. Кастальским. Известен факт, что все трое, а также Брандуков оставили положительные отзывы об изобретенном Гилёвым музыкальном инструменте, которому автор дал название «Пиччитон»[2].

«Полезное изобретение»

В воспоминаниях Ф.В. Гилёва читаем: «Живя в Москве, Сережа напал на мысль создать музыкальный инструмент вроде пианино, упрощенного типа, более легкий и во много раз дешевле пианино. По его модели сделан был инструмент, экспертизой признанный весьма практичным и вполне заменяющим пианино и должен быть доступен небогатым людям, применим в школах и пр[очее]». Описание «Пичитона» и хроматического клавишного камертона, также изобретения Гилёва, сохранилось в машинописной статье Хрисанфа Николаевича Херсонского[3], датированной 1923 годом: «Развернув небольшой сверток, он [Гилёв] раскрыл на столе деревянный ящик с аршин длиной. Под крышкой оказалась фортепианная клавиатура в три октавы. <…> “Пиччитон”[4] С.В. Гилёва обладает хоть небольшим, но мелодичным, приятным звуком и даже может при нажиме особого рычажка давать еще пианиссимо звука при сохранении его отчетливости.

Хитрости в нем много ли? Все удивительно просто, очень удачно придумано. <…> Струны заменены стальной

[1] Подаренный автором экземпляр сохранился в личной библиотеке С.И. Танеева (ныне — часть библиотеки Московской консерватории, носящей его имя) [37, с. 449–450].

[2] Сведения из статьи Х.Н. Херсонского «Полезное изобретение». См.: РГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 44, л. 40–42.

[3] Хрисанф Николаевич Херсонский (1897–1968) — советский сценарист, критик, драматург и прозаик. В 1920-е годы — представитель левого крыла театральной критики. См. также предыдущую сноску.

[4] В статье Херсонского — «Пиччетон».

гребенкой, а ударные молоточки — цепляющимися за зубья гребенки крючками-щипчиками. <…> Вторая коробочка уже совсем маленькая, вынутая из жилетного кармана, оказалась клавишным инструментиком — хроматическим камертоном в одну и полторы октавы. <…> Он дает очень отчетливые звуки и гораздо удобнее обыкновенного камертона»[1]. Когда в конце жизни пришли к Сергею Васильевичу годы лишений и невзгод, он очень надеялся на то, что «Пиччитон» пойдет в массовое производство, и тем самым поправит материальное положение автора. Но сначала помешала первая мировая война, а после революции новая власть интереса к изобретению Гилёва не проявила, хотя он предлагал наркому А.В. Луначарскому свое изобретение «в полную собственность Государства»[2].

Последнее пятнадцатилетие

В 1918 году Гилёв с женой появляются в городе Раненбург Рязанской области[3] — очередным бегством, теперь из Козельска, спасаясь от голода[4]. Какие-либо документы, подтверждающие этот факт, не известны. Но если предположить, что так и произошло, то в биографии Сергея Васильевича это было уже третье бегство, после побега из Пермской гимназии в Московскую консерваторию и «умыкания» невесты. И если первым бегством открывалась жизнь, полная надежд, то третье стало началом самого тяжелого периода жизни «первого Онегина». Но сначала в Раненбурге судьба улыбается ему: он становится заведующим музыкальной школой и параллельно работает в педагогическом техникуме, читает лекции в кружке искусства в рамках переподготовки школьных работников Раненбургского уезда, устраивает концерт этнографического характера, занимается общественной деятельностью (избран в комиссию по проведению митинга в честь третьей годовщины Октябрьской революции)[5]. Профессионализм и опыт музыканта востребованы в новых условиях.

Тем не менее, когда Гилёв в сентябре 1925 года получает приглашение занять место преподавателя в Рязанской государственной музыкальной школе II ступени, которая в том же 1925 году реорганизуется в музыкально-

[1] РГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 44, л. 40–41.

[2] См.: Письмо С.В. Гилёва к Э.К. Розенову от 10 ноября 1925 года. ВМОМК, ф. 77, инв. 547, пост. 1200, л. 1.

[3] Ныне г. Чаплыгин Липецкой области.

[4] См. письмо коллеги Гилёва по Раненбургу А.Д. Левитова к ученице Гилёва по Рязанскому музыкально-педагогическому техникуму М.П. Поповой-Лактаевой от 12 апреля 1968 года: ГАРО, ф. Р-6248, оп. 1, д. 86, л. 11.

[5] Сведения из архивных справок, полученных нами в ГАЛО (№ 2480 от 26.06.2013) и ГАРО (№ Т-1260 от 07.05.2013).

педагогический техникум[1], он принимает предложение и покидает Раненбург. И здесь его постигает несчастье: ЦК союза Рабис без объяснения причин отклоняет ходатайство союза об утверждении ему пенсии. В отчаянии 71-летний музыкант пишет сотруднику ГИМНа, председателю Комиссии по вокальной методологии Э.К. Розенову[2]: «Сейчас, несмотря на преклонный возраст, я еще зарабатываю на пропитание, но стоит мне заболеть, и я буквально окажусь выброшенным на улицу»[3]; «я прошу обеспечить меня и жену мою пожизненным содержанием, и, если возможно, выдать единовременное пособие на обзаведение одеждой и т.п., в чем я крайне нуждаюсь»[4]. Пенсия, однако, была назначена лишь в 1927 году. В этом же году Рязанский техникум отметил 45-летие педагогической деятельности Гилёва.

На публикуемой ниже фотографии запечатлелась связь времен. В центре третьего ряда — Сергей Васильевич Гилёв (с седой бородой, опирается на трость). Слева — Семен Александрович Заливухин, директор техникума, получивший образование в Петербургской певческой капелле и Петербургской консерватории, в 1950-х годах видный деятель Всероссийского хорового общества. Рядом — Всеволод Петрович Задерацкий, отец будущего профессора Московской консерватории Всеволода Всеволодовича Задерацкого, ученик М.М. Ипполитова-Иванова и С.И. Танеева, талантливый композитор; его наследие долгое время лежало под спудом и только сейчас выходит на концертную сцену [см.: 10]. А далее — Екатерина Давыдовна Аглинцева, также выпускница Московской консерватории, пианистка, ученица В.И. Сафонова и И.А. Левина [см.: 13], юные Юрий и Валентина Холоповы были ее учениками по классу фортепиано…

Почти последняя точка этого повествования — приказ от 15 августа 1931 года: «С.В. Гилёв освобождается от работы преподавателя сольного

[1] Ныне — Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых.

[2] Эмилий Карлович Розенов (1861–1935) был заметной фигурой в культурном строительстве 1920-х годов. Выпускник Московской консерватории, где занимался у Г.А. Лароша и А.С. Аренского, по классу фортепиано учился у В.И. Сафонова. В 1900-е годы общался с Танеевым, явился одним из создателей «Музыкально-научного общества», находился среди учредителей общества «Музыкально-теоретическая библиотека», с 1906 по 1916 годы вел класс фортепиано в Московской консерватории, выступал как музыкальный критик в ряде московских газет. После революции 1917 года заведовал Библиотечным подотделом МУЗО Наркомпроса, организовал музыкально-теоретическую секцию в Музыкальном отделе Пролеткульта.

[3] Письмо С.В. Гилёва к Э.К. Розенову от 2 декабря 1925 года. ВМОМК, ф. 77, инв. 548, пост. 1200, л. 2.

[4] Письмо С.В. Гилёва к Э.К. Розенову от 10 ноября 1925 года. ВМОМК, ф. 77, инв. 547, пост. 1200, л. 2.

С.В. Гилёв с коллегами и учениками
в Рязанском музыкально-педагогическом техникуме. 19 июня 1927 г.
(фото из личного архива Т.Н. Цукановой)

пения в музыкальном техникуме»[1]. Умер Сергей Васильевич 6 октября 1933 года в Рязани. Местная газета «Ленинский путь» откликнулась на его кончину некрологом, подписанным С.А. Заливухиным.

Вместо эпилога

Е.Д. Аглинцева вспоминала: «Сергей Васильевич Гилёв поразил меня своей простотой, чрезмерной скромностью и производил впечатление человека незаурядного, несомненно одаренного педагога и музыканта. <…> Нам известно, что он очень нуждался и вообще не был окружен поклонением или почетом. После его смерти жена его тоже бедствовала»[2]. В 1960-х годах ученики Сергея Васильевича Гилёва попытались найти на Скорбященском кладбище Рязани его могилу и не нашли…

В 2015 году Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых отметил свое 90-летие. В дни празднования юбилея вспоминали тех, кто стоял у истоков профессионального музыкального образования в Рязани. Среди них — «первый Онегин» Сергей Васильевич Гилёв…

[1] Согласно архивной справке, полученной из ГАРО (Т-1260 от 07.05.2013).
[2] См.: ГАРО. Ф. Р-6248. Оп. 1. Д. 86. Л. 13 об.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акифьева Н.В.* Дочь «Пиковой дамы» // Урал. следопыт. 2006. № 3 (585). С. 63–65.

2. *Акифьева Н.В.* Строгановы и крепостная интеллигенция Билимбая // Веси. 2006. № 1. С. 6–9.

3. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.

4. *Беляев С.Е.* Музыкальное образование на Урале: истоки, традиции. Екатеринбург: Наука, 1995. 78 с.

5. *Вайнштейн Л.Я.* Музыкальный театр Чайковского. Исполнители и первые постановки опер композитора в России: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2003. 26 с.

6. Вся Москва. Адресная и справочная книга гор. Москвы на 1898–1917 годы. М.: Товарищество А.С. Суворина — «Новое время», 1898–1917.

7. *Гилёв С.* Музыкальная азбука: популярное руководство для школ и женских учебных заведений. В 3 ч. Ч. 3. М.–Лейпциг: П. Юргенсон, [б.д.]. 26 с.

8. *Гилёв С.* Слава М.Ю. Лермонтову: юбилейная кантата-фантазия для женского или детского хора. Партитура и голоса. СПб. и др.: Ю.Г. Циммермана, [б.д.]. С. 2–4.

9. *Голохвастова Н.В.* Крепостные служащие в системе управления Уральского горнозаводского имения в конце XVIII — первой половине XIX вв. (на примере Перм. вотчин Строгановых). Пермь: Западно-Уральский ин-т экономики и права, 2004. 248 с.

10. *Задерацкий В.В.* Per aspera… М.: Композитор, 2009. 320 с.

11. *Заливухин С.* Памяти проф. С.В. Гилева // Ленинский путь (Рязань). 1933. 10 октября. С. 4.

12. Заметка по части Екатеринбургского музыкального кружка // Екатеринбург. неделя. 1882. 2 июня. С. 320–321.

13. *Кантор Г.М.* Моя учительница Екатерина Аглинцева (1883–1968) // *Кантор Г.М.* Из музыки — в жизнь. Тель-Авив: Beit Nelly Media, 2012. С. 6–13.

14. *Кашкин Н.Д.* 35-летие первой постановки «Онегина». Воспоминания участников спектакля // Рус. слово. 1914. 16/29 марта. С. 8–9.

15. *Кашкин Н.Д.* Первое двадцатипятилетие Московской консерватории: Исторический очерк. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1891. 81 с.

16. Концерт 23 Августа: хроника // Екатеринбург. неделя. 1884. 29 августа С. 585–586.

17. *Майбурова Е.В.* Музыкальная жизнь Екатеринбурга // Из музыкального прошлого: сб. очерков / Ред.-сост. Б.С. Штейнпресс. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. С. 22–71.

18. *Моисеев Г.А.* Великий князь Константин Николаевич и Московское отделение Русского музыкального общества // Музыковедение. 2009. № 10. С. 12–19.

19. *Мосин А.Г.* Словарь Уральских фамилий. Екатеринбург, 2000. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.okorneva.ru/proishojdenie--familiy-kamyishlovskogo-uezda-slovar-uralskih-familiy/gilev/

20. Московская консерватория: От истоков до наших дней. 1866–2003. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 744 с.

21. [Мы слышали, что во время предстоящего торжества коронования…] // Екатеринбург. неделя. 1883. 4 мая. С. 283.

22. *Невоструев Н.А.* Образование и развитие элементов российского гражданского общества на Урале во второй половине XIX — начале XX века: дис. … д-ра ист. наук. Пермь, 2006. 447 с.

23. Объявление // Екатеринбург. неделя. 1881. 19 августа. С. 440.

24. *Одолламская З.* Дом Романова или «Романовка» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://um.mos.ru/houses/dom_romanova_ili_romanovka/

25. «Онегину» пятьдесят лет // РАБИС. 1929. 9 апреля. С. 4–5.

26. Отчеты Московского филармонического общества и музыкально-драматического училища за 1901/1902–1907/1908 годы. М., 1902–1908.

27. Отчеты Русского музыкального общества в Москве за 1872/1873–1878/1879 годы. М., 1874–1880.

28. *Порозов В.А.* Гилев Сергей Васильевич [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Пермский край». Режим доступа: http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804030143

29. Предполагаемая музыкальная школа // Екатеринбург. неделя. 1881. 6 мая. С. 242.

30. Приезд и пребывание в городе Екатеринбурге Его Императорского Высочества, Государя Великого Князя Михаила Николаевича // Екатеринбург. неделя. 1887. 16 июня. С. 486–487.

31. *Пружанский А.М.* Отечественные певцы. 1755–1917: Словарь. В 2 ч. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1991. 424 с.

32. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Ред.-сост. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. 668 с.

33. *Рензин В.И.* Гилев Сергей Васильевич // Уральская историческая энциклопедия / Гл. ред. В.В. Алексеев. Екатеринбург: Академкнига, 2000. С. 148 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://fisechko.ru/yral/486.html

34. *Рогожникова Г.П.* Из истории развития хорового пения на Урале: Очерки // О музыке и музыкантах Урала: научно-методические записки. Вып. 3. Свердловск: [б.и.], 1959. С. 120–123.

35. *Ручимская С.В.* Феномен просветительства в профессиональной подготовке педагога-музыканта: автореф. дис. … канд. пед. наук. М., 2010. 27 с.

36. Строгановы «билимбаевские» // Предприниматели Урала XVII — начала XX в.: Справочник / Авт.-сост. Е.Г. Неклюдов [и др.]. Вып. 1: Уральские горнозаводчики. Екатеринбург: УрО РАН, 2013. С. 73–74.

37. *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 3. 1903–1909 гг. / Текстол. ред. Л.З. Корабельниковой; коммент. Л.З. Корабельниковой и Л.И. Даренской. М.: Музыка, 1985. 560 с.

38. *Таубе Н.Ф.* Четверть века Казанской оперы (1874–1901) // Из музыкального прошлого: сб. очерков / Ред.-сост. Б.С. Штейнпресс. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. С. 234–287.

39. *Файзрахманова Л.Т.* Становление и развитие музыкально-педагогического образования в Татарстане (XIX–XX вв.): дис. … д-ра пед. наук. Казань, 2014. 467 с. + 115 с. (прил.).

40. *Федунина Н.Ю.* Франко-русские контакты в области гипнотизма и внушения в конце XIX — начале XX века // Методология и история психологии. 2011. Т. 6. Вып. 2. С. 74–91.

41. *Фидарова Р.Я.* История осетинской этики. Монография. В 2 т. Т. 2. Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2012. 568 с.

42. Хроника // Екатеринбург. газета. 1883. 15 июня. С. 379.

43. *Чайковский П.И.* Переписка. 1876–1890. В 4 т. Т. 3. 1879–1881 / Сост., науч.-текстол. ред., коммент. П.Е. Вайдман. Челябинск: MPI, 2010. 830 с.

44. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI. [Письма, 1876–1877] / Подгот. Н.А. Викторовой и Б.И. Рабиновичем. М.: Музгиз, 1961. 397 с.

45. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XI. [Письма, 1882] / Подгот. К.Ю. Давыдовой и Г.И. Лабутиной. М.: Музыка, 1966. 359 с.

46. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Т. 4. Евгений Онегин: партитура / Ред., авт. ст., примеч. И. Шишов. М.–Л.: Музгиз, 1948. 537 с.

47. *Явгильдина З.М.* История музыкального образования в Казанской губернии (вторая половина XVIII — начало XIX вв.). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2012. 230 с.

48. *Ямпольский А.И.* Гилев Сергей Васильевич // Муз. энциклопедия. В 6 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Стб. 979–980.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АУВ — Семейный архив М.Н. Удовихиной. Воспоминания Ф.В. Гилёва

ВМОМК — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М.И. Глинки

ГАЛО — Государственный архив Липецкой области

ГАРО — Государственный архив Рязанской области

ГМЗЧ — Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П.И. Чайковского в Клину

ИРМО — Императорское русское музыкальное общество

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

УрФУ — Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина

Леонид Бомштейн

«ЧАРОДЕЙКА»: ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ
(из опыта работы над образом Паисия)

Опера, без преувеличения, — квинтэссенция театрального искусства, жанр многоуровневый, требующий значительных личностных затрат от тех, кто работает над ее сценическим воплощением.

Постановочную проблематику редко звучащих опер можно назвать острой уже потому, что «эталонные» спектакли, служащие своего рода трамплином для поиска новых концепций, единичны или отсутствуют вовсе. «Чародейка» П.И. Чайковского — из того же разряда, исполняется редко. И все же ее постановка в ГАБТе весной 2012 года[1] уже третья на счету Большого[2]. Она объединила усилия настоящих мастеров оперного искусства: режиссера-постановщика Александра Тителя[3], музыкального руководителя и дирижера Александра Лазарева[4], сцено-

[1] Премьера прошла 26 июня.

[2] На самом деле на сцене Большого театра «Чародейка» с учетом последней версии ставилась 4 раза — в 1890, 1916, 1958 и 2012. Однако самый первый спектакль публика увидела всего 1 раз.

[3] А.Н. Титель (р. 1949) — советский и российский оперный режиссер, Народный артист РФ, Лауреат Государственной премии СССР и трех национальных театральных премий «Золотая маска». Выпускник ГИТИСа им. А.В. Луначарского РИТИ). В 1980–1991 гг. — главный режиссер Свердловского (Екатеринбургского) тетра оперы и балета, с 1991 г. — художественный руководитель и главный режиссер Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Среди опер, поставленных в этом театре опер — «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Травиата» Дж. Верди, «Летучая мышь» И. Штрауса, «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Осуществил всего более 35 постановок в России и за рубежом. Особо отметим работы в ГАБТ — «Ночь перед Рождеством» Н.А. Римского-Корсакова (1991), первая редакция «Игрока» С.С. Прокофьева (2001). Преподает на факультете музыкального театра в РИТИ (ГИТИС).

[4] А.Н. Лазарев (р. 1945) — советский и российский дирижер, Народный артист РФ, награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени, Лауреат I премии Всесоюзного конкурса дирижеров, I премии Международного конкурса молодежных оркестров им. Г. фон Караяна (Берлин). Учился в Ленинградской, а затем в Московской консерватории (класс Л.М. Гинзбурга). С 1973 г. — дирижер ГАБТа, в 1987–1995 гг. — его главный дирижер и худ. руководитель. 1992–1995 гг. — главный приглашенный дирижер Симфонического оркестра Би-Би-Си; в 1997–2005 гг. — главный дирижер Королевского шотландского национального оркестра; с 2008 г. — главный дирижер филармонического оркестра Японии. Среди опер, которыми А.Н. Лазарев дирижировал в Большом, — «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Дон Карлос» Дж. Верди, «Фауст» Ш. Гуно, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки.

графа и художника по костюмам Валерия Левенталя[1]. Автору этих строк посчастливилось принять в ней участие, о чем и пойдет разговор.

В результате работы над образом Паисия из «Чародейки» возникла потребность поделиться своими профессиональными наблюдениями с молодыми исполнителями русского оперного репертуара второй половины XIX века. Рассматривая ряд вопросов, связанных с исполнительской интерпретацией, нам хотелось бы обратить внимание и на проблему исторического контекста, попытавшись вписать «Чародейку» в общую панораму современного ей русского оперного репертуара. Полученные выводы, надеемся, будут объективны и беспристрастны.

Литературный первоисточник и оперное либретто. Говоря о литературном первоисточнике оперы как о смысловом каркасе и сопоставляя его с либретто, нельзя не заметить здесь ряд противоречий. К тому же, пьесу драматурга И.В. Шпажинского (преобразованную им же в либретто) в сравнении с самой оперой можно назвать довольно слабой, эмоционально ненасыщенной и малособытийной. Одна из важнейших тем драматического конфликта, тема семейных отношений, изложена здесь если не поверхностно, то, по крайней мере, недостаточно ярко.

П.И. Чайковский выгодно развернул предложенный сюжет «вглубь» и «вширь». Он увидел и качественно развил на первый взгляд несущественные линии. Так, эпизод столкновения жителей города с челядью, упомянутый в пьесе Шпажинского вскользь, у Чайковского превратился в развернутую сцену, полную драматизма, основанную на реалиях того времени.

Б.В. Асафьев писал о «Чародейке»: «…она была первым по своей целеустремленности русским симфоническим и бытовым романом в русском музыкальном театре. Именно рядом с природой, с действием у русской реки, с задушевными признаниями, с русской гульбой в слободке заречной, с суеверными оберегами от жизни, с русской жестокой ревностью и местью, с жуткой страстью сильных суровых характеров…» [1].

Текст пьесы в либретто, созданного Шпажинским не без участия самого композитора, претерпел в целом значительные изменения [см.: 2].

[1] В.Я. Левенталь (1938–2015) — советский и российский театральный художник и сценограф, действительный член Российской академии художеств, почетный профессор ВГИК, Народный художник РСФСР, Лауреат Государственной премии РФ, награжден орденом Кирилла и Мефодия II степени (Болгария) и серебряной медалью Академии художеств СССР. Выпускник ВГИКа. В 1988–1995 гг. — главный художник Большого театра, активно сотрудничал с Музыкальным театром им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Работал в ведущих театрах Европы. Принимал участие в создании таких оперных спектаклей, как «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини, «Жизнь за царя» М.И. Глинки, «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова, «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича, «Так поступают все женщины» В.А. Моцарта.

въ 1-й разъ:

ЧАРОДѢЙКА

(НИЖЕГОРОДСКОЕ ПРЕДАНІЕ).

Опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, музыка П. И. Чайковскаго.
Либретто И. В. Шпажинскаго.

Новыя декораціи 1, 2 и 4-го дѣйствія Академика Бочарова, 3-го дѣйствія декоратора Иванова. Новые костюмы по рисункамъ художника Пономарева — женскіе Г-жи Ивановой, мужскіе Г-на Циммара; головные уборы женскіе Г-жи Терменъ и мужскіе Г. Брюно, парики Г-на Федорова. Обувь Г-на Левштедта. Аксессуарныя вещи Г-на П. Каменскаго. Химическое освѣщеніе Г-на Шишко.

Танцы поставлены балетмейстеромъ Л. Ивановымъ.

«Чародейка», афиша премьеры (1887)

«Чародейка» на сцене Большого Театра (постановка 2012 года)

Количество актов уменьшилось с пяти до четырех, ряд второстепенных персонажей был исключен, отдельные сцены изъяты вовсе. По предложению Чайковского появляется новый персонаж, колдун Кудьма, который становится одним из значительных образов оперного спектакля. П.И. Чайковский в своем письме П.А. Перелецкому от 21 апреля 1885 года признавался: «Что касается "Чародейки", в либретто она будет неузнаваема. Останется только суть дела; но разработка сюжета будет совсем иная, и главным персонажам будут приданы новые характерные оттенки…» [цит. по: 1, с. 3].

Из сказанного можно сделать вывод о том, что материалом для понимания замысла произведения является главным образом либретто и, конечно, партитура. Именно музыкальная ткань определяет основные характеристики того или иного образа, типажа. Вернемся к этому позже.

Опера Чайковского и ее «прочтение». «В русской исторической драматургии времен Чайковского сосуществовали два кардинально различных жанровых направления, — отмечает исследователь оперы Б.В. Мукосей. — Одно из них восходит к исторической хронике эпохи классицизма, где главная задача драматурга — дать объективную картину крупного исторического события. Все остальное — любовная интрига, второстепенные персонажи, порой даже личные чувства героев — отодвигалось на второй план и использовалось как средство обрисовки главного, возвышающегося над судьбами и чувствами отдельных людей. В пьесах другого рода акцент переносится с исторического плана на личность главных персонажей пьесы. Историческая "сверхзадача", как правило, снимается — история важна, но как бытовой фон, на который накладываются жизненные события и чувства главных героев. Для такого варианта драмы достаточно было бы создать историческую обстановку. К чему бы ни обращался автор, будь то эпоха Ивана Грозного или Екатерины Великой, на сцене были представлены характеры и чувства, которые были интересны современному зрителю» [5, с. 69].

Драма Шпажинского «Чародейка» удачно вписывается в концепцию драматургии такого типа. Однако Чайковский сделал уверенный шаг в сторону расширения исторического контекста происходящего. И когда А.Б. Титель в современной трактовке предложил играть эту историю в эстетике классицизма, это решение, на первый взгляд, казалось парадоксальным, но на самом деле не было таковым. К примеру, прообразом визуального решения сцены клятвы княжича Юрия (квинтет из финала 2 действия) стала картина Ж.Л. Давида «Клятва Горациев». Героический пафос сюжета картины весьма удачно перекликается с мощью эмоционального накала в сцене клятвы:

Жак Луи Давид. Клятва Горациев (1784)

Убью ее своей рукой,
Обиду смою кровью!
Да будет мне сам Бог судьей,
Он месть мою простит сыновью!
Коль чарами отца она,
В позор ему, сманила,
И дерзко матушке сама
Дорогу заступила,
То сын заступится за мать,
Клянусь своей любовью.
Не дам семью покрыть стыдом,
Обиду смою кровью! [5]

«Нестандартное» прочтение музыкального материала также вызывало вопросы. Режиссер и маэстро не искали характерных интонаций в звучании, требовали петь «своим» голосом и в полную силу. Гораздо важнее, должно быть, услышать здесь слово, его ясное и глубокое произнесение.

«Чародейка» и «Царская невеста». Многие современные исследователи обращают внимание на сходство в сюжетных линиях «Чародейки» Чайковского и «Царской невесты» Римского-Корсакова, написанной двенадцатью годами позже. В первую очередь, конечно, напрашивается сопоставление образов Любаши и Княгини. А соперничество Князя и Княжича за обладание Кумой сравнимо со сватовством Грязного и Лыкова к Марфе. И в целом, мотивы любовных терзаний, мести и кровопролития, развертывающиеся на фоне драматических перипетий русской истории, характерны для обеих опер. Приняв во внимание эти факторы, исполнители могут значительно разнообразить представление о типажах своих героев, об их конкретных образах и личностных характеристиках.

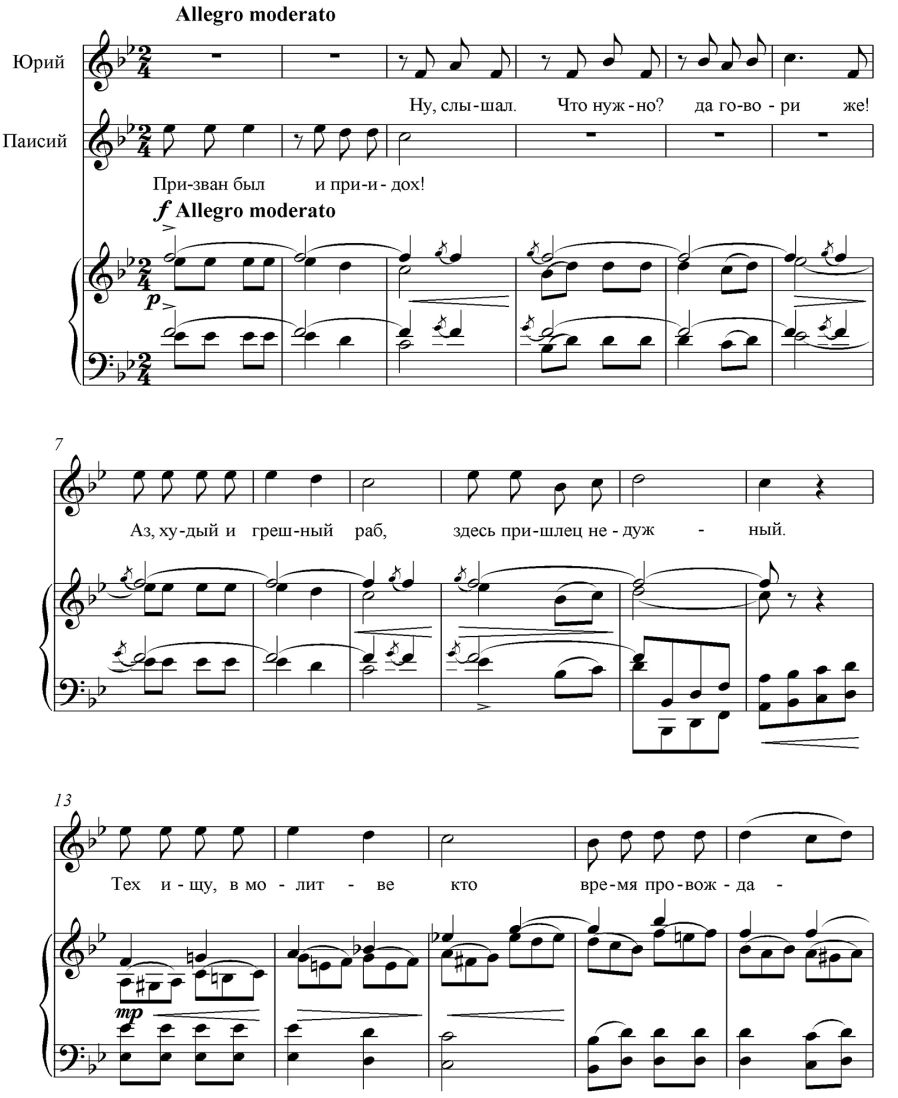
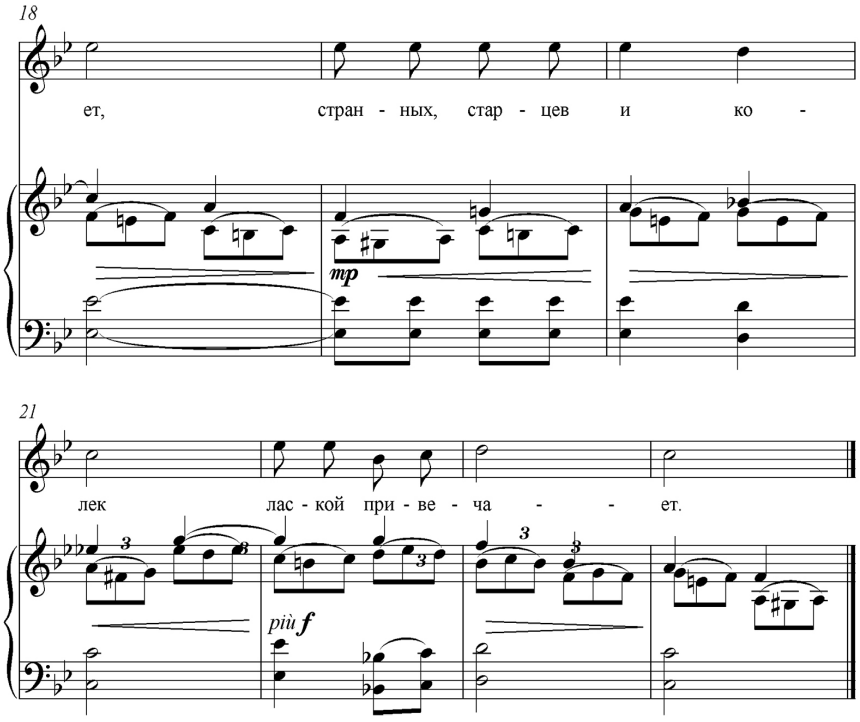
Однако заметим, проводимые аналогии не столь однозначны. Это становится ясным при сопоставлении второстепенных персонажей двух опер. Так, к примеру, драматургические функции Бомелия из «Царской Невесты»[1] будто поделены между двумя персонажами «Чародейки» Чайковского — Паисием и Кудьмой, и, напротив, образы жулика-интригана под личиной монаха (Паисий) и колдуна-самоучки (Кудьма) словно сплетаются воедино в корсаковском Бомелии. Разница лишь в том, что последний является персонажем историческим, существовавшим реально и оставившим после себя немало загадок. Н.М. Карамзин так писал об этом: «Злобный клеветник Бомелий составлял губительное зелье с таким адским искусством, что отравляемый издыхал в назначенную тираном минуту» [3, с. 768]. Сравним фрагменты двух либретто:

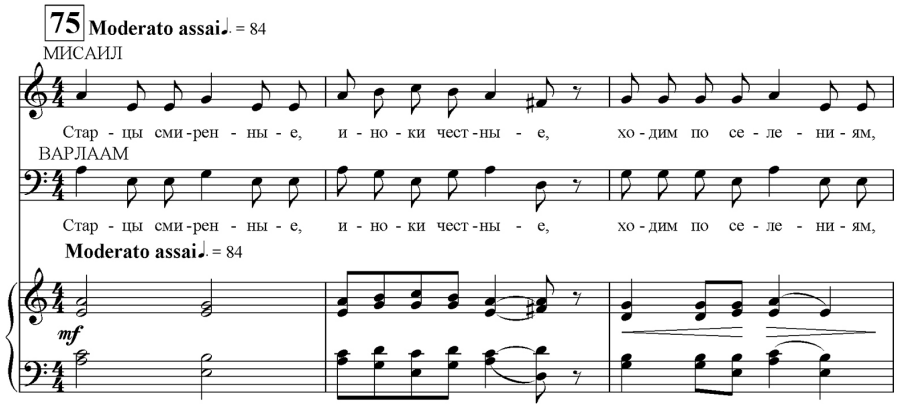
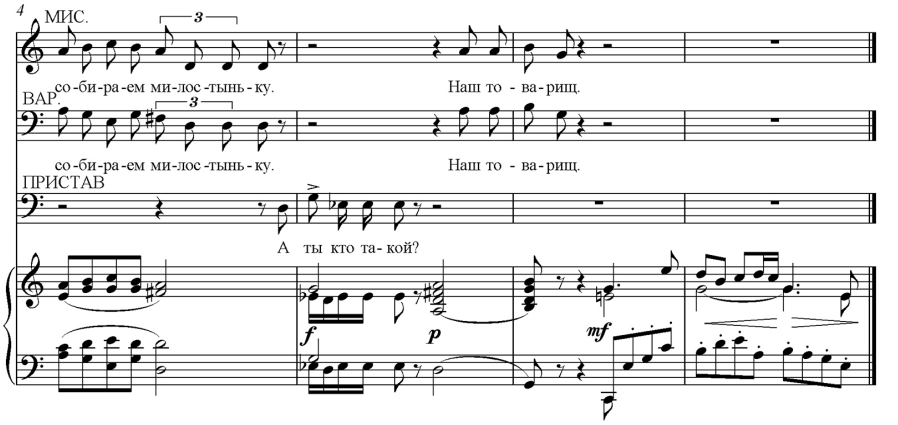
КУДЬМА	БОМЕЛИЙ	ПАИСИЙ
Такое есть, ха-ха-ха-ха! Огня лютей, как куча змей, Оно шипит, само кипит. Прожжет, проточит до костей. Огня лютей, как куча змей оно шипит, И бабе той в мученьях лютых придется околеть! [5]	Такое зелье есть, его, пожалуй, дам, Но порошок мой дорог, Его давать опасно: Как узнают, меня казнят [6]	Тех ищу, в молитве кто время провождает странных старцев и калек лаской привечает. Чадо княже, умом Ты ль не совершенен? [5]

Ясно, что Паисий, говорящий языком «праведника», в действительности совсем не таков. Разница между ним и иноземным знахарем Бомелием колоссальная, ведь по сути дела Паисий — «маргинал», пьяница, не имеющий постоянного пристанища. Эта мысль также может стать «путеводной» для исполнителя, ведь в описанном типаже представлен целый ряд персонажей. Асоциальные, зачастую выдуманные, но яркие личности — не редкость на русской

[1] Автору статьи также довелось исполнять эту партию на сцене ГАБТ.

оперной сцене XIX столетия. Достаточно вспомнить Мисаила из «Бориса Годунова» или Кузьку из «Хованщины» Мусоргского, Пьяного казака из «Мазепы» Чайковского. Интересно, что, сравнивая эти партии, можно заметить и схожесть их диапазона с преобладающим средним регистром.

Но вернемся к теме поиска музыкальной характеристики нашего героя — Паисия. Мы убеждены в том, что молодому исполнителю здесь следует познакомиться с традицией знаменного распева. Упомянутая выше «личина» монаха выпукло прорисована в его партии. Приведем отрывок из 2 действия [7, с. 273–275]:

Отсутствие ярко выраженного тонального центра и ограниченный диапазон позволяют говорить об использовании здесь «церковного» лада.

Этим же приемом пользуется и Мусоргский в Сцене в корчме, правда, речь уже идет о более вольном изложении распева [4, с. 87]:



Заметим, Мусоргский, живо интересовавшийся знаменным распевом, оставил его «след» не только в оперном (в особенности в «Хованщине»), но и в камерно-вокальном творчестве.

Одна из главных задач, вырастающих перед оперным исполнителем — глубокое понимание роли своего персонажа, осознание его места в общей драматургии произведения. Мы наметили здесь лишь несколько путей возможных поисков в этом направлении. Нахождение общих и специфических закономерностей в развитии оперных сюжетов, определение типичных и характерных черт героев, тщательный анализ партитур — все это позволяет сделать вывод о существовании персонажей, которые могут быть названы «хрестоматийными». Максимально полный разворот (проникновение в «дух эпохи», понимание композиторской концепции, знание сюжетного первоисточника и многое другое) дает больше возможностей понять, с каких позиций следует подходить к работе над ролью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Чародейка. Опера П.И. Чайковского. Опыт раскрытия интонационного содержания. Москва: Музгиз, 1947. 40 с.

2. *Балашша И., Гал Д.Ш.* Путеводитель по операм. Кн. 2. М.: Советский спорт, 1993. 192 с.

3. *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. М.: Альфа-книга, 2011. 1280 с.

4. *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: клавир. М.: Искусство, 1939. 388 с.

5. Петр Чайковский. Чародейка: буклет. М.: Литерат.-изд. отдел ГАБТ, 2012. 216 с.

6. *Тюменев И.Ф.* Царская невеста: либретто. М.: Искусство, 1938. 89 с.

7. Чайковский П.И. Чародейка: клавир. М.: Изд. П. Юргенсона, 1901. 688 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гуляницкая Наталья Сергеевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: natasergul@yandex.ru

Саргсян Назеник Гагиковна (Ереван, Армения) — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела театра Института Искусств Национальной академии наук Республики Армения
E- mail: nazeniks@gmail.com

Юдина Вера Ивановна (Орел) — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Орловского государственного института культуры
E-mail: udina@orel.ru

Русанова Тамара Марковна (Москва) — заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: roussanov@yandex.ru

Полоцкая Елена Евгеньевна (Екатеринбург) — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского
E-mail: eepol@mail.ru

Говорухина Марина Александровна (Екатеринбург) – аспирант Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского
E-mail: govorukhina_ma@mail.ru

Бомштейн Леонид Аркадьевич (Москва) — доцент кафедры сольного пения Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: bomten67@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Natalia Gulyanitskaya (Moscow) — Dr.Sc., professor of Music Theory Chair at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: natasergul@yandex.ru

Nazenik Sargsyan (Yerevan, Armenia) — Ph.D., senior researcher of the Theatre Department at the Art Institute of the National Academy of Sciences of Armenia

E-mail: nazeniks@gmail.com

Vera Yudina (Orel) — Dr.Sc., Ph.D., professor of Music Theory and History Chair at the Orel State Institute of Culture

E-mail: udina@orel.ru

Tamara Roussanova (Moscow) — Honoured Worker of the Arts Industry of the Russian Federation, professor of Solo Piano Chair at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: roussanov@yandex.ru

Elena Polotskaya (Yekaterinburg) — Dr.Sc., associate professor, professor of Music Theory Chair, vice-chancellor at the Ural State Mussorgsky's Conservatoire

E-mail: eepol@mail.ru

Marina Govorukhina (Yekaterinburg) — Post-graduate student of Ural State Mussorgsky's Conservatoire

E-mail: govorukhina_ma@mail.ru

Leonid Bomstein (Moscow) — associate professor of Solo Singing Chair at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: bomten67@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Наталья Гуляницкая. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения

В статье ставится проблема, связанная с музыковедческой интерпретацией современной музыки. Созданные в последнее время произведения, продолжающие и обновляющие традиции или предлагающие постмодернистские подходы, нуждаются не просто в музыковедческих откликах, но в специфических приемах теоретического осмысления. Методы музыкального анализа нередко оказываются отстающими от арт-практики, тормозящими познавательный и рецептивный процессы. И поиск новых подходов здесь, в русле существования современной серьезной музыки, — это предмет, заслуживающий самого пристального внимания.

Проблема дискурс-анализа, интердисциплинарная и семиологическая по существу, направлена на осознание связи «язык — речь» в новых условиях бытия музыкального искусства. Отсутствие общих оснований в системе композиции, необычайное разнообразие композиторских техник ставят перед музыковедами очередные вопросы, требующие адекватной научной интерпретации.

Рассуждая на эту тему, автор статьи привлекает в качестве материала целый ряд произведений современных отечественных авторов, обладающих узнаваемым стилем и мастерством музыкальной поэтики.

Ключевые слова: современная музыка, техники композиции, интердисциплинарный подход, музыкальная семиология, дискурсивный анализ, поэтика музыкальной композиции

Назеник Саргсян. О квантитативном методе анализа хореографических и музыкальных элементов (на примере музыкально-кинетографических партитур С.С. Джуджева и С.С. Лисициан)

Выявление закономерностей в композиции, строящейся на основе соединения элементов музыки и движения в различных аспектах и на разных уровнях — от единичного до целостного их взаимодействия — является для специалистов, проводящих исследования на стыке музыкознания и хореологии, одной из наиболее актуальных задач. Предметом исследования настоящей статьи является выявление слогометрических закономерностей в музыкально-хореографической композиции.

Предложенные С.С. Джуджевым и С.С. Лисициан кинетографические системы позволяют осуществить многофункциональный и разноуровневый анализ хореографического текста как имманентно, так и во взаимосвязи с текстом

музыкальным. На основе анализа синхронных записей музыкального, хореографического и словесного текстов ряда болгарских хоро, осуществленных С.С. Джуджевым и армянских парергов (песен-плясок), выполненных С.С. Лисициан, определяются квантитативные моры и выводятся формулы сочетания различных музыкальных и хореографических элементов.

По мнению автора статьи, продемонстрированный на ряде примеров квантитативный метод анализа, требует дальнейшей разработки; в перспективе он может быть использован при решении самых разнообразных задач — от выявления индивидуального почерка того или иного балетмейстера до определения специфических черт различных национальных хореографических школ.

Ключевые слова: С.С. Джуджев, С.С. Лисициан, хореология, квантитативный анализ, кинетография, музыкально-хореографическая партитура, мора в музыке

Вера Юдина. Жизнь и творчество Василия Сергеевича Калинникова в зеркале его эпистолярного наследия (к 150-летию со дня рождения композитора)

Предметом анализа в данной статье является эпистолярное наследие В.С. Калинникова как важнейший источник изучения биографии и творчества композитора. Автором работы представлена история написания ряда его писем, тесным образом связанная с важнейшими событиями в жизни музыканта. Особое внимание уделено выявлению ведущих творческих установок В.С. Калинникова — вопросов художественной эстетики, музыкального метода и композиторского стиля — в собственном изложении музыканта на страницах его писем. В частности, отмечается традиционализм музыкального мышления, доминирование лирико-эпической линии в творчестве, своеобразие программного симфонизма, национальный характер интонационного словаря и др. На примере писем композитора предпринята попытка выявить культурологические параметры музыкальной эпистолографии, в частности, в сопоставлении с другими видами документов личного происхождения — автобиографией, дневником и др. В качестве сопутствующего музыкального материала использовались главным образом оркестровые сочинения В.С. Калинникова.

Проведенный анализ позволяет оценить эпистолярное наследие композитора не просто как документ эпохи или материал к биографии музыканта, но как своего рода артефакт, раскрывающий причины появления тех или иных сочинений, важнейшие детали формирования и проявления авторской индивидуальности и многие другие сущностные моменты творческого процесса.

Ключевые слова: В.С. Калинников, эпистолография, программность в музыке, этнографизм, интонационный словарь, симфоническая картина «Кедр и пальма»

Тамара Русанова. Принципы гнесинской фортепианной школы и их осмысление в трудах Л.Б. Булатовой

Система музыкального образования, созданная трудами Ел.Ф. Гнесиной, — уникальна и, пройдя испытание временем, стала общепризнанной, вызывая уважение и неподдельный интерес коллег за рубежом. «Гнесинский дом», «гнесинская школа» — эти понятия давно и прочно вошли в культурную жизнь нашего отечества. Автор статьи, рассматривая исполнительскую школу, как творческий и профессиональный феномен, концентрирует внимание на истории становления фортепианной школы Ел.Ф. Гнесиной как на первой и важнейшей стороне ее масштабной деятельности.

Тщательное изучение системы музыкального воспитания Ел.Ф. Гнесиной, научное обоснование и формулирование ее педагогических принципов, дальнейшее их развитие и, в конечном счете, осознание исторической роли Школы Ел.Ф. Гнесиной — в этом видится важнейшая роль ученицы, ассистента и друга Ел.Ф. Гнесиной — Л.Б. Булатовой.

Помимо исследования системы Ел.Ф. Гнесиной, в статье анализируется ряд других важнейших работ Л.Б. Булатовой, которые можно объединить под названием «Учение о фортепианном исполнительстве». Все это позволяет проследить развитие традиций гнесинской фортепианной школы и шире — гнесинской системы музыкального воспитания вплоть до наших дней.

Ключевые слова: Ел.Ф. Гнесина, гнесинские учебные заведения, Л.Б. Булатова, музыкальное образование, фортепианная школа, педагогические принципы

Елена Полоцкая, Марина Говорухина. Сергей Васильевич Гилёв: несколько страниц из жизни «первого Онегина»

Целью исследования является реконструкция биографии С.В. Гилёва — первого исполнителя партии Евгения Онегина в истории сценических постановок одноименной оперы, человека из окружения П.И. Чайковского, основателя хорового дела на Урале, «профессора пения», автора музыкально-педагогических работ, изобретателя музыкального инструмента «Пиччитон». Биография С.В. Гилёва интересна и как своего рода зеркало поколения, соединившего датами рождения и смерти такие далекие эпохи как дореволюционная Россия второй половины XIX в. и первые десятилетия советской власти.

Биография «первого Онегина» воссоздается авторами исследования в опоре на документы из государственных архивов Москвы, Рязанской и Липецкой областей, а также на материалы частного архива потомков С.В. Гилёва, проживающих в г. Первоуральске Свердловской области.

Новизна работы заключается не только в уточнении ранее известных данных, но и в открытии ряда новых фактов из жизни С.В. Гилёва. Впервые освещены

некоторые стороны его биографии, такие как продолжение обучения вокальному мастерству в Европе, история его взаимоотношений с П.И. Чайковским и С.И. Танеевым; впервые описан механизм изобретенного С.В. Гилёвым музыкального инструмента. Результатом стало полноценное возвращение имени «первого Онегина» в историю отечественной музыкальной культуры.

Ключевые слова: С.В. Гилёв, П.И. Чайковский, С.И. Танеев, «Евгений Онегин», Московская консерватория, Рязанский музыкальный техникум, музыкальная культура Урала, «Пиччитон»

Леонид Бомштейн. «Чародейка»: взгляд изнутри (из опыта работы над образом Паисия)

Предметом данного исследования является проблематика исполнительской интерпретации в жанре оперы. Автором статьи, лично принимавшим участие в работе над партией Паисия (опера «Чародейка» П.И. Чайковского), рассмотрены основные способы и важные принципы осмысления отдельного персонажа оперного спектакля. Наблюдения и умозаключения, выведенные и сформулированные автором, построены на собственном опыте и теоретических знаниях об особенностях работы в данном жанре. Проблема исполнительской интерпретации не теряет своей значимости, и автором статьи была предпринята попытка обозначить ряд путей и методов ее решения, которые могут быть полезными для молодого поколения оперных исполнителей.

Один из главных тезисов, предложенных в исследовании, — рассмотрение конкретного спектакля как части современного оперного репертуара. В процессе работы над конкретным образом проводятся параллели с аналогичными персонажами, принадлежащими одному типажу и помещенными в тот же исторический контекст; разбираются характерные примеры работы с партитурой и литературным первоисточником произведения.

Автор приходит к выводу о необходимости проведения подобной разносторонней работы, причем над партией любой сложности. Понимание произведения как многомерной структуры позволит исполнителю наиболее точно раскрыть его содержание, музыкальное и образное, и, как следствие, ясно определить ключевые принципы работы над предложенной оперной партией.

Ключевые слова: «Чародейка» П.И. Чайковского, оперная партия Паисия, исполнительская интерпретация, оперный спектакль, оперный персонаж

ABSTRACTS

Natalia Gulyanitskaya. The Practice of Discourse Analysis of Contemporary Music

This article raises an issue associated with musicological interpretation of contemporary music. Recent works that continue and renew the traditions or offer postmodern approaches not only require musicological responses, but require them in the specific techniques of theoretical analysis. Methods of musical analysis often lag behind art practices, impeding cognitive and receptive processes. And the search for new approaches here, in the mainstream of contemporary serious music, is a matter that deserves most urgent attention.

The problem of discourse analysis, interdisciplinary and semiotic in essence, is aimed at understanding the relationship of «language — speech» in the new conditions of the existence of musical art. The lack of common bases in the system of composition and the extraordinary diversity of musical techniques pose for musicologists the next set of issues that require adequate scholarly interpretation.

Working on this subject, the article's author draws on the material of a number of works by contemporary Russian authors with recognizable styles and mastery of musical poetics.

Key words: contemporary music, techniques of composition, interdisciplinary approach, musical semiology, discursive analysis, poetics of musical composition

Nazenik Sargsyan. On the Quantitative Method of Analysis of Choreographic and Musical Elements: The Musical-Kinetographic Scores of S.S. Dzhudzhev and S.S. Lisitsian

Identifying patterns in compositions, based on compounding elements of music and movement in various aspects and at different levels — from single units to their holistic interaction — is one of the most urgent tasks for professionals conducting research at the intersection of musicology and choreology. The subject of this article is the identification of syllabometric patterns in musical-choreographic compositions.

The kinetographic systems offered by S.S. Dzhudzhev and S.S. Lisitsian allow multi-function and multi-level analysis of a choreographic text both inherently and in conjunction with a musical text. Based on the analysis of synchronous recordings of musical, choreographic and verbal texts of a number of Bulgarian roundelays by Dzhudzhev and Armenian song-dances performed by Lisitsian, one can determine quantitative morae (long syllables) and derive formulae from the combination of different musical and choreographic elements.

The quantitative analysis method demonstrated by a number of examples requires, according to the author, further development; in the future, it could be used to solve a wide variety of tasks — from identifying the individual style of one or another choreographer to determining the specific features of different national ballet schools.

Key words: S.S. Dzhudzhev, S.S. Lisitsian, choreology, quantitative analysis, kinetography, musical-choreographic score, musical mora

Vera Yudina. The Life and Work of Vasily Kalinnikov as Reflected in his Letters (On the Composer's 150th Anniversary)

The subject of analysis in this article is the epistolary heritage of V.S. Kalinnikov as a critically important source for the study of the biography of the composer and his oeuvre. The author presents a history of the writing of a number of Kalinnikov's letters closely associated with important events in the musician's life. Special attention is paid to the identification of Kalinnikov's leading creative settings — issues of the aesthetics of art, musical method and compositional style — in his own presentation on the pages of his letters. In particular one notes a traditional musical thinking, the dominance of a lyrico-epic line in his works, the originality of the program symphonism, the national character of the intonational vocabulary, etc.

Using the composer's letters the article's author attempts to identify the culturological parameters of Kalinnikov's musical epistolography, particularly in comparison with other types of documents of a personal origin — his autobiography, diary etc. The composer's orchestral works are used mainly as accompanying musical material.

The analysis allows us to evaluate the epistolary heritage of the composer not just as a document of the era or material for the biography of the musician, but as a kind of artefact, revealing the reasons for the appearance of certain works, very important details of the formation and manifestation of the author's personality, and many other essential aspects of the creative process.

Key words: V.S. Kalinnikov, epistolography, program music, ethnographism, intonational vocabulary, the symphonic picture «The Cedar and the Palm»

Tamara Roussanova. Principles of the Gnesin School of Piano and their Reflection in the Works of L.B. Bulatova

The system of musical education created through the works of El.F. Gnesina is unique, and having passed the test of time it has become widely accepted, eliciting respect and genuine interest from colleagues abroad. The «House of Gnesin» and the «Gnesin School» are concepts that have become ingrained in the cultural life of our country. The author of this article examines the performance school as a creative and professional phenomenon, focusing on the history of the piano school of El.F. Gnesina — the first and most important aspect of her major activities.

The essential role of L.B. Bulatova, El.F. Gnesina's apprentice, assistant and friend, consisted of a thorough study of Gnesina's system of musical education, the scholarly validation and formulation of its pedagogical principles along with their further development and, ultimately, the recognition of the historical role of the Gnesin School.

In addition to research on the Gnesin system, the article analyzes a number of other major works by L.B. Bulatova, which can be grouped under the title «The Teaching of Piano Performance». All this allows us to trace the development of traditions of the Gnesin piano school and more broadly the Gnesin music education system to the present day.

Key words: El.F. Gnesina, the Gnesin educational institutions, L.B. Bulatova, musical education, school of piano, pedagogical principles

Elena Polotskaya, Marina Govorukhina. Sergei Gilyov: Pages from the Life of the «First Onegin»

The goal of this study is to reconstruct the biography of Sergei Gilyov, the first performer to play Eugene Onegin in the history of stage productions of the opera of the same name. Gilyov was a member of Tchaikovsky's circle, the founder of choral studies in the Urals, a «professor of song», the author of musical and pedagogical works and the inventor of a musical instrument called the «Pizzitone». His biography is also interesting as a kind of mirror of his generation, linking with the dates of his birth and death such distant eras as pre-revolutionary Russia of the second half of the 19th c. and the first decades of Soviet power.

The biography of the «first Onegin» is recreated by the authors of this study based on documents from the state archives of Moscow, Ryazan and Lipetsk, as well as materials from the private archive of Gilyov's descendants in the city of Pervouralsk in the Sverdlovsk Region.

The original contribution of this work lies not only in the refinement of previously known data, but also in the uncovering of several new facts of Gilyov's life. Light is shed for the first time on such aspects of his biography as his continuation of the study of vocals in Europe in his youth, the story of his relationship with Tchaikovsky and Sergei Taneyev, and how Gilyov created the mechanism for a musical instrument. The result is complete restoration of the name of the «first Onegin» to the history of Russian musical culture.

Key words: Sergei Gilyov, P.I. Tchaikovsky, S.I. Taneyev, Eugene Onegin, Moscow Conservatory, Ryazan Musical Tekhnicum, musical culture of the Urals, the «Pizzitone»

Leonid Bomstein. «The Enchantress»: An Inside Look (From the Experience of Working on the Character of Payísy)

The subject of this research is the issue of performer interpretation in the genre of opera. The author of the article, who personally participated in shaping the role of Payísy in Tchaikovsky's opera «The Enchantress», examines the basic techniques and important principles of understanding an individual opera character. Observations and conclusions are derived and formulated by the author based on his own experience and theoretical knowledge of the particularities of working in this genre. The problematic issue of a performer's interpretation has not lost its significance, and the author attempts to outline a number of ways and methods for its resolution which may be of use to the coming generation of opera singers.

One of the main theses proposed in the study is the consideration of a specific production as a part of the modern operatic repertoire. In the process of working on a specific image, parallels are drawn with analogous characters belonging to the same type and placed in the same historical context, and characteristic examples are shown of working with the score and with the original literary source of the work.

The author draws the conclusion that there is a need for such comprehensive preparatory work, and for roles of any level of complexity. The understanding of a work as a multi-dimensional structure will allow the performer to more accurately reveal its contents, musical and creative, and as a result — clearly define the key principles of the proposed opera role.

Key words: «The Enchantress», P.I. Tchaikovsky, the opera role of Payísy, performer interpretation, opera production, opera character

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

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

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала (royzenas@gmail.com) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

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

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

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

К статье необходимо приложить:

1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

* 1 абзац — предмет исследования;
* 2 абзац — метод или методология исследования;
* 3 абзац — научная новизна и выводы.

2) 7-10 ключевых слов (на русском и английском языке).

3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

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

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

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой

ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

* соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
* полнота освещения библиографии по вопросу;
* наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
* доказательность основных положений статьи;
* в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
* вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссии и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

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.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

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