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: meersohn@mail.ru
http://uz-gnesin-academy.ru

Ответственный редактор
А.А. Меерзон

Подписано в печать
30.03.2017 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, 2017

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2017 №1(20)

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

Плата за публикацию статей не взимается

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

Событие
Эдуард Кнох. «Волшебная флейта» В.А. Моцарта — премьера на сцене РАМ имени Гнесиных 3

Эпохи и стили
Мария Козак. Музыкальный анти-академизм в Декларации Авенира Монфреда 13

Музыка XX века
Татьяна Красковская. Биография композитора в фарватере политической стратегии советской власти 19

Леонид Немировский. Феномен Шостаковича 28

Из истории русской музыкальной культуры
Даниил Топилин. «Русско-немецкий диалог» философских идей: А.Н. Скрябин — Э.К. Метнер — Рихард Вагнер 46

Страницы истории оперы
Юлия Галатенко. «Сила судьбы» Дж. Верди: итальянская опера для русской сцены. «Италомания» versus «итальянщина» 54

Современный музыкальный театр
Яна Белоусова. Пространство «мертвого дома» в романе Ф.И. Достоевского, опере Л. Яначека и постановке П. Шеро 67

Музыкальное образование
Борис Меерзон. Об истории звукорежиссерского образования в России 76

Сведения об авторах 92
About the Authors 93
Аннотации и ключевые слова 94
Abstracts 98
Требования к статьям 101

Эдуард Кнох

«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В.А. МОЦАРТА — ПРЕМЬЕРА НА СЦЕНЕ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Опера «Волшебная флейта» была написана Моцартом в последний год жизни, ее премьера состоялась на сцене Венского театра 30 сентября 1791 года.

Это чрезвычайно удивительный факт: тридцатипятилетний композитор, очень молодой по нашим меркам, но смертельно больной и уставший, на исходе своей жизни пишет изумительную сказку. Она полна веселья и жизнелюбия, юмора и оптимизма, как, впрочем, и многие другие творения Моцарта в жанре зингшпиль. То, что это последняя музыкально-драматическая работа гения, и то, что она была поставлена в театре за 65 дней до кончины автора, — наводит на мысли почти что мистические… Возникает впечатление, что «Волшебная флейта» — это символ музыкального духа, несгибаемого как само время, символ творческой эстафеты, которую гениальный музыкант подсознательно стремился передать потомкам.

За двести с лишним лет, прошедших со времени первой постановки «Волшебной флейты», трудно подсчитать количество спектаклей, состоявшихся в театрах всего мира. Это число наверняка будет астрономическим. Существует множество различных интерпретаций: в плане оркестрового воплощения, в плане музыкальной режиссуры, в области сценографии, хореографии и пр., пр.

И вот мы явились свидетелями примечательного премьерного спектакля «Die Zauber Querflöte», который состоялся на сцене Оперного театра-студии им. Ю.А. Сперанского Российской академии музыки им. Гнесиных 14 ноября 2016 года. И здесь хотелось бы высказать смелое предположение о том, что сокровище музыкального гения попало в руки достойной студенческой молодежи и их профессиональных наставников.

Свободных мест в Большом концертном зале Академии Гнесиных практически не было, в первых рядах партера расположилось все руководство знаменитого музыкального вуза, среди слушателей присутствовала большая часть профессорско-преподавательского состава. Публика собралась высокопрофессиональная, хотя и благожелательно настроенная к юным исполнителям, но взыскательная и лишенная всякой снисходительности.

На премьере, в первых рядах партера профессора и преподаватели РАМ имени Гнесиных во главе с ректором Г.В. Маяровской

Что творилось в зрительном зале!!! На протяжении всего спектакля многократно вспыхивали жаркие аплодисменты. Зрители-слушатели не могли сдержать своих эмоций, и от восторга их глаза наполнялись слезами радости и гордости за своих воспитанников. Все исполнители — солисты, артисты хора и миманса, артисты оркестра — студенты вокального и оркестрового факультетов Академии, многие из которых впервые принимали участие в таком большом и сложном проекте. Впрочем, спросим об этом самих студентов, исполнителей заглавных партий. Говорит магистрант первого курса Сергей Крылов (класс доцента, заслуженного артиста РФ А.И. Григорьева), очень ярко исполнивший роль Папагено:

«Участвовать в подготовке спектакля и выступать на оперной сцене было очень приятно, и я получил большое творческое удовлетворение. В ходе работы над ролью (а Папагено — это, в большей мере, игровая партия) пришлось пересмотреть много вариантов разных трактовок этого персонажа. В высокой мере в актерских поисках помогает сам В.А. Моцарт, который в своих произведениях оставляет много простора для творчества исполнителя. И, конечно, большая помощь была оказана со стороны педагогов: от режиссера-постановщика Ольги Тимофеевны

Ивановой, дирижера-постановщика Владимира Рафаиловича Феллера, хореографа Алексея Георгиевича Ищука, которые все вместе находили нестандартные и интересные решения тех или иных мизансцен и сценических позиций. А мы, студенты, старались, как могли, воплотить их на сцене».

Роль Папагены (в дуэте с Сергеем Крыловым) занимательно и выразительно сыграла студентка второго курса Яна Федорова (класс доцента, народной артистки РФ Л.Г. Ивановой).

«Меня поразил размах творческой деятельности и тщательность проработки материала и всех его деталей, — говорит Яна. — *У нас, исполнителей, изначально не было четкого представления, какой должен получиться спектакль в конце концов, потому что мы репетировали отдельные сцены под руководством наших режиссеров. Я должна была сыграть роль старушки, которая предназначена в жены довольно еще молодому мужчине. Ситуация одновременно и смешная, и горькая (для жениха). Пение в дуэте не представляло для меня трудностей, поэтому все актерские поиски собирались в точке воплощения характера персонажа и всей картины в целом. Ситуация виделась постановщикам и нам, исполнителям, как своего рода одномоментный бурлеск или буффонада. И после окончательного нахождения подходящих сценических игровых средств, все пришли к мнению, что я должна выйти и подурачиться, "оттянуться по полной", как говорят в молодежной среде. Как это получилось — судить зрителям».*

Первое испытание. Три дамы (М. Муравицкая, А. Вечёркина и А. Черташ) пытаются заставить героев заговорить (здесь Папагено — С. Крылов) и вернуться к Царице ночи

Да, действительно, наши сегодняшние студенты вполне могут подхватить творческую эстафету от великих художников прошлого. Но продолжать дело великих — еще не значит копировать устоявшиеся нормы и правила. Продолжать — это, прежде всего, творчески развивать заложенные традиции воплощения музыкально-сценических образов. В постановке на гнесинской сцене мы увидели очень тонкую, интеллигентно воплощенную «нить», соединяющую классическое и традиционное с современным восприятием и мышлением сегодняшнего слушателя. Такое качество спектакля достигнуто благодаря творческой, кропотливой и слаженной работе всего коллектива педагогов и постановщиков оперы. Свой вклад привнесли в дело создания общего певческого ансамбля заведующие кафедрами сольного пения Народный артист РФ профессор А.А. Науменко; Заслуженный деятель искусств РФ профессор М.С. Агин; декан вокального факультета, Заслу-

женный работник культуры Монголии доцент Н.А. Дмитриева; хормейстер, профессор кафедры хорового дирижирования Т.А. Малышева, а также педагоги индивидуальных классов по вокальной специальности.

«Наши педагоги вначале волновались даже больше, чем студенты, — говорит Александр Анатольевич Науменко, — *и сомневались, можно ли воспитывать студентов на таком сложном музыкально-художественном материале, каковым является "Волшебная флейта" В. Моцарта. Несмотря на проведенный кастинг самых сильных и подходящих на главные роли студентов, они все еще очень молоды и неопытны, а им предстояло осваивать "на ходу" и сложные вокальные партии, и сценическое (актерское) мастерство. Да, идея была очень смелая,* — подчеркивает профессор, — *мы, педагоги, были охвачены стремлением омолодить артистическую труппу, ускорить процесс воспитания певца-актера. И для воплощения этой идеи у нас было много оснований. Во-первых, мы опирались на прежние достижения, которые имелись в наследии талантливой деятельности основателя оперной студии Ю.А. Сперанского. Во-вторых, сложился мудрый творческий, обладающий современным художественным мышлением, коллектив педагогов, способный работать не только со звуком, но и с красками, с костюмами, с движением и массовыми сценами. Дирижер оркестра, как родной отец, поддерживал молодых певцов. Коллектив педагогов (включая также режиссера-постановщика, дирижера хора, хореографа, художника, концертмейстеров и других специалистов) с большим доверием относился к студентам, с глубокой верой в их творческие возможности, что и определило в конце концов легкость, полетность и импровизационность действий исполнителей на оперной сцене. А руководитель Оперного театра-студии РАМ им. Гнесиных А.Р. Бутвиловский,* — продолжает Александр Анатольевич, — *постоянно контактировал с руководством Академии, со всеми специалистами и обеспечивал всем необходимым учебно-постановочный и художественно-творческий процессы».*

Педагоги индивидуальных классов по специальности вносили свой весомый вклад в создание общего творческого продукта, разучивая со своими студентами определенные оперные арии, ансамбли и другие вокальные фрагменты. Так, профессор кафедры сольного пения Е.В. Стародубровская готовила свою студентку к исполнению партии Царицы ночи.

«У Насти Павленко, — сообщает Екатерина Валерьевна, — *студентки только еще второго курса, не было никакого сценического опыта, не было в ее репертуаре вещей подобной сложности даже в концертном варианте. Мы тщательно готовили обе арии Царицы ночи, работали регулярно и кропотливо. Важно было в течение двух месяцев не только выучить текст по-немецки, не только отработать колоратур-*

ные пассажи, но и рассчитать физическую и эмоциональную нагрузку на голос и на весь организм так, чтобы на момент выступления голос певицы оказался свежим и максимально готовым функционально. Я могу еще и еще обсуждать здесь детали нашей профессиональной работы, но пусть лучше сама Настя выскажет свои впечатления обо всем "случившемся"».

«Мне показались эти два месяца работы над вокальной партией Царицы ночи и над ролью как очень длинный процесс, — говорит Настя. — *Я занималась с энтузиазмом. Было большое волнение, но оно помогало выучивать материал. Извне помогали все. Не говоря уже о моем педагоге по специальности Екатерине Валерьевне (которая есть все для меня). Каждый день шли репетиции в студии. Как певице мне очень помогал оркестр под управлением отличного дирижера В.Р. Феллера. Громадное значение для нас, студентов и артистов оперы, имело общение с режиссером-постановщиком О.Т. Ивановой. Ольга Тимофеевна неустанно внушала, что я должна вести себя всегда как царица. А в отдельных сценах мы могли импровизировать, как, например, в финальном квинтете».*

Да, студентам пришлось напрячь все свои силы в процессе подготовки спектакля, а педагоги в этой деятельности подчас шли на риск, поскольку большая часть студентов-исполнителей, как уже отмечалось, не имела в своем творческом багаже соответствующего опыта выступлений на театрально-оперной сцене. Но риск оказался полностью оправданным, как показали замечательные события. Оперные арии, дуэты и ансамбли звучали сочно, красочно, красиво.

Зарастро (В. Кириллов) противостоит козням Царицы ночи (Э. Ганболд) и берет под свою защиту Памину (И. Чернова) и Тамино (К. Мошкин)

Сочность и естественность звучания, по-видимому, отчасти объясняется тем, что опера исполнялась на языке оригинала. В этом немалая заслуга педагогов, которые добились хорошего произношения немецкой речи[1]. Было заметно, что исполнители чувствуют звук полностью — и его основную высотную часть, и фонетическую. Эти составляющие хорошо сливались в процессе интонирования и создавали полноту звучания. Но в либретто, по законам жанра, включены еще речевые фрагменты — монологи и диалоги. И здесь педагоги-постановщики нашли оптимальное решение: пение осуществлялось, как уже было сказано, по-немецки, а все речитативы произносились по-русски. По-немецки силами студентов первых двух курсов вокального факультета были исполнены и все хоровые партии. Хормейстер Т.А. Малышева рассказывает:

«Работа со студентами по освоению хорового материала проходила, как и в других подгруппах единого творческого коллектива, в ускоренном режиме. В результате напряженных занятий собственно музыкальным текстом, а также немецкой фонетикой, студенты справились со сложной творческой задачей. В ее решении мы имели существенное подспорье в том, что в последнее время в учебный план Академии была введена новая учебная дисциплина — "Оперное хоровое исполнительство". Это обстоятельство открыло дополнительные возможности в плане подготовки хоров в оперных спектаклях».

Мне не терпелось встретиться с дирижером-постановщиком, который как легендарный Фаэтон мастерски управлял многозвенной «колесницей» — всеми подгруппами исполнителей на сцене, вершивших в тот момент судьбу премьеры оперного спектакля. Однако, в отличие от древнегреческого мифического героя, ему удавалось сдерживать «огнедышащих коней» (легких, динамичных, инициативных исполнителей) и направлять их энергию в соответствии с общим гармоничным строем сценического действия. Владимир Рафаилович Феллер, Заслуженный артист РФ, заведующий кафедрой оперной подготовки, профессор, в душевной, располагающей к откровенному разговору обстановке поясняет собеседнику смысл и значение возглавляемой им кафедры для Оперного театра-студии в целом:

«Здесь, еще на студенческой скамье, открывается ребятам уникальная возможность практически осваивать профессию оперного артиста. Для студента, уже владеющего певческими навыками, это предполагает еще постижение основ сценической речи, связывание певческой деятельности со сценическим действием, овладение двигательной (телесной) техникой и мн.др., из чего складывается артистизм оперного исполнителя. Студенческий оперный театр со временем набирает определенный репертуар, и этот репертуар оказывается "в руках" его артистов, студентов-исполнителей. Поступив

[1] Специально был приглашен педагог по немецкоязычной орфоэпии из Австрии.

по окончании учебы на работу в профессиональный театр, молодой, начинающий свою творческую карьеру, артист имеет уже в своем багаже некий "стартовый капитал". И к нему будет другое отношение в театре, по сравнению с теми новичками, которые в стенах своей Alma Mater не прошли такую подготовку».

На мой прямой вопрос, доволен ли маэстро сегодняшним выступлением своих подопечных, Владимир Рафаилович осторожно отвечает, что положительно оценивает работу всего коллектива («при наличии некоторых локальных педагогических недостатков»).

С режиссером-постановщиком оперы, Заслуженным деятелем искусств РФ, доцентом Ольгой Тимофеевной Ивановой мы встретились в зале прямо во время репетиции, напряженный ритм которой не оставлял ни малейшего шанса на обстоятельный разговор. Любопытная деталь, что даже в перерыве режиссер остается во власти творческого процесса, отдавая распоряжения и советы то одному студенту, то другому, то третьему. Мастер горит своей идеей, и, безусловно, является центральной движущей силой всего коллектива постановщиков.

«Мы работали на результат, не считаясь ни со временем, ни с физическими затратами, — говорит Ольга Тимофеевна. — *Среди студентов нет ни одного равнодушного лица. Атмосфера в Гнесинке мне очень близка, глубоко импонирует вокальная школа: здесь готовят не просто певцов, а воспитывают певцов-музыкантов. Среди студентов много уже состоявшихся дарований, а некоторые еще не раскрыли свой творческий потенциал, но имеют хорошую перспективу. И эти студенты могут работать командой, что необходимо для настоящего театра. Работая с таким материалом (студентами), можно ставить далеко идущие цели. В постановке оперы Моцарта мы стремились добиться того, чтобы не утратить атмосферы музыки. Музыка здесь все, опера — как молебен...».*

Радостный дуэт главных героев (Памина — И. Чернова, Тамино — К. Мошкин) во имя спасения и воссоединения влюбленных

Настоящему творческому содружеству удалось создать такой художественный продукт, который еще ни разу не слышала и не видела взыскательная публика Большого концертного зала РАМ им. Гнесиных. И скажем более: постановка «Волшебной флейты» в данной интерпретации — это событие, по масштабу превышающее рамки Гнесинского Дома, которое может иметь значение для культурной жизни всей столицы.

Подробно описывать многие режиссерские инновации О.Т. Ивановой, а также весь путь создания современного оперного спектакля из классического материала нет возможности на ограниченном пространстве настоящих рецензионных заметок. Необходимо только подчеркнуть те коррективы, внесенные в традиционный сценарий оперы, которые, безусловно, художественно оправданы; отметить тонкую, со вкусом проделанную работу художника Ирины Дерябиной, студентки постановочного факультета РИТИ-ГИТИС, и хореографа Алексея Георгиевича Ищука. Без их творческого вклада «Волшебная флейта» Моцарта не могла бы состояться в таком качестве. Вся постановка миманса, динамичных перемещений в пространстве и физических взаимодействий главных героев на сцене является той изюминкой, которая в достаточной мере стала украшением постановки и придала опере неповторимый колорит. И можно сказать больше: миманс на сцене явился дополнительным и функционально богатым действующим лицом спектакля. Именно такой авторский вариант прочтения классического музыкально-сценического образа вызвал восторженный прием публики.

«Человек в черном» (исполняют артисты миманса) под звуки флейты ведет за собой Тамино (К. Мошкин)

Да, хороший оперный спектакль сегодня пользуется популярностью в среде московских слушателей. Любим этот жанр музыки у меломанов был и в прежние годы. Это хорошо понимали в свое время руководители Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, заведующие его различными «вокальными подразделениями», а также дирижеры и концертирующие певцы. Поэтому в 1976 году на кафедре оперной подготовки была создана оперная студия, которую возглавлял до самой своей кончины известный музыкальный деятель и педагог Ю.А. Сперанский. В организации оперной студии, как отмечено в Справочнике по истории Гнесинских учебных заведений, важную роль сыграли тогдашний ректор ГМПИ им. Гнесиных, Народный артист СССР С.М. Колобков и известная певица Н.А. Дмитриева, «которая долгие годы исполняла все ведущие сопрановые партии в спектаклях студии и по сей день активно участвует в ее работе»[1].

После ухода из жизни основателя студии, руководить ею был приглашен А.Р. Бутвиловский, и.о. проректора по связям с общественностью Академии хорового искусства имени В.С. Попова. Александр Ричардович, по образованию режиссер музыкального театра, глубоко убежден, что опираясь на традиции, заложенные Ю.А. Сперанским, не следует останавливаться на достигнутом, поскольку искусство театра, как сама жизнь, не терпит остановки. Надо идти вперед, с новыми идеями, в новых условиях, используя современные средства театральной выразительности.

В 2016 году Оперная студия была реорганизована в Оперный театр-студию, что наиболее полно раскрывает учебное и профессионально-творческое содержание этой структуры, подчеркивает ее уникальность. С одной стороны, *театр* с его постоянно действующим репертуаром — важное завоевание предшествующих поколений студийцев-гнесинцев. С другой стороны, *студия*[2], в условиях высшего учебного заведения, есть то подразделение, в котором проходит сам процесс формирования и воспитания певца-актера, место, где закладывается фундамент будущей профессии для большинства студентов-вокалистов.

«Мы не самодеятельный театр, в отличие от студенческих театральных образований, скажем, технических вузов, — отмечает Александр Ричардович Бутвиловский, руководитель Оперного театра-студии им. Ю.А. Сперанского. — *В нашем случае профессионалы обучают будущих профессионалов. А для существования и развития оперного театра нужно многое... Но у нас есть главное: творческие силы студентов и преподавателей.*

[1] Гнесинский Дом. История учебных заведений. М., 2015. С. 97.

[2] Студия (от итал. *studio*) — учение, ревностное занятие чем-либо.

И есть вера, в нас поверили, и мы дорожим этим... Помощь нам оказывают со всех сторон. Но прежде всего — ректорат, в лице ректора Академии, Заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Г.В. Маяровской. Без постоянного, заботливого и деятельного участия в делах театра со стороны Галины Васильевны трудно было бы представить себе результат сегодняшней премьеры».

Мария Козак

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНТИ-АКАДЕМИЗМ В ДЕКЛАРАЦИИ АВЕНИРА МОНФРЕДА

В 1923 году на страницах петроградской газеты «Жизнь искусства» была опубликована «Декларация» молодого композитора, выпускника петроградской консерватории Авенира Генриховича Монфреда.

Авенир Монфред (1903–1974) — композитор, перепробовавший в своем творчестве многие техники искусства XX века — от додекафонии, джаза, неоромантизма до создания своего собственного стиля, вобравшего в себя полифонические принципы преобразования музыкального материала в сочетании с алеаторикой.

Авенир Генрихович родился в Петрограде, в 10 лет был отдан на обучение в консерваторию [3, *л. 1–5*]. Формирование его музыкально-эстетических взглядов происходило в стенах Петроградской консерватории и в композиторских объединениях Петрограда: «Кружок друзей камерной музыки» при Зубовском институте и консерваторский композиторский кружок. Известно, что Монфред обучался у М.О. Штейнберга, В.М. Беляева, В.П. Калафати, Н.Н. Позняковской и Ф.М. Блуменфельда. В 2013 году коллективом авторов из Петербургской консерватории была опубликована трехтомная работа «Шостакович в Ленинградской консерватории», где в главе «Друзья-приятели» помещена краткая заметка о личности Монфреда [15, *156*]. Г.Я. Юдин в своих воспоминаниях характеризует Монфреда как «*сноба и жуткого модерниста, чьи джазовые импровизации пародировал Шостакович*» [18, *505*].

Рис. Н. Л.

Анонимный шарж на Авенира Монфреда // «Жизнь искусства». 1923. № 29

На вечерах кружка, о которых сохранились воспоминания участников [14, *106*; 17, *258*], о Монфреде нет ни слова. Его присутствие подтверждено только официальными документами-программами концертов «Кружка друзей камерной музыки» [7, *428*].

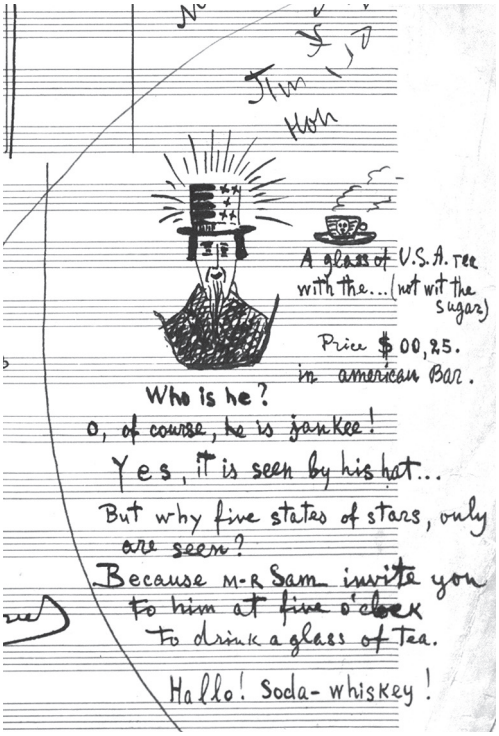
Монфред не был близким другом Шостаковича, общение двух композиторов, вероятно, началось с того момента, когда Монфред стал общаться и сотрудничать с любимцем кружка — А.А. Кенелем. Известно, что композиторы планировали совместно сочинить оперетту [10, *59*].

Автор одной из обзорных газетных статей о деятельности молодых композиторских кружков использует такую формулировку как «<...> *талантливые молодые композиторы вроде Шостаковича и Монфреда*» [6, *37*]. Рецензия на концерт из произведений Монфреда, прошедший в Малом зале консерватории в апреле 1923 года, была положительной, с отдельными замечаниями [1, *13*].

В 1924 году композитор эмигрировал во Францию, где с 1925 по 1926 годы продолжил свое обучение в Schola Cantorum у Венсана Д'Энди, а также брал частные уроки у М. Равеля. Парижский период творчества композитора — время сотрудничества с кинорежиссерами (Валериан Боровчик, Жорж Форгеот), время увлечения джазовой музыкой и легкой музыкой кабаре. Известно, что в 1930-е годы композитор был участником масонской организации «Свободная Россия». С 1953 года Монфред жил в США. Итог американского периода творчества Авенира Генриховича — книга «The new diatonic modal principle of relative music», опубликованная нью-йоркским издательством Чарльс Скрибнерс в 1970 году.

Наследие композитора: 2 симфонии (1955, 1957), программные симфонические сочинения, фортепианный концерт, балет, 2 струнных квартета, инструментальные сонаты, джазовые пьесы, пьесы для фортепиано, органа и хора.

В России сохранились некоторые архивные документы петроградского периода творчества композитора, свидетельствами его активной деятельности в Петрограде служат и газетные статьи. На данный момент этот период представлен наибольшим количеством источников для исследования.



Фрагмент рукописи музыки к спектаклю «Внешторг на Эйфелевой башне» ФЭКС, датированный 24 мая 1923 года // РГАЛИ. Ф 3016. Оп.1. Ед.хр.56. Л.2 об.

Центральным событием для Монфреда этих лет явилась публикация в 1923 году в газете «Жизнь искусства» его Декларации [10, *8*]. К сожалению, неизвестно, была ли она замечена бывшими консерваторскими педагогами Монфреда и какой была реакция на этот документ. Этот документ — воплощение ранних музыкально-эстетических взглядов и планов композитора.

Во многом Декларация перекликается с высказываниями деятеля французского анти-академизма — Жана Кокто. Вероятно, Монфред был знаком с его работой «Петух и Арлекин»» и новейшими явлениями западно-европейского и американского искусства. Косвенное тому подтверждение — осведомленность композитора о жизни США, которую Авенир Генрихович продемонстрировал, разрисовывая свои нотные рукописи к спектаклю «Внешторгу на Эйфелевой башне» Фабрики эксцентричного актера под руководством Л. Трауберга и Г. Козинцева (далее ФЭКС) [9]. Нотная бумага рукописей — редкая для Петрограда 1920-х годов бумага нью-йоркского издательства «Ширмер».

Еще до Декларации, в Петрограде, в 1921 году был опубликован манифест «Эксцентризм» ФЭКСа с авторством Л. Трауберга, Г. Козинцева, Г. Крыжицкого и С. Юткевича [5]. При сопоставлении этих документов и французского манифеста анти-академизма «Петух и Арлекин» Жана Кокто видна их идейно-эстетическая связь. Все три манифеста содержат оценки современного искусства с разных точек зрения. Жан Кокто сетует на потерю самобытности французской музыки, чрезмерное влияние на нее немецкого и русского искусства. Русские же манифесты наоборот агитируют к рассмотрению искусства вне национальных контекстов. Создатели ФЭКСа озвучивали свое предпочтение «вчерашней культуре Европы» техники Америки, ритма производства [5, *2*]. Пропагандируемая ФЭКСом американизация театра явилась и его анти-академизацией. Свойственное академическому театру образное перевоплощение или трансформация были заменены азартом и трюком. «*Драматург — певщик трюков*» — так определили функцию драматурга авторы манифеста [5, *1*]. Трюк и азарт в своем театре ФЭКСовцы возвели во главу угла, а Декларация Монфреда провозглашала использовать плоды современности как дополнительные средства выразительности в искусстве. Монфред выступал за «*житейскую современность 1923 года с небоскребами, электродомкратами, кино, авто и аэро*» [10, *8*]. Кокто же, по свидетельству Алехо Карпентьера, «*потешаясь, сбивал с толку последователей ...*». И далее: «*Вы не найдете у него ни малейших признаков поклонения Всемогущей Технике, ни од небоскребам, ни поэм динамомашинам*» [4, *795*].

Монфред декларирует господство житейской современности, простоту музыкально-выразительных средств и в то же время «обаятельную неискренность изложения музыки», ее изящество и элитарность. Юный композитор довольно резок в своей оценке не только новейших веяний музыки, но и сочинений признанных композиторов.

В стремлении к простоте содержания предметов искусства солидарны все

авторы этих манифестов. Эксцентрики прописными буквами пишут: «*Все двести томов философии немецкого экспрессионизма не дадут нам выразительности циркового плаката!*» [5, *14*] Вероятно, и Монфред, нападая на религиозно-божественную мистику Скрябина, считал его увлечение философскими идеями Е. Блаватской чрезмерным. По этому поводу Авенир Генрихович пишет: «*Любая гениальная продукция вне изящных или экстравагантных форм выражения — нуль. Романтизм вне эксцентризма — нуль. Мистицизм — нуль. Даже, как приклад. Единственное оправдание — объективный подход. Религиозная и божественно-скрябинская мистика — два нуля (Скрябин — величайший гений. Вплоть до мистики, не включительно. Начальные звучания Прометея — гениально переданные звучания телеграфных столбов. "Экстаз" — гениальная экстравагантность; Божественная поэма — почти нуль)*» [10, *8*].

Из стремления к содержательной простоте искусства исходит и представление Кокто и Монфреда о целесообразности сложных элементов в музыке. Кокто пишет: «*У поэта всегда слишком много слов в словаре, у живописца слишком много красок в палитре, у музыканта слишком много нот на клавиатуре*». [4, *611*] Эксцентрики тоже выразили свою позицию в провокационной фразе: «*Двойные подошвы американского танцора нам дороже пятисот инструментов Мариинского театра*». [5, *3*] Монфред упоминает простоту сразу в нескольких контекстах и в разных пунктах своей декларации. Например: «*Музыка, как средство выражения внешней стороны жизни. Следствие этого принципа: отрицание "внутренней" красоты, уничтожение ее за ненужностью и возведение в квадрат и куб красивости*». [10, *8*] Или следующий тезис: «*Элегантная изысканная простота мелодического рисунка*». [10, *8*] Однако во всех упоминаниях простота связана с изящностью и элегантностью, что восходит к дендистской эстетике Равеля. «*Обаятельная неискренность изложения, как образец светскости. Неискренность нарочито изысканная. Или — изысканно простая. (Тривиальность мелодики — сильное средство — клад — золотой путь к достижению идеала — изящной внешности)*» [10, *8*].

Любопытно, что Декларация резко контрастирует с более ранними увлечениями Авенира Генриховича. В своей книге «The NDM principle of relative music» он рассказал забавную историю, связанную с прослушиванием А.К. Глазуновым его атональной фортепианной сонаты [20, *XIV*]. Александр Константинович, чрезвычайно деликатный и аккуратный в обращении со студентами, сравнил двенадцатитоновую технику А. Шенберга с добровольно надетой смирительной рубашкой и посоветовал Авениру Генриховичу ее снять и начать изучение средневековой музыки. Этот совет возымел действие спустя много лет, однако в то время, сразу после «снятой смирительной рубашки», Монфред надел на себя маску «обаятельной неискренности» [10, *8*], которую, вероятно, Глазунов мог бы оценить приблизительно так же, как и атональную сонату.

Одним из последних ярких свидетельств пребывания Авенира Генриховича в России стала совместная работа с ФЭКСом под руководством Трауберга и Козинцева. Премьера спектакля под названием «Внешторг на Эйфелевой башне» состоялась 4 июня 1923 года в театре Музыкальной комедии в Петрограде. Спектакль был своеобразным политическим апгрейдом балета «Новобрачные на Эйфелевой башне» французской шестерки [2, *12*]. Вероятно, к сотрудничеству с Монфредом Трауберга и Козинцева подтолкнула именно опубликованная Декларация, созвучная с манифестом «Эксцентризм». В фондах РГАЛИ г. Москвы сохранились лишь небольшие музыкальные фрагменты — автографы Монфреда к спектаклю [9, *1—3*].

После эмиграции в 1924 году Авенир Генрихович, судя по его джазовым сочинениям и пьесам-кабаре, продолжал воплощать провозглашаемую им в Декларации простоту и ясность музыки в легких жанрах.

Некоторые юношеские мысли Монфреда и влияние на него Кокто отразились в его НДМ книге позднего американского периода. Например, его отношение к музыке Шенберга. Как и для Кокто, писавшего что «*Шенберг главным образом музыкант черной картины*» [4, *611*], для Монфреда, все же прислушавшегося к советам Глазунова, Шенберг, как и вся атональная музыка, остался монохромным композитором, даже спустя полвека после ощутимой смены вектора внимания с содержания музыки на технику ее сочинения. В 1970 году Монфред пишет: «*Атональная хроматическая музыка Шенберга лишена цвета (красочности) и свободы*» [19, *1*].

Общим положением с манифестом «Петух и Арлекин» в книге «The NDM principle of relative music» осталось стремление к балансу свободы и ограниченности в творчестве композиторов.

Кокто, сравнивая Баха и Бетховена, упрекает Бетховена в снотворности и недальновидной работе лишь над формой, а не идеей, подобно Баху [4, *611*]. Монфред, уже будучи автором НДМ принципа, в своей книге обвиняет, пусть и более корректно, чем в юности, композиторов послебаховской эпохи, в том числе и Бетховена, в ограничении свободы развития музыки [19, *1*].

Однако стоит отметить, что даже в США, Монфред был композитором анти-академичным, то есть противостоящим сложившейся в американской композиторской школе традиции: в начале 1960-х в музыке США на пике популярности была экспериментальная музыка, сериализм, минимализм [8, *543*], а Авенир Генрихович призывал вернуться к ограниченной «ладовой алеаторике» и использовать достижения вроде двенадцатитоновой системы Шенберга только в ограниченных количествах [19, *9*].

Распространенность сочинений Монфреда даже в наше время небывалой информационной доступности сводится к нескольким роликам на видеохостинге и наличию десятка экземпляров нотных изданий из 1940-х годов в национальных библиотеках Франции и США. Последователей творческого принципа Монфреда не было, о чем не без сожаления писал американский друг Монфреда, Иосиф Яссер в своем обозрении для одной из Нью-Йоркских газет [22, *67—68*].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Б. К. (псевдоним)* Малый зал консерватории (Концерт А.Г. Монфреда) // Жизнь искусства. 1923. №15.

2. *Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... канд. иск. Саратов: СГК им. Собинова, 2009. 47 с.

3. Дело Авенира Монфреда, 1913–1918. // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп.1. Ед.хр. 2753.

4. *Жан Кокто*. Петух и Арлекин. СПб: Кристалл, 2000.

5. *Козинцев, Крыжицкий, Трауберг, Юткевич*. Эксцентризм. Петроград: 5-я Гос. тип., 1922. 15 с.

6. *Краснуха Г.* Петроград. Музыкальные кружки // Музыкальная новь. 1923. № 3.

7. *Крюков А.Н.* К сведению будущих летописцев // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000.

8. *Манулкина О.Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб: Из-во Ивана Лимбаха, 2010.

9. *Монфред А.* «Внешторг на Эйфелевой башне». Отрывки из музыки к спектаклю, поставленному Л.З. Траубергом и Г.М. Козинцевым // РГАЛИ. Ф.3036. Оп.1. Ед.хр.56.

10. *Монфред А.Г.* Моя декларация // Жизнь искусства. 1923. №26.

11. *Мунц Н.О.* Путешествие из Ленинграда в Москву с пересадками. М., 2012.

12. Русское зарубежье, 1917–1994: каталог изданий из фондов Архива Русского Зарубежья. М.: Дом-Музей Марины Цветаевой, 2002. Вып.2.

13. Списки председателя экзаменационной комиссии и депутатов от правительства. // ЦГИА. Ф.361. Оп.8. Ед.хр.119. Л. 123 об., л.130 об., л. 1030, л. 1044.

14. *Трусова Е.* Страницы воспоминаний // Советская музыка. 1977. №9.

15. Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930: [в 3 томах]. СПб: Композитор, 2013. Т. 2.

16. Экзаменационные листы абитуриентов.// ЦГИА. Ф.361. Оп.6. Д.24.

17. *Юдин Г.Я.* За гранью прошлых лет // Музыкальное наследство: сборники по истории музыкальной культуры СССР. М.: Музгиз, 1966. Т.2. Ч.1.

18. *Юдин Г.Я.* Разрозненные страницы: из воспоминаний о Д.Д.Шостаковиче // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: Антиква ГЦММК, 2000.

19. *Monfred A.H. de*. The NDM principle of relative music. New York: Charles Scribner's sons, 1970.

20. *Slonimsky N*. Bakers Biographical dictionary of musicians. NewYork: Schirmer books, 1978.

21. *Slonimsky N*. Music since 1900: Fifth edition. New York Schirmer books, 1994.

22. *Yasser J*. The Modern «Catholica»// The New-York Organist. 1959. February.

Татьяна Красковская

БИОГРАФИЯ КОМПОЗИТОРА В ФАРВАТЕРЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ СТРАТЕГИИ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

Советская власть пришла в Карелию в 1918 году. На протяжении XX века республика неоднократно меняла свой политический статус и, соответственно, название: Карельская трудовая коммуна (1920–1923), Автономная Карельская ССР (1923–1936), Карело-финская ССР (1940–1956) и Карельская автономная ССР (1936–1940 и 1956–1991). На момент образования Карельской трудовой коммуны титульная нация (карелы) составляла большинство населения (59,8%), русских насчитывалось 38,3%, финнов — 0,6%, прочих национальностей — 1,3%.

Центральную роль в руководстве Карельской трудовой коммуны Ленин отвел **Эдварду Гюллингу**, выходцу из финской буржуазной семьи, вставшему на путь революции в Финляндии[1]. Плацдармом для вовлечения Финляндии в революционные события должна

Эдвард Гюллинг

[1] Эдвард Гюллинг (1881–1938) — примечательная фигура того времени. Общество финской литературы (Хельсинки), готовя к изданию сборник «Сто замечательных финнов», включило в издание биографию Гюллинга, написанную Микко Уола. В ней, в частности, говорится: «*Многообещающий ученый Эдвард Гюллинг входил в небольшую когорту интеллигентов, которые увлеклись в начале XX века революционными социалистическими идеями бедноты, а в 1918 г. вошел в Совет народных уполномоченных, возглавивший восстание в Финляндии. После разгрома восстания Гюллинг, не лишенный стремления к власти, становится центральной руководящей фигурой Советской Карелии, до тех пор, пока в его судьбу не вмешались сталинские репрессии*» [8, *172*].

была стать Автономная Карельская ССР. Гюллинг способствовал тому, что в Карелию начали прибывать финны из Северной Америки и финны-коммунисты из соседней Финляндии (так называемые «красные финны»).

Карельская автономия по замыслу красных финнов и правительства Советской России должна была превратиться в *«образцовую социалистическую республику, способную революционизировать соседнюю Финляндию и скандинавские страны»*, стать *«форпостом мировой революции»* [10, *168*]. Задачей красных финнов было установление советской власти в национальных районах, то есть в местах компактного проживания карелов, вепсов и финнов. В результате притока финнов-эмигрантов и расширения Карелии за счет других территорий Северо-Запада этнический состав Карелии к середине 1920-х годов изменился в пользу русских. По результатам переписи 1926 года их насчитывалось уже 57,2%, а количество карелов, наоборот, сократилось до 37,4%. Доля финского населения выросла до 0,9%. Родным языком подавляющее количество карелов (97,6%), вепсов (98%) и финнов (79,9%) считали соответственно карельский, вепсский и финский языки [10, *163–164*].

В Карелии Гюллинг начал проводить политику *коренизации*, целью которой было увеличение доли местных кадров в партийной администрации национальных окраин для укрепления большевистской власти на местах и сглаживания противоречий между центральной властью и нерусским населением. Основные положения этой политики, одобренной в 1929 году обкомом партии и областной контрольной комиссией, заключались в следующем:

- увеличение доли национального рабочего класса, расширение национального профессионального и политического образования (квоты);
- увеличение доли националов среди членов партии, в советах и других административно-хозяйственных органах;
- преобразование национальных школ в финские и увеличение числа финноязычных учителей;
- значительное расширение издательской деятельности на финском языке [5, *136*].

Приводя в пример данные о национальном составе органов исполнительной власти АКССР во второй половине 1920-х годов, И.Р. Такала[1] резюмирует: *«Составляя лишь 0,9% от всего населения края, финны занимали видные должности в советском, партийном, государственном аппарате, руководили крупными предприятиями, учреждениями, организациями типа МОПРа[2] и Осоавиахима[3], работали*

[1] И.Р. Такала — известный специалист в области исследований репрессивной политики государства в 1930-е годы в советской Карелии, автор статей, посвященных судьбам финнов-иммигрантов.

[2] МОПР — Международная коммунистическая организация помощи революционерам.

[3] Осоавиахим — общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству, общественно-политическая организация, существовавшая в 1927–1948 гг.

в области культуры, образования, науки. Многие становились кадровыми военными» [10, *168*]. В результате политики коренизации в 1920-х и начале 1930-х годов в Карелии сложилась особая ситуация с точки зрения этнического вопроса: республикой с большинством русского и карельского населения руководила группа финнов-политэмигрантов, политику которой поддерживало московское руководство.

Период руководства Карелией Гюллинга (1920—1935) в западной историографии принято называть «финским периодом»[1]. Находясь у политического руля и претворяя в жизнь «революционную стратегию» партии — строительство социализма в новой автономии — финны внесли огромный вклад в развитие и становление республики в экономическом и культурном отношении. Основываясь на стратегии развития автономии, Гюллинг откорректировал взгляды на языковой вопрос, выступая за введение финского языка как национального для всех карел, поскольку карельского литературного языка не существовало. Несмотря на то, что до революции традиционным для карел языком был русский, с середины 1920-х годов финский язык активно внедрялся в образование и становился письменной формой выражения карельской речи, что соответствовало политике «коренизации». Родилась концепция о едином «карело-финском» языке, согласно которой карельскому языку отводилась роль устного применения, а финскому — роль литературного языка.

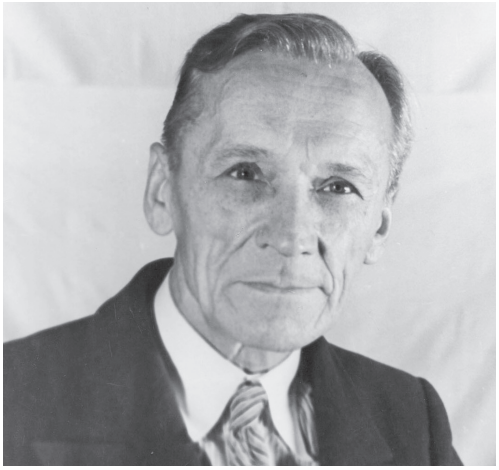
Финнизация сыграла положительную роль в национально-культурном развитии края: к 1933 году в республике работало свыше 500 школ, половина из которых были национальными, уровень грамотности возрос до 46%, причем почти половина из них владела финской грамотой или финской и русской одновременно. К 1933 году в республике работало более 10 техникумов, Педагогический институт, Высшая коммунистическая сельскохозяйственная школа. В 1931 году начал работу Карельский научно-исследовательский институт.

Еще более важным и значительным был вклад финнов в развитие культуры Карелии. В созданной в 1926 году Карельской ассоциации пролетарских писателей (КАПП) ведущую роль играли финны (Я. Виртанен, Х. Тихля, О. Иогансон, Р. Руско (Нюстрем), Э. Паррас, Л. Летонмяки, В. Эрвасти и др.). В 1923 году иммигранты основали издательство «Kirja». В 1920-е годы появились первые национальные творческие коллективы: национальная труппа при народном театре драмы под руководством В. Линдена, любительский театр «Карельская сцена» Сани Нуортева, Карельский национальный драматический театр, профессиональные и любительские оркестры, хоры, студии, фольклорные ансамбли. Из

[1] И. Такала уточняет, что нижняя граница этого периода датируются 1923 годом, когда политическая линия Гюллинга получила окончательное утверждение Сталина и Карельская трудовая коммуна была преобразована в Автономную Карельскую ССР [11, *111, 116*].

389 кружков Дома самодеятельного искусства 200 являлись национальными. Во многих случаях руководителями, идейными вдохновителями, организаторами объединений были финны. Порой их культурная активность проявлялась вопреки непониманию местного населения и вопреки языковому барьеру; «*даже в чудовищных условиях барачной жизни создать хоть какое-то подобие уюта и чистоты воспринималось соседями как мещанство и мелкобуржуазность*» [11, *142*]. Многие из финнов имели образование, опыт организации коллективов и мероприятий. Финны «*умели действовать согласованно и хорошо подходили на роль носителей национальной культуры...*» [9, *236*]. Так, самодеятельный хор и оркестр в Ухте создал прибывший в 1922 году из Америки скрипач и композитор Лаури Йосинен (1889–1948); успешно работал с 1930 года с финским хором активный участник финляндской революции 1918 года финн, музыкант-любитель Микко Виркки (1870–1933). Первые образцы массовой хоровой песни Карелии появились в творчестве первых непрофессиональных композиторов, финнов по национальности: Микко Сузи (1874–1942), Матти Хусу (1905–1937), Эмиля (1876–1930) и Эйно (1907–1942) Суни, Ристо Сирена (1905–1937). Тексты песен принадлежали тоже финнам, популярным поэтам тех лет Оскару Йохансену, Лео Хело, Лаури Летонмяки, Ялмари Виртанену. Содержание этих песен было созвучно основным идеям Советской власти [6, *101–115*]. В песнях прославлялись революция и героические подвиги ее героев, воспевалась радость труда и созидания новой жизни. Работа первых композиторов в жанре массовой песни была столь активна, что к 10-летнему юбилею Октября был выпущен первый сборник песен на финском языке. В 1930-е годы вышло еще несколько сборников, которые включали международные песни рабочих, финские школьные песни. Публикация этих сборников также стала следствием политики финнизации Карелии.

В 1920-е годы, когда действия руководства Карелии были направлены на строительство карельско-финской автономии, в Петрозаводск прибыли семьи финнов-эмигрантов Раутио и Синисало. **Карл (Калле) Раутио** (1889–1963) родился в Финляндии, в деревне Унтамола, в семье крестьянина, после смерти которого мать Калле отправила своих детей в Америку на заработки. В 1903 году Раутио устроился помощником забойщика в шахту по добыче угля в г. Бельте. С детства имея особую тягу к музицированию, Калле стал играть на трубе в духовом оркестре при шахтерском рабочем клубе, а спустя несколько месяцев уже стал руководителем этого оркестра. Освоив новую профессию инспектора по проверке наличия угля в шахте, он продолжил музыкальное образование в Чикагском общеобразовательном заочном училище и стал музыкальным руководителем клуба финских рабочих в г. Астория. В 1920 году



Карл Раутио

Гельмер Синисало

Раутио закончил музыкальный факультет Калифорнийского университета, где получил первые навыки композиторского мастерства. Прибывший в Карелию из Америки в 1922 году, Калле Раутио имел уникальный педагогический дар, который позволил ему занять лидерские позиции в музыкальной жизни Карелии. Раутио стал руководителем хора и двух оркестров Петрозаводского педагогического техникума, позже — организатором и первым дирижером симфонического оркестра при Карельском радио (1931), в состав которого влились американские финны, переехавшие в Карелию: О. Дальберг, В. Рынтала, О. Холтти, Т. Эскола, Л. Ахола и другие[1].

Гельмер Синисало (1920–1989) родился в г. Златоусте Челябинской области, куда незадолго до его рождения приехали его родители-финны, бежавшие оттуда после поражения революции 1918 года. В 1921 году семья переехала в Петрозаводск, затем в Ленинград, и снова — в 1928 году — в Петрозаводск. Занятия в детском духовом оркестре И. Шнейдера в 1934 году стали первой ступенькой в музыкальном образовании Синисало, которое продолжилось в классе Н.А. Солнышкова, а затем — на музыкальном отделении Петрозаводского театрального училища. В оркестре Карельского радио, организованном К. Раутио, Синисало стал вторым флейтистом, а работа в оркестре явилась для него творческой лабораторией в композиторском деле. К окончанию училища в 1939 году композитор был уже автором нескольких произведений. В 1940 году, к декаде советской музыки в Москве, им был написан Концерт для флейты с оркестром. После войны Синисало

[1] П. Суутари отмечает, что молодых американских финнов приглашали в оркестр не только потому, что они имели музыкальное образование: у них была возможность заказать из-за границы качественные музыкальные инструменты [9, *236*].

начал преподавательскую деятельность в музыкальном училище, открытом в 1938 году усилиями Карла Раутио. В 1950-е годы Синисало окончил специальные курсы сначала при Московской, а затем — при Ленинградской консерватории. Эти и последующие годы можно считать временем творческого становления композитора и работой над крупными сочинениями в новых для него жанрах — симфонии и балета.

Творческие пути Раутио и Синисало, прибывших в Карелию в период финнизации, постоянно пересекались. Годы войны, как и Раутио, Синисало провел в эвакуации в г. Беломорск. Оба композитора в разное время руководили композиторской организацией в столице Карелии г. Петрозаводске: Раутио — в 1948—1955, Синисало — в 1956—1989.

К периоду коренизации 1920—1930-х годов, когда Гюллинг руководил Карелией, относится рождение значимых сочинений в творчестве обоих композиторов. Для **Раутио** этим сочинением стала **сюита для симфонического оркестра «Карельская свадьба»** (1926), которая была написана композитором в процессе изучения карельского фольклора. Сюита состоит из пяти частей, имеет открытый тональный план (C-dur — F-dur). Крайние части произведения в подвижных темпах представляют собой тембровые вариации на стилизованные танцевальные темы. Медленные средние части создают образ мечтательной невесты, передают ее грусть от прощания с родным домом. В этих частях солируют деревянные духовые инструменты. Во Второй части (Dolce, d-moll) нежная тема гобоя звучит на фоне арпеджированного аккомпанемента арфы, имитирующей кантеле, и pizzicato струнных. Кларнет солирует в третьей части (Moderato, B-dur) на фоне остинатного аккомпанемента струнных. Тема четвертой части (Песня плакальщицы, Largo, d-moll) отдана английскому рожку. Несмотря на то, что это сочинение не отличается масштабом, особым концептуальным замыслом, сложностью формы, сюита Раутио стала первым в Карелии крупным сочинением для симфонического оркестра. Созданная композитором-финном на фольклорном материале, отражающем быт карельской деревни, сюита звучала в унисон с основными идеями политики коренизации и долгое время представляла Карельскую музыкальную культуру в Москве и Ленинграде.

В этот же период к первому юбилею Революции, в 1927 году, Раутио создал первое в Советской Карелии произведение кантатно-ораториального жанра — «Праздничную кантату 10-летию Октября». Текст написал пролетарский поэт, член Финской социал-демократической рабочей партии, участник Февральской и Октябрьской революций финн Ялмари Виртанен (1889—1939). Рукопись этого сочинения не найдена, кантата не упоминается ни в одном списке сочинений композитора, а сам факт создания кантаты приведен лишь в исследовании карельских историков [4, *577*].

После Второй мировой войны местные власти Карело-Финской ССР возобновили прерванную политику *коренизации*. Они усматривали свою задачу в определении национального облика республики, в обучении и продвижении представителей титульного народа на ключевые посты во всех областях, создании пространства для коммуникации посредством изданий на национальном языке [*3*, *300*]. Финский язык должен был выполнить роль фактора национальной идентичности, а «*финноязычная литература и пресса были призваны укоренить в сознании людей на повседневном уровне "воображаемое сообщество" и его ценности, популяризируемые системой образования*» [*3*, *301*].

В 1945 году партийными властями было принято решение о создании гимна для каждой союзной республики. Авторами официально утвержденного в 1945 году литературного текста гимна К-ФССР на финском языке (переведенного в дальнейшем на русский) являлись финны: писатель, переводчик и драматург Ульяс Викстрем, политический деятель и писатель Отто Куусинен и поэт Армас Яйкия. Согласно архивным данным, представленным в статье И. Емелина [*2*, *11*], в конкурсе на лучшую музыку для гимна кроме композиторов А. Голланда, Р. Пергамента, Н. Леви, Л. Вишкарева, Л. Йоусинена и Л. Теплицкого, приняли участие также К. Раутио и Г. Синисало[1]. По итогам голосования первое место было отдано Р. Пергаменту, второе — К. Раутио, третье — А. Голланду. Возможно, гимну Пергамента было отдано предпочтение по тем соображениям, что к тому времени композитор уже обладал почетным званием Заслуженный деятель искусств КАССР (1939). В 1944 году Пергамент был восстановлен на посту председателя правления Союза композиторов КФССР, являлся депутатом Верховного Совета КФССР и автором первых официально признанных национальными произведений (симфонической поэмы «Айно» и оперы «Кумоха»). Однако в доступных в настоящее время источниках нет сведений о том, что гимн Пергамента был утвержден официально[2], и он не был издан[3]. Напротив, музыка Раутио к тексту гимна К-ФССР фигурирует в интернет-источниках как официально утвержденный гимн. Пока подтверждение этому факту не найдено. Известно только, что судьба музыки Раутио к тексту гимна сложилась иначе,

[1] К сожалению, не удалось найти конкурсную работу Г. Синисало.

[2] Этот факт подтверждается и в монографии Н.Ю. Гродницкой: «*Несколько песен посвящены Карелии. Среди них есть и "Гимн Карело-Финской республики", написанный в 1945 году. Был ли он принят как гимн республики, остается вопросом, скорее всего, нет, но по характеру, спокойной и торжественной напевности он мог бы им стать*» [1, *107*].

[3] Известно, что в официальном списке гимнов братских республик СССР, представленном в статье музыкальной энциклопедии «Государственные гимны союзных республик», информация о гимне Карело-Финской республики отсутствует, в то время, как герб КФССР в справочных изданиях обозначен наряду со всеми символами союзных республик.

чем судьба гимна Пергамента. В период второй волны коренизации Пергамент был снят с поста председателя Союза композиторов без объяснения причин, и эту должность занял Раутио. Как раз в это время его гимн получил «новую жизнь»: он был напечатан в 1951 году в нотном приложении к журналу «Советская музыка» № 11 под названием «Моя Карело-Финская земля». Приложение посвящалось произведениям карело-финских композиторов и содержало предисловие о состоявшейся в октябре 1951 года в Москве неделе карело-финской музыки и танца: «*...В ней принимали участие лучшие музыканты, певцы и художественные коллективы Карело-Финской ССР. В программах концертов были широко представлены народное творчество и произведения карело-финских композиторов. В Центральном Доме композиторов состоялась встреча участников недели с московской музыкальной общественностью. <...> Нотное приложение начинается хором "Моя карело-финская земля" композитора К. Раутио. Этот хор открывал программу выступлений широко известного в нашей стране карело-финского ансамбля "Кантеле" <...>*» [7, *3*].

Новая волна коренизации продлилась до 1954 года. К этому времени Гюллинга уже не было в живых. В 1937 году он был арестован и обвинен в контреволюционной деятельности. В 1938 году смертный приговор в отношении Гюллинга был приведен в исполнение. С 1935 года началась «русская карелизация», но «финский фактор» еще долго определял своеобразие музыкальной культуры Карелии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гродницкая Н.Ю.* Рувим Пергамент: жизнь и творчество: монография / Наталия Гродницкая; [науч.ред. Л.А. Купец]. Петрозаводск, 2013. 136 с.

2. *Емелин И.* Государственные символы КАССР / И. Емелин. Управление: история, наука, культура: Тезисы докладов 9-й научной межвузовской студенческой конференции (26-27 апреля 2005 года) / СЗАГС, Карельский филиал в Петрозаводске. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2004. С. 9–12.

3. *Захарова Л.* Соотношение финского и русского факторов в процессе национального строительства в Карелии в первые послевоенные десятилетия: циклы коренизации и особенности коммуникации и репрезентации / Л. Захарова. Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. Гуманитарные исследования / науч. ред. О.П. Илюха. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2009. Вып. 3. С. 299–322.

4. История Карелии с древнейших времен до наших дней / А.И. Афанасьева, А.И. Бутвило, Л.И. Вавулинская и др. / под общ. ред. Н.А. Кораблева, В.Г. Макурова, Ю.А. Савватеева, М.И. Шумилова; рец.: М.И. Мишенев, В.Н. Водолазко; Карел. науч. центр РАН. Ин-т языка, литературы и истории. Петрозаводск: Периодика, 2001. 943 с.

5. *Кангаспуро М.* Финская эпоха Советской Карелии // В семье единой: Национальная политика партии большевиков и ее осуществление на Северо-Западе России в 1920-50-е годы / науч.ред. Вихавайнен Т., Такала И. Петрозаводск, 1998. С. 123–160.

6. *Напреев Б.Д.* К истории песни в Карелии / Б.Д. Напрев. Музыкальное искусство Карелии: сб.науч.тр. Ленинград, 1983. С. 101–115.

7. Нотное приложение к журналу «Советская музыка». 1951, №11.

8. Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / ред. Тимо Вихавайнена. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. 781 с.

9. *Суутари П.* Музыка в жизни финских иммигрантов в Карелии / *Суутари П.* Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. Гуманитарные исследования / науч. ред. О.П. Илюха. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2009. Вып. 3. С. 232–250.

10. *Такала И.* Национальные операции ОГПУ/НКВД в Карелии / *Такала И.* В семье единой: Национальная политика партии большевиков и ее осуществление на Северо-Западе России в 1920–1950-е годы / науч. ред. Вихавайнен Т., Такала И. Петрозаводск, 1998. С. 161–206.

11. *Такала И.Р.* Финны в Карелии и в России: история возникновения и гибели диаспоры. СПб.: Издательство «Журнал “Нева”», 2002. 172 с.

Леонид Немировский

ФЕНОМЕН ШОСТАКОВИЧА[1]

Когда я немощен, тогда я силен.
Дмитрий Шостакович [12].

За время, прошедшее от кончины Шостаковича, многое изменилось. Прежде всего, изменился сам его образ. Многочисленные преследования, которым он подвергался при жизни, породили представление о нем как о жертве. Его жалели. Но время идет. Политический режим, который был его гонителем, остался в прошлом. Шостаковича же люди взяли с собой в будущее. И по мере того, как они знакомятся с его музыкой, образ композитора становится ярче и значительнее.

Популярность музыки Шостаковича постоянно увеличивается. Многие утверждают, что он является наиболее часто исполняемым композитором XX века. И это происходит несмотря на то, что его музыка сложна, причем чаще всего слушают как раз самые сложные и значительные его произведения — симфонии и квартеты.

Шостакович — не жертва. Он — победитель. Интересно было бы выяснить, какие качества его музыки делают ее популярной, и какие личные качества композитора позволили ему победить в неравной борьбе с окружающим бездушным политическим строем.

После столетнего юбилея появилось много публикаций о Шостаковиче: музыковедческих исследований, писем и воспоминаний современников. Они позволяют лучше понять своеобразие его личности. Среди этих работ выделяется книга И.В. Степановой, которая содержит попытку создания не хрестоматийного психологического портрета Шостаковича с учетом как положительных, так и отрицательных его черт [14]. Однако, пока не было работ, учитывающих роль «бессознательного» в творческом процессе[2]. Но именно оно является определяющим творчество. Мы попытаемся дополнить образ Шостаковича с этой стороны.

«Я — слабый человек»

Такую характеристику, по словам Соломона Волкова, давал себе Шостакович [12]. Цитируемая работа сильно

[1] Автор выражает благодарность Ирине Антоновне Шостакович, которая взяла на себя труд прочитать статью на стадии редактирования и сделала ряд замечаний, учтенных в окончательной редакции.
[2] Учение о «коллективном бессознательном» развивал психиатр, основоположник аналитической психологии Карл Густав Юнг (1875–1961).

политизирована. В пылу дебатов ее автор искажал некоторые события. Поэтому доверять ей можно лишь по отношению к фактам, никак не связанным с политикой. Таким и является приводимое здесь высказывание Шостаковича.

И действительно, первое впечатление при встрече с ним соответствовало такому описанию. Шостакович был щуплым человеком небольшого роста. Рядом со своим сыном он казался чуть ли не вдвое меньше, хотя они были примерно одного роста, и даже Дмитрий Дмитриевич был чуть выше Максима.

Болезни преследовали Шостаковича всю жизнь. В юности его десять лет мучил туберкулез. В 1966 году у него случился сердечный приступ, в следующем — он сломал ногу. Его кости стали хрупкими. В последний период жизни он был уже очень слаб. Его губы заметно дрожали, как если бы он собирался закричать. Любое неосторожное движение могло привести к тяжким последствиям. Лечение приносило только временное облегчение. Публичные выступления стали для него трудными. Правая рука плохо действовала. На случай, если правая полностью откажет, он учился писать левой рукой [12, *41*].

Однако впечатление слабости было лишь внешним. Дмитрий Дмитриевич обладал скрытным характером. Его нужно было знать близко, чтобы понять. Друг Шостаковича Михаил Зощенко пишет: «*Вам казалось, что он — хрупкий, ломкий, уходящий в себя, бесконечно непосредственный и*

чистый ребенок. Это так. Но если б это было только так, то огромного искусства не получилось бы. <...> Плюс к этому <он был> жестокий, едкий, чрезвычайно умный, пожалуй, сильный, деспотичный и не совсем добрый. Вот в каком сочетании надо его увидеть. И тогда в какой-то мере можно понять его искусство» [10, *504*].

Араму Хачатуряну посчастливилось наблюдать Шостаковича в процессе творчества: по заданию советского правительства они вместе работали над проектом Гимна Советского Союза. Хачатурян писал: «*Ничто не могло сбить Шостаковича с избранного пути. В музыке он был крепче стали*» [17, *177*].

Силу и твердость характера Дмитрий Дмитриевич проявлял в течение всей жизни. Вспоминая ситуацию после разгрома оперы «Леди Макбет Мценского уезда», он писал: «*Меня начальство*

уговаривало покаяться и искупить вину. А я отказался каяться. Тогда мне помогли молодость и физическая сила. Вместо покаяния я писал Четвертую симфонию» [12, *396*].

Виктор Шкловский приводит такой рассказ: «*Шостаковича я помню мальчиком, который играл тапером в кино. И во время сеанса он увидел, что зал горит. Начинался пожар. Но он продолжал играть, чтобы не было паники. Обгорел угол рояля, а он продолжал <...> играть, чтобы люди спокойно вышли через дверь*» [12, *426*]. Во время бомбежки в блокадном Ленинграде он дежурил на крыше, чтобы сбрасывать с нее зажигательные бомбы.

Е.А. Мравинский вспоминает, что он как-то поздно вечером зашел к Шостаковичу «на огонек». Их дачи под Ленинградом были рядом. Шостакович работал. В это время он писал свою лебединую песню — Пятнадцатую симфонию. И Шостакович сказал: «*Что бы там ни было, а я закончу все, что мне положено*» [17, *192–195*].

Мариэтта Шагинян пишет, что впечатление от личности Шостаковича было еще сильнее, чем от его музыки. Музыка лишь отражает столь же своеобразный и неповторимый духовный облик самого композитора. Маска слабости не раз помогала Шостаковичу на протяжении его богатой приключениями жизни. Он писал: «*Я благодушествую в немощах, в нуждах, в гонениях, в притеснениях, ибо, когда я немощен, тогда силен*» [12, *384*].

«Не знаю, почему»

Образ мыслей Шостаковича значительно отличался от обычного. Многое можно понять через его творчество, но и здесь мы сталкиваемся с серьезными трудностями. Шостакович писал: «*У меня большой композиторский стаж, я много и давно сочиняю, но, право, до сих пор не могу точно объяснить, почему я это сделал так, а это сделал этак. <...> Многое в вопросах творчества является необъяснимым*» [12, *370*]. Максим Шостакович рассказывает, что Дмитрий Дмитриевич следил только за правильным воспроизведением музыкального текста, но никогда не делал замечаний по его смыслу.

Е.А. Мравинский вспоминает о своей работе над подготовкой премьеры Пятой симфонии: «*Я надеялся на помощь автора: ведь композиторы обычно любят разъяснять свои творения. Шостакович не любил. Он играл мне симфонию охотно, но направляющих указаний я добиться не мог. И тогда я пошел на хитрость: стал брать заведомо неверные темпы, вынуждая таким образом его поправлять*» [7, *113*]. Такую сдержанность Шостаковича можно понять, учитывая основополагающий принцип его мировоззрения, что никогда не нужно заниматься не своим делом. Этому принципу он не изменял никогда. А дирижером он не был.

Однажды, прослушав плохое исполнение своей симфонии, он сказал: «*Так продирижировать, наверно,*

мог бы даже и я». Присутствовавший при этом разговоре дирижер Горьковского оркестра поймал его на слове и предложил выступить как дирижер в Горьком. Горький — закрытый город. Никто об этом знать не будет. После этого Дмитрий Дмитриевич действительно один раз дирижировал в Горьком, и окончательно убедился, что это — не его дело. Его дело — писать музыку, а как ее исполнять, дирижер должен решать сам. Конечно, это влияло на его нежелание давать указания по содержанию своих сочинений. Но были и другие, более веские причины.

По свидетельству С. Волкова, Шостакович рассказывал: «*Один концертирующий музыкант как-то пожаловался мне, как это трудно — играть то, что все знают. "Так трудно найти свежий подход", — поделился он. <...> Сначала я <...> обрадовался его самокритичному заявлению, но уже следующая моя мысль была намного спокойней. А именно: Как можно жаловаться, что трудно найти "новый подход"? Что это, бумажник с деньгами? Можно подумать, "свежий подход" можно найти на улице: кто-то обронил его, а ты подобрал". Невозможно найти свежий подход, это он должен найти тебя*» [12, *94–95*. Подчеркнуто мною — *Л.Н.*].

То же относится и к написанию музыки. Новая музыка сама должна найти композитора. Ее нельзя сочинить. Музыка рождается бессознательно. В этом — главный принцип творчества Шостаковича и главное отличие его музыки от музыки большинства других композиторов. Дмитрий Дмитриевич советовал: «*Никогда не сочиняйте за роялем или за бумагой, все должно сложиться в голове, только потом пишите. Прежде чем заниматься музыкой, надо иметь ее в себе, носить в душе и слышать ее*» [3, *95, 98*]. Это — не сочиненная музыка. Она качественно другая.

Так писали Моцарт и Бах. Есть документальные свидетельства того, что к Моцарту так «приходили» целые симфонии. В отношении Баха таких свидетельств не сохранилось, но принимая во внимание факты его биографии, это просто не могло быть иначе: дети, ежедневная органная практика, новая музыка к каждой воскресной службе, репетиции с оркестром и хором... Для сочинительства времени не оставалось.

Такая, «не сочиненная» музыка воспринимается иначе. Будучи написанной в прямом контакте с *бессознательным*, она сразу проникает в *бессознательное* слушателя и резонирует с ним. Современная психология выяснила, что *бессознательное* индивидуального человека не является изолированным. Оно взаимодействует с *бессознательным* других людей, образуя единое *коллективное бессознательное*, некую духовную оболочку, в которой мы живем. Эта духовная оболочка, ноосфера по терминологии В.И. Вернадского, диктует такой не сочиненной музыке ее содержание. Слушая ее, каждый бессознатель-

но ощущает, что эта музыка — о нем. Она интересна, она захватывает. Для ее понимания не нужно специальной подготовки. Она понятна всем.

Этим объясняется исключительная популярность музыки Баха и Моцарта. Она выдерживает любые, даже самые плохие исполнения и сохраняет свою привлекательность в любых переложениях. Такова же музыка Шостаковича. Секрет ее популярности в том, что она является отражением нашего *коллективного бессознательного*.

Не верьте гуманистам

Сознание отделено от *бессознательного* барьером, который не позволяет обычному человеку узнавать его содержание. Шостакович обладал способностью проникать через этот барьер. Он мог «видеть», что происходит в *бессознательном*. Эта особенность его психики открывала ему новые возможности ориентироваться в окружающем мире и организовывать свою деятельность в нем. *Бессознательное* содержит непосредственную информацию о том, что есть на самом деле. В нем хранятся впечатления и воспоминания обо всем, что происходило с нами в течение жизни. В этом смысле информация, находящаяся в *бессознательном*, наиболее истинна.

Для Шостаковича связь сознательных представлений о мире с его картиной в бессознательном постоянно сохранялась. Он жил в реальном полнокровном мире людей и событий. Это более корректное представление о действительности давало ему возможность оказывать людям реальную помощь.

Вот как он сам это описал: «*Не верьте гуманистам, граждане, не верьте! Они одурачат вас за копейки! Занимайтесь своим делом. Не причиняйте людям боль. Старайтесь помочь. Не пытайтесь спасти все человечество разом, попробуйте сначала спасти хотя бы одного человека. Это гораздо труднее. Очень сложно помочь одному, не нанося вреда другому. Это невероятно трудно. Отсюда и происходят попытки спасти все человечество. И тогда на этом пути вы неизбежно поймете, что счастье всего человечества зависит от уничтожения нескольких сотен миллионов людей и все. Вот такой пустячок*» [12, *388*. Подчеркнуто мною — *Л.Н.*].

Неприятие идеализма было важнейшей жизненной позицией Шостаковича. Он всю жизнь стремился к достижению правды, к полному избавлению от иллюзий. Он отказывался подчиняться какой-либо идее, как идее социализма, так и западной идее воинствующей демократии. Этим объясняется удивляющее многих его нежелание эмигрировать. В равной мере его не интересовали идеи диссидентского движения.

Шостакович не был борцом, он был творцом. Творчество всегда позитивно, и оно всегда реалистично. Шостакович всегда оставался реалистом. Он воспринимал помощь людям как важнейшую задачу своей жизни. Создание музыки было для него инструментом

решения этой общей задачи: «*С первых дней войны я сел за рояль и начал работу*» [12, *203*]. Это сказано о написании Седьмой (Ленинградской) симфонии. То, как особенности мышления и мировоззрения Шостаковича повлияли на его музыкальное творчество, будет предметом всего нашего дальнейшего рассмотрения. Но пока приведем несколько примеров его социальной активности.

В тяжелые послереволюционные годы, когда его студенту Оресту Евлахову понадобилось дорогостоящее курортное лечение, Шостакович принес ему пятьсот рублей, якобы от имени профкома, заставил расписаться в какой-то ведомости с печатями. Уехавшему в Крым Евлахову он послал вдогонку ободряющее письмо. Возвратившись с курорта, Орест Александрович с удивлением узнал, что никакой помощи от профкома не было: Шостакович вручил ему свои деньги, устроив этот маскарад, чтобы студент не испытывал неловкости [10, *74*].

Другой пример приводит Евгений Шварц: «*Пока Шостакович находился по делам в Москве, ему по невозможно дешевым ценам купили обстановку. Так сложились обстоятельства. Мебель ничего не стоила. Комиссионные магазины были забиты*[1]*. Разных профессий деляги и их жены слетелись на эту ярмарку, покупали рояли по двести и екатерининские буфеты по полтораста рублей. Вернувшись, Шостакович увидел купленную для него мебель. И, узнав, сколько за нее заплачено, ушел немедленно из дому. Он собрал деньги всюду, где мог, разыскал владельцев и заплатил им настоящую цену*» [10, *75–76*].

Всю Сталинскую премию, полученную за Квинтет[2], Шостакович раздарил нуждающимся в материальной поддержке. Получив тридцать седьмое просительное письмо, пришел в консерваторию удрученным: деньги кончились [10, *75*]. Когда Шостакович стал депутатом Верховного Совета, у него появилась возможность больше помогать людям. Он широко этим пользовался. К нему обращались с просьбами в письмах по адресу: *Москва, Кремль, Шостаковичу*. Письма доходили.

Обладая большой деликатностью, он болезненно воспринимал грубость и хамство. Он говорил: «*Я не выношу хамства даже со стороны так называемых великих артистов. Грубость и жестокость — качества, которые я ненавижу больше всего. Один пример из многих — Сталин. И не имеет значения, чем занимается хам... Безразлично в какой области, но он всегда попытается стать диктатором, тираном. Он будет стараться всех подавлять*» [12, *29*]. О Сталине писали многие, и ему давали самые различные характеристики: от самых возвышенных до самых гнусных. Но никому не приходило в голову характеризовать Сталина как хама.

[1] Из-за массовой конфискации имущества арестованных после убийства С.М. Кирова.

[2] Фортепианный квинтет соль минор, соч. 57 (1940).

Кто виноват

Этот вопрос вместе с вопросом «что делать» почитают двумя «великими русскими» вопросами. На вопрос «кто виноват» возможен лишь один правильный ответ: «Виноват всегда я». Если правильно ответить на вопрос «кто виноват», что делать — сразу становится очевидным. Понимание того, что виноват всегда я, означает принятие на себя ответственности за свои поступки.

Каждый человек имеет право быть таким, какой он есть. Чтобы изменить другого, нужно меняться самому, и тогда он изменится вам навстречу. Чтобы изменить внешний мир, тоже нужно меняться самому. И Шостакович менялся. Он «видел» ситуацию, и в результате действовал сообразно реальным обстоятельствам.

Вот как он сам описывал происходившие с ним изменения: «*В молодости я был очень резок и нетерпим. Малейшее отклонение при исполнении моего произведения от того, что намечено, раздражало меня чрезвычайно. Это длилось довольно долго и приводило к столкновениям, имевшим роковое влияние на будущее моих работ. В этом отчасти крылись проблемы с моей Четвертой симфонией. Эти и другие обстоятельства, а также, естественно, возраст <...> изменили мою позицию. Я <...> начал выражать свою точку зрения так, чтобы не наносить исполнителю смертельного оскорбления <...> Моему мнению стали уделять больше внимания. Прежде, чтобы быть услышанным, мне приходилось доходить до крайностей. Позже музыканты начали понимать простые намеки*» [12, *29*].

Современники композитора свидетельствуют, что Митя с малых лет осознавал свою гениальность. В сочетании с его жестким волевым характером это создавало проблемы общения. К тому же он отличался откровенностью, порой переходящей в оскорбление. Его мать, Софья Васильевна, говорила, что Мите свойственно хамство.

В детстве и юности для Шостаковича были характерны демонстративное мальчишество, озорное и злое, дерзость, злое упрямство, настырность, задиристость в сочетании с резкостью и нетерпимостью. «Неприятный мальчишка», — так суммировал Н.Я. Мясковский свое впечатление от юного Шостаковича [5, *187*]. При этом Николай Яковлевич, конечно, уже тогда видел в нем огромный талант.

Острое чувство юмора Шостаковича усугубляло эти проблемы. Вот два примера его юношеских высказываний. О предстоящем исполнении одного из сочинений своего учителя Леонида Николаева он писал Б. Яворскому: «*Здесь я буду играть "Варьяции" Николаева на 4 ноты для 2 роялей*» [8, *109*]. Или о другом своем учителе: «*Штейнберга я уважаю. Никого не убил. Ничего не украл. Достойно уважения*» [8, *81*]. Сарказм Шостаковича доставлял ему много неприятностей, но он же послужил одной из причин силы воздействия его музыки. Даже в самых лирических или трагиче-

ских сценах в ней всегда присутствует самоирония, «мерцание смыслов» [14, *44*]. Это постоянно держит слушателя в напряжении.

Преодолеть отрицательные черты характера Шостаковичу помогали его позитивные качества. Они также были выдающимися. Наиважнейшее его достоинство — любовь в широком смысле слова. Например, И.В. Степанова пишет, что юный Шостакович готов полюбить весь мир. «*Я Вас очень люблю и как человека, и как музыканта*», — признается он Яворскому. — *И Квадри, и Шебалин, и Левушка (Оборин), и Вы — такие хорошие люди, что ни в сказке не скажешь, ни пером не опишешь*» [14, *18*].

Другим важнейшим качеством Шостаковича была его самокритичность. Она помогала ему ясно осознавать свои недостатки и открыто в них признаваться. Н. Малько описал такой случай:

«*Как-то Митя спросил меня:*

— Где вы держите ваши письма?

— Здесь в столе.

— Под замком?

— Нет, зачем?

— Знаете что, Николай Андреевич, запирайте ящик, а то я буду читать ваши письма.

— Да ну? А в ящик к нашему хозяину вы лазили?

— Да, конечно...» [6, *149—203*].

Такие противоречия в характере приводили Шостаковича к жестокой внутренней борьбе. Борьба эта становилась невыносимой в периоды гонений: ему не давали возможности преподавать, он оказывался в полной изоляции, его знакомые, завидев его, переходили на другую сторону улицы.

Рудольф Баршай так описал одну их встречу:

«*Как-то в разговоре по телефону Шостакович сказал:*

— "Рудольф Борисович, вы не могли бы ко мне приехать?

— Могу, конечно, с удовольствием.

— Приезжайте.

— Когда?

— Да хоть сейчас."

Я взял и поехал. Приезжаю. Один дома сидит. Повел меня к столу, сели. Молчали. Ничего не говорили. Что можно было сказать? Сказать было нечего ни ему, ни мне <...>. Ужас. Обуял нас ужас обоих, и все.

Сидели, сидели, — чувствую, пора уходить. Ну, сколько же можно сидеть и молчать? Встаю. Он видит,

что я собираюсь прощаться, говорит: "Спасибо". Протянул мне руку, пожал руку: "Спасибо". И я ушел» [3, *117*].

Противоречия характера Шостаковича отражались на его облике. Алексей Николаевич Толстой так описывает Шостаковича в 1937 году: «Патриарх с лицом злого мальчика» [16]. Мы не знаем деталей его внутренней борьбы, но нам известен ее результат: *«Взрослый Шостакович сумел "перебороть" в себе многие негативные качества детства и юности. <...> С позитивными же чертами произошло поистине волшебное превращение. О его достоинствах (скорее добродетелях) "говорил" весь мир: они казались чуть не выдумкой, сказкой. Определение "легендарные" прочно соединилось с такими его свойствами, как скромность, вежливость, деликатность, такт. Он был неправдоподобно — то есть по-настоящему! — воспитан»* [14, *29*].

И.В. Степанова приводит рассказ одного из бывших его студентов, который *«волновался перед экзаменом, зная, что в комиссии будет Шостакович. Входит в класс и замечает, что последний свободный стул забирает один из членов комиссии, весьма авторитетный, почтенный профессор. Студент вынужден был "встать столбом" перед экзаменаторами. Тогда Шостакович буквально вскакивает со своего стула, передает его студенту, а сам бежит в другой класс за новым»* [14, *29*].

Душа обязана трудиться и день, и ночь

Шостакович обладал одним свойством, не так часто встречающимся среди профессиональных музыкантов: он любил слушать музыку. Любую, но — хорошую. А под хорошей музыкой он подразумевал такую, которая ему сейчас нравилась. Например, он любил цыганские романсы. Ему нравилась в них свобода выражения чувств. С ними связаны воспоминания его детства: их хорошо пел его отец. По утрам Дмитрий Дмитриевич размечал в расписании вещания радиопередачи на сегодня. Слушая вокальную или симфоническую музыку, он сразу продумывал, как она будет звучать на рояле. Для фортепианной музыки он прикидывал оркестровку. Это был его отдых.

Психика Шостаковича была лабильной, очень подвижной и легко возбудимой. Этот гений любви и сочувствия интенсивно переживал сердечную боль каждого человека, с которым встречался. И.Д. Гликман приводит его слова: *«Иногда по ночам, терзаемый бессонницей, я плачу. Слезы текут обильные, горючие. Нина и дети спят в соседней комнате, и это обстоятельство не мешает мне предаваться слезам. А потом успокаиваюсь. Нервы шалят»* [9, *36*]. Днем его подчас охватывало состояние депрессии.

Обычно люди, обладающие такой высокой чувствительностью, оказываются в жизни беспорядочными и плохо организованными. Шостакович же

был настолько силен, что при этом мог соблюдать жесткую дисциплину. Он был клубком противоречий, просто быть Шостаковичем — уже тяжелая работа.

Начало

Начиналась композиторская карьера Шостаковича благополучно, даже блистательно. В девятнадцать лет (1925 год) он написал Первую симфонию, которая явилась его дипломной работой при окончании Ленинградской консерватории. В том же году Симфония была исполнена оркестром Ленинградской филармонии. Всем понравилась работа, — поразительная, темпераментная и мастерски оркестрованная, и в то же время традиционная и понятная. Ее слава быстро росла. Бруно Вальтер привез партитуру в Германию и в 1927 году дирижировал ее премьерным исполнением в Берлине. В 1928-м ее исполнили Отто Клемперер и Леопольд Стоковский, а в 1931-м она вошла в репертуар Артуро Тосканини. Это было уже всемирное признание.

В Первой симфонии Шостакович выступал последователем общепринятых музыкальных традиций школы Римского-Корсакова. В то же время в ней просвечивают, — пока едва заметно, — черты, характерные для музыки «позднего» Шостаковича. Используется метод развертывания через контрастные сопоставления, неожиданные «вторжения» и смены планов. Партия фортепиано выдвигается на положение сольной, появляется идущая от фортепианной музыки колкость, суховатая прозрачность, избегание вязкой фактуры и педалей. Лирика в ней светла, хрупка и нередко скрывает в себе тонкую ироничность. Уже в Первой симфонии есть образы трагического плана («похоронный» эпизод медленной части). Эти особенности придают ей неповторимый аромат новизны, предчувствие тех перемен, которые внесет в музыку «зрелый» Шостакович.

На пути изобретений

При всех перечисленных особенностях, Первая симфония оставалась традиционной. Впереди был поиск собственного пути. Здесь были две возможности. Первый путь творчества состоит в создании чего-то принципиально нового, чего раньше не было. Это — *путь изобретательства*, путь *создания новых форм*. Он — самый распространенный. Другой путь состоит в том, чтобы *заметить в существующем* и давно известном *нечто неизвестное*, чего раньше никто не замечал. Это — путь открытия. Форма создаваемой музыки может малозаметно отличаться от господствующих в данное время форм. Суть этого пути состоит в *выявлении смысла*.

Шостаковичу были доступны оба пути. В поздний период творчества путь открытия был для него основным. Так создается не сочиненная музыка, а та, которая непосредственно выходит из *бессознательного*, отражая его содержание. Как уже отмечалось, в *бессознательном* хранится картина мира в том виде, каков он есть. *Эта*

музыка обладает качеством подлинности. Написание ее является *выявлением правды*. Стремление *к правде* высказывания станет главной причиной его расхождения с правящими властями. Оно противоречит требованиям партийной пропаганды.

Но эти проблемы были еще впереди. Начинал Шостакович с поиска новых форм, с изобретательства. Для новаторства время было благоприятным. В 1920-е годы в культурной жизни новой России доминировало «левое» искусство. Авангард был готов сотрудничать с Советской властью. После введения НЭПа в 1921 году появился интерес к изучению и исполнению новой Западной музыки. В Ленинграде почти каждую неделю проходили премьеры произведений П. Хиндемита, Э. Кшенека, «французской шестерки» или «русских иностранцев» — Прокофьева и Стравинского. Приезжали и выступали со своими произведениями видные композиторы-авангардисты: Хиндемит и Барток. Новая музыка увлекла Шостаковича.

В его творчестве начался период *конструктивизма*. В это время он создает такие яркие по форме произведения как Первая соната для фортепиано, Десять афоризмов для фортепиано, оперу «Нос» по Гоголю, Первый концерт для фортепиано с оркестром и две написанные на заказ симфонии: Вторую («Октябрю») и Третью («Первомайская»).

Главным эстетическим противоречием конструктивизма было противопоставление техницизма человеку. При этом проблемы его внутреннего мира уходят на второй план. Характеру Шостаковича — гения любви и сочувствия — это не свойственно. В дальнейшем он откажется от конструктивизма, но образ бездушного механического зверя, пронизывающего жизнь и терзающего ее, навсегда сохранится в его музыке. Борьба с этим зверем составляет пафос всего его творчества.

В период конструктивизма Шостакович на фортепианной музыке оттачивал ту остроту звучания, которая привлекает внимание слушателей его симфоний.

Путь к открытию

Характер музыки раннего периода творчества Шостаковича соответствовал требованиям послереволюционного времени. В результате к его мировой известности добавилось официальное признание в Советской России. Появилась возможность занять видные посты среди деятелей революционного искусства. Но Дмитрий Дмитриевич не спешил использовать эту возможность. Он был на распутье. Путь, который он избрал, — это поиск максимальной правды высказывания.

Непосредственным предшественником его на этом пути был М.П. Мусоргский, чей мелодизм основан на естественных интонациях человеческой речи. В опере «Леди Макбет Мценского уезда» на сюжет Н. Лескова Шостакович продолжает традиции Мусоргского, создав музыкальное высказывание замечательной простоты

и естественности. Опера имела успех, беспрецедентный для современного произведения. В 1934 году состоялись ее постановки в Москве и Ленинграде. В Ленинграде после премьеры она была сыграна за пять месяцев 36 раз. В Москве за два сезона состоялось 94 представления. Почти сразу опера была поставлена в Стокгольме, Праге, Лондоне, Цюрихе и Копенгагене. Тосканини включил ее фрагменты в свой репертуар. Шостаковича провозглашали гением.

Иначе приняла оперу официальная партийная элита в Советском Союзе. 28 января 1936 года в газете «Правда» вышла разгромная редакционная статья, озаглавленная «Сумбур вместо музыки». В ней читаем: «*Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой "музыкой" трудно, запомнить ее невозможно*» [15].

«Леди Макбет» — это новаторское произведение, но музыка ее проста и естественна. Причины как сенсационного успеха оперы, так и ее запрещения можно понять, если сравнить особенности описания образа главной героини с одной стороны и остальных персонажей оперы — с другой. Катерина Измайлова — это полнокровный образ живого человека. Несмотря на то, что она является преступницей, ее образ невозможно не любить, невозможно устоять перед ее обаянием. Образы других действующих лиц, напротив, очерчены крайне схематично. Каждый из них является носителем какого-то одного качества, одного из пороков общества бездушного обогащения, которое царило в купеческой среде дореволюционной России. Это скорее не портреты, а карикатуры.

Катерина — единственное активно действующее лицо в опере. Это пьеса одного героя, и герой этот описан совершенно нетрадиционно.

Героем обычно бывает лицо, обладающее какими-то выдающимися качествами. Образ Катерины Измайловой вне музыки Шостаковича парадоксально обыденный и неинтересный. Однако внутренний мир этого человека несказанно богат, она умеет любить, умеет ориентироваться в капризных колебаниях настроения ее мужа.

Катерина — не демонический персонаж: убийства, которые она совершает, происходят как бы сами собой, под влиянием обстоятельств. Она и не жертва рока или каких-либо злодеев: все свои беды она навлекает на себя сама.

Это иной тип героя, «человек обыкновенный», «homo vulgaris». И этот герой становится центральным действующим лицом оперы Шостаковича. В какой-то степени его предшественником в интересе к незаметному человеку является Ф.М. Достоевский. Но «маленький человек» Достоевского вызывает жалость, отношение автора к нему — это отношение сильного к слабому.

У Шостаковича Катерина Измайлова жалости не вызывает, а только

сочувствие. Сочувствие — это отношение равных. Шостакович своей оперой утверждает полное равенство людей. Шостакович показал, что *человек заслуживает любви и сочувствия не за какие-то его конкретные качества, а уже за то, что он — человек*.

Такая трактовка сюжета Лескова есть выражение жизненной позиции Шостаковича, которая заставляла его помогать каждому человеку, нуждающемуся в помощи. Он ощущал себя на равных с любым человеком: и с великим, и с маленьким.

Образ Катерины Измайловой показывает изначальную сущность человека как личности. Важность этого особенно остро ощущалась в Советском Союзе. Здесь за бесконечными партийными и комсомольскими собраниям, за краснознаменными манифестациями верности идеям коммунизма для простой личной жизни не оставалось места. Идеология коллективизма полностью подавляла индивидуального человека. Когда люди, приходя в театр, ощущали исходящее от произведения тепло любви и сочувствия, они испытывали огромное облегчение. В этом состоит секрет успеха оперы в России.

Крайний индивидуализм Шостаковича противостоит коллективизму, который пропагандировала Коммунистическая партия. В этом — причина нападок на оперу. Ее разгром вызван тем, что высшие партийные деятели учуяли в ней враждебный дух индивидуализма. При огромной популярности оперы это было уже опасно для успеха партийной пропаганды.

Было организовано посещение представления оперы членами Политбюро ЦК ВКП(б) со Сталиным во главе. Статья в «Правде» появилась по их коллективному решению.

Знающий дирижер или как провалить премьеру

Полоса с 1935 по 1936 год была временем величайших творческих достижений Шостаковича. Но она же была временем его жесточайших преследований. После запрещения «Катерины Измайловой» была на 25 лет задержана премьеры Четвертой симфонии. Официально было объявлено, что композитор забрал партитуру для доработки. Однако никакой доработки не последовало. Кирилл Кондрашин перед своим исполнением премьеры в 1961 году специально спрашивал композитора о необходимости изменений, но получил ответ, что они не нужны. Симфония до сих пор идет в том виде, как была первоначально написана.

Склонные к диссидентству исследователи полагают, что Симфония была запрещена цензурой. Однако никаких причин для запрета не было, так как Симфония к тому времени не была опубликована и до этого полностью ни разу звучала — она никому не была известна.

Остается предположить, что репетиции были прерваны из-за их плохого исполнения. По свидетельству Соломона Волкова, Шостакович, действительно, был ими недоволен. Он говорил: *«репетиции были не просто плохи — они были отвратительны»* [12, *155*].

Премьеру готовил Фриц Штидри. Это был хороший опытный дирижер. В то время он руководил Оркестром Ленинградской филармонии, а до того был заместителем Малера в Венской опере. После запрета исполнения в Вене музыки Малера Штидри эмигрировал в Советский Союз.

Здесь он с большим успехом дирижировал премьерой Первого фортепианного концерта Шостаковича с автором в качестве солиста. Причину его неудачи с Четвертой симфонией можно понять, если сравнить методы репетиций, которыми пользовались Штидри и Шостакович. В отличие от Штидри, Шостакович не объяснял словами желаемый результат исполнения. Он просто садился за рояль и начинал играть. Трактовка сама рождалась в процессе сыгрывания музыкантов.

Когда Шостакович играл с Штидри Фортепианный концерт, он своим исполнением сам «показал» ему нужную трактовку. Тогда трудностей не возникло. Иное дело — симфония. Шостакович сидит в зале. Рояля рядом нет. Композитор может только говорить. Но музыку словами не перескажешь. Дирижеру приходилось самому думать, как ее играть. И здесь его подвел опыт исполнения музыки Малера.

Четвертая Шостаковича является ответом и возражением на Седьмую симфонию Малера. Они имеют значительное сходство. Штидри, конечно, это заметил и пытался при исполнении использовать приемы исполнения музыки Малера. Но это — другая музыка. Получалась какая-то чепуха. В результате пришлось прекратить эти бесплодные попытки. Симфонии никто не запрещал.

Но теперь в игру вмешались сплетники. По всей стране разнеслись слухи, что Шостакович, оказывается, не такой уж талантливый композитор: последнюю симфонию он написал так, что ее вообще никто не хотел играть. Так, например, Г.Н. Рождественский сообщает, что, сделав официальный запрос Главному музыкальному редактору радио, он получил следующий ответ: «*Я не разрешу исполнение Четвертой симфонии Шостаковича. Я знаю, что она недавно была исполнена в Большом зале консерватории. Но для меня это, как говорится, не указ. В Большом зале 2000 мест, а у меня на радио многомиллионная аудитория, и "отравлять" ее я не позволю*» [11, *255*].

Открытие

Как бы то ни было, в конце концов Симфония увидела свет. Это огромное и чрезвычайно сложное произведение. Сам Шостакович считал его наиболее значительным. При этом симфония остается наиболее таинственной и слабо изученной. В ней сложился стиль практически всех последующих произведений композитора. Он писал: «*Сейчас я подошел к написанию 4-й симфонии, которая будет своего рода credo моей творческой работы*» [2, *50*].

Судьба Симфонии стала драматичной еще в процессе ее написания: гонения на композитора начались после

запрета оперы «Катерина Измайлова». Она оставалась непростой и после того, как Симфония была закончена и в бездействии ожидала часа своей премьеры. Во время войны, когда к Москве подходили фашистские войска, композитор был эвакуирован в Куйбышев. При переезде рукопись Симфонии была утеряна. Шостакович по памяти восстановил ее клавир и вместе с М. Вайнбергом сделал его аудиозапись на двух роялях.

После войны в различных библиотеках Ленинграда по частям нашли всю партитуру. Симфония впервые была исполнена во время хрущевской оттепели 31 декабря 1961 года день в день через 25 лет после несостоявшейся премьеры, которая намечалась на 31 декабря 1936 года. Задержка на четверть века продолжает влиять на судьбу Симфонии и в наши дни. Она исполняется реже более поздних опусов: Пятой, Седьмой, Десятой, Пятнадцатой.

За Четвертой симфонией закрепилось определение «трагическая». Некоторые исследователи считают ее финал чуть ли не самым трагическим в мировой музыке. Проскальзывают обвинения в пессимизме. Например, В.Б. Валькова в заключении своего исследования пишет об «*отравленной пессимизмом и неверием душе <...> композитора*» [1, *78–84*].

Естественно предположить, что трагический характер Симфонии был вызван тяжелым душевным состоянием Шостаковича в связи с его преследованиями. Такое мнение легко опровергнуть: во время написания первых двух частей Четвертой симфонии преследования еще не начались. Он приступил к работе над Симфонией 13 сентября 1935 года, а статья «Сумбур вместо музыки» вышла 28 января 1936 года. До этого жизнь Шостакович была вполне благополучной: это был 29-летний процветающий композитор, уже получивший мировое признание и высоко ценимый на родине. Причин для личных переживаний у него не было, хотя время это было тяжелое. После убийства Кирова в Ленинграде происходили массовые аресты.

И в одночасье все изменилось. После появления статьи в «Правде» Шостакович оказался окруженным страшной пустотой: изгой общества, которому оставался один шаг до объявления его «врагом народа» и до ареста, а может быть, и до расстрела. Композитор закончил работу над Симфонией 20 мая 1936 года. Третья часть писалась уже в обстановке всенародной травли, и, что замечательно, характер музыки никак не изменился по сравнению с первыми двумя. Оказалось, что *преследования никак не влияли на творчество Шостаковича*, по крайней мере, во время работы над Четвертой симфонией.

Содержание симфонии не является выражением душевного состояния композитора. Объяснение ее смысла и причин ее трагичности нужно искать в другом. Попробуем рассмотреть Симфонию не с точки зрения политической ситуации, а исходя из творческой атмосферы ее создания. На эту атмосферу существенно влиял Соллертинский.

Иван Иванович Соллертинский был широко одаренной разносторонней личностью. Это был эрудит, который владел 25 языками и еще 100 диалектами, читал лекции в различных учебных заведениях по истории искусства, литературы, живописи, балета и театра [4]. Но главное — это был великий музыковед. Он возглавлял Секцию критики Ленинградского Союза композиторов, руководил Ленинградской филармонией.

Когда их познакомили, Шостакович сначала оробел перед авторитетом Соллертинского. Но потом они сошлись, и эта дружба оказалась чрезвычайно плодотворной для обоих. Соллертинский в это время был увлечен изучением истории симфонизма, в особенности его эволюцией от Бетховена до Малера [13, *335–347*]. Шостакович — созданием Четвертой симфонии.

Эта симфония является ответом и возражением Малеру в его поисках счастливого конца в Седьмой симфонии. Партитура малеровской симфонии постоянно находилась на пюпитре рояля Шостаковича в процессе работы над Четвертой. Ее музыкальный стиль во многом сходен со стилем Малера. В частности, огромный состав оркестра, который Шостакович, как и Малер, использует не столько для достижения громкого звучания, сколько для реализации предельного пианиссимо.

Главная полемика с Малером происходит в финале симфонии. У Малера — финал-утешение. Утешение, по большому счету, представляет собой обман, некую противоположную действительности ментальную конструкцию. Шостакович стремится изображать жизнь такой, какова она есть. Симфонизм Шостаковича объективен. Объективность здесь достигается непосредственным участием слушателя в происходящих событиях, это объективность очевидца. По этой причине в Четвертой вообще нет финала как такового, нет вывода.

В работе В. Вальковой «Трагический балаган» [1, *78–83*]. проведен музыковедческий и культурологический анализ Симфонии. Показано, что за этим произведением стоит культурная традиция русских ярмарочных балаганов. В ее языке много резких саркастических поворотов и противопоставлений. Поэтому плотность содержания в Симфонии велика, но, благодаря яркому выразительному языку, оно легко читается. Шостакович с поразительным искусством пользуется балаганным языком так, что его острые контрасты не режут слух.

Балаганные действа строятся на шутливом обыгрывании, казалось бы, трагических ситуаций всевозможных избиений, драк и несчастий, происходящих с героями представления. Шостакович выворачивает смысл наизнанку. В результате музыка приобретает серьезное драматическое, и даже трагическое звучание. Это превращает юмор в сарказм. Шуточные несчастья перерастают в острую трагедию. Такой двойной перевертыш придает языку Симфонии особую выразительность.

Композитор обладал способностью «видеть» *бессознательное*, и структура

Четвертой симфонии определяется его структурой.

Индивидуальное бессознательное — совокупность впечатлений, оставшихся в памяти человека в течение жизни, — пронизано глубокими связями. Воспоминания в *бессознательном* связаны между собой отношениями действия и эмоции. Структура музыки организована связями подобного типа. Поэтому музыку можно рассматривать как прямое воплощение *бессознательного*. В этом состоит открытие Шостаковича, позволившее ему создать совершенно новый тип симфонизма. Это объясняет развитую текстуру Симфонии и быструю смену в ней контрастно противоположных музыкальных образов.

Коллективное бессознательное является выражением многовекового опыта всего человечества. В нем зашифрована информация о том, какие последствия должны вызывать наши действия. Воспринимая Симфонию, слушатель «видит» свою будущую судьбу, а с ней — судьбу Вселенной. Это объясняет то впечатление неслыханного трагизма, которое производит Симфония. Однако, Симфония не трагична: осознав структуру Вселенной, можно влиять на ее судьбу. Музыка Симфонии способна помогать каждому и в результате — помогать всем. Отказавшись от поверхностного оптимизма, Шостакович сумел создать произведение огромной жизнеутверждающей силы.

Следуя по пути, проложенному Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем, мы не будем делать каких-либо жестких логических выводов. Делать выводы еще рано: созданное Шостаковичем — это начало музыки в ее новом качестве. В *бессознательном* сходятся корни всех мыслительных процессов. Поэтому такая музыка может превратиться в средство активного познания, позволяющего соединить два его способа: научный и художественный.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Валькова В.Б.* Трагический балаган: к вопросу о концепции Четвертой симфонии Шостаковича // Музыкальная академия. 1997. № 4.

2. Д. Шостакович о времени и о себе, 1926–1975 / сост. и предисл. М. Яковлева. М.: Сов. композитор, 1980. 375 с.

3. *Дорман, О.* Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана. М.: ACT: CORPUS, 2013.

4. Ираклий Андроников: Иван Соллертинский: [видеозапись]. URL: http://yandex.ru/video/search?filmId=RX10iERq9xc&text=Андроников%20Соллертинский-&path=main (дата обращения: 20.01.2017).

5. *Ламм О.* Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989.

6. *Малько Н.А.* Дмитрий Шостакович. // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПБ, 2000.

7. *Мравинский Е. А.* Тридцать лет с музыкой Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М.: Советский композитор, 1967. С. 103–116.

8. Письма Д.Д. Шостаковича к Б.Л. Яворскому // В Сб.: Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М., 2000. С. 9–132.

9. Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 335 с.

10. *Робинсон Б.* Музыка была не виновата: К 100-летию со дня рождения Д.Д. Шостаковича. Новосибирск: Изд-во «Свиньин и сыновья», 2005. 508 с.

11. *Рождественский Г.Н.* Треугольники. + аудио приложение. М.: Слово/Slovo, 2001. 432 с.

12. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные Соломоном Волковым: [электронный ресурс]. URL: http://testimony-rus.narod.ru (дата обращения: 20.01.2017).

13. *Соллертинский И.И.* Исторические типы симфонической драматургии // Сб.: *Соллертинский И.* Исторические этюды. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963.

14. *Степанова И.В.* К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М.: Фортуна ЭЛ, 2007. 320 с.

15. Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января.

16. *Толстой А.Н.* Пятая симфония Шостаковича // Известия. 1937. 28 декабря.

17. *Хентова С.М.* В мире Шостаковича. М.: Композитор, 1996. 366 с.

Даниил Топилин

«РУССКО-НЕМЕЦКИЙ ДИАЛОГ» ФИЛОСОФСКИХ ИДЕЙ: А.Н. СКРЯБИН — Э.К. МЕТНЕР — РИХАРД ВАГНЕР

Многолетнее формирование картины мира русской культуры включало комплекс специфических качеств творящего сознания гениев эпохи. Идеи искусства рубежа XIX–XX веков выявили «неиссякаемость» русского культурного пространства, достигнув квинтэссенции в период Серебряного века. В стихийной множественности устремлений художников-творцов выявляется тенденция к представлению собственной жизни как высшего акта творчества: в данном смысле внимание привлекает жизнетворческий путь **Александра Николаевича Скрябина** и **Эмилия Карловича Метнера**.

Искусство Скрябина провозглашает музыкально-философскую идею *человека-мессии-творца*, способного сподвигнуть человечество к принципиально «новому» мировыстроению. Крупные симфонические произведения Скрябина демонстрируют постепенное откристаллизовывание идеи, все более приближающейся к грандиозному финальному акту мистериального «крушения-перерождения». В итоге созданный художественный образ сливается воедино с духовной сущностью Скрябина на пороге рокового конца, наступившего в 1915 году.

Идеалистические представления Скрябина о мироздании в красках мессианского предназначения имеют четкие предтечи, отсылающие к немецким философским учениям Ф. Шеллинга, А. Шлегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше — многолетними «сотворцами» эстетических воззрений искусства композитора. Соотнесение немецких идеалистических картин мира с философией В.С. Соловьева, воспринятой от общения с С.Н. Трубецким, и теософских учений Е.П. Блаватской породило специфически концентрированное мировоззрение Скрябина.

* * *

Рассуждения Ф. Шеллинга приводят к пониманию сущности искусства как явления: «*Изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного* ***в общем*** *— философии — идее; изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного* ***в особенном*** *— искусству. Общий материал этого изображения = мифологии. В последней, следовательно, дан уже второй синтез из неразличимости общего и осо-*

бенного с особенным. Выставленное положение есть поэтому принцип конструирования мифологии вообще» [3, *106*]. Именно создаваемое Скрябиным *особенное* как проявление абсолютного в неразделимом слиянии уже существовавших принципов композиторского творчества и кардинально новых приемов музыкального выражения мысли, включая принципиальное «расшатывание» тональности и постепенный «легкий переход» в сферу тритонального мышления с отказом от привычной функциональности — есть отражение нервной пульсации, эмоциональной напряженности и нарастающего увеличения «художественных беспокойств» до начала краха старой русской культуры с 1910-х годов.

А.Н. Скрябин (фотография, 1905)

Ко времени начала работы над партитурой «Предварительного действа» в 1913 году музыкальные мысли Скрябина все сложнее записать в условиях «сжимающих канонов»: очевидные тяжелейшие усилия над созданием нужной образности, необходимого звучания оркестра, включая и туттийный макрокосм, и специально прослеживающийся инструментальный голос, оттягивали момент вхождения в состояние готовности зафиксировать звучащую в сознании «Мистерию», что требовало полного отказа от *общего* в искусстве с последующем воцарением *особенного* и более чем *особенного* — *сверхъестественного*. Историческая символичность творческих идей — в *недосказанном* и в совершенно *невозможном для высказывания*: не только звучащий мир музыки Скрябина, но и незвучащий — есть эпоха «великого перелома».

Метафизическая космичность искусства Скрябина подтверждает данные мысли о *недосказанности* в музыке, уходящей в неизведанность Вселенной, и словно «оберегающей» русскую художественную сущность, что есть воплощение глобальной идеи ответственности русских художников-творцов перед всем миром — мессианского предназначения. Скрябин — *всеобъемлющий гений*, ибо сочетает в музыке доминантные сферы духовной деятельности: идея всеобщности искусств сквозь эстетико-философские воззрения и «вселенскость» устремлений как высшее проявление русского мессианства. В итоге Скрябин предстает

человеком-мессией-творцом, исполненным стремлением спасти весь мир.

Опасность насильственного уничтожения русского мира в годы исторического катаклизма проецировалась в сферу осмысления мотивов чудесного спасения, присутствовавших и у Н.А. Римского-Корсакова: однако идея обожествленного восхождения русского мира на «небеса абсолютного добра» и гармонии в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1907) пронизана не вселенским пафосом, а убежденной национальной обособленностью; Скрябин находился ближе к роковому концу, что отразилось в искусстве комплексом неземных переживаний, уводящим русский мир в вечно-безопасные одухотворенные пространства, ибо «<...> *истинно творческая индивидуальность сама должна себе создать мифологию, и это может произойти на основе какого угодно материала, тем более, следовательно, на основе материала высшей физики*» [3, *148–149*].

Фактический уход Скрябина от канонов не есть показательный марш отрицания прошлого, а вынужденное стремление к выражению художественных представлений, оказавшихся отображением русских культурно-исторических процессов начала XX века. Подобно Данте, находившемуся внутри собственной мифологической концепции *ада-чистилища-рая*, наблюдавшего за ужасающими картинами исторических процессов и постоянно давлеющему «дамоклову мечу» католического иерархизма; подобно Шекспиру, воссоединившему в художественном мире древние обычаи Англии сквозь осмысление национальной истории; подобно Гете, создавшему фаустианский «манифест» в неиссякаемых стремлениях к высшей истине, исполненный мефистолианским комплексом аффектов, оказавшим гигантское влияние на последующее развертывание романтической эпохи, вплоть до начала XX века — роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел» (1908) и одноименная опера С.С. Прокофьева (1927); Скрябин — интуитивно воплощал «сердцебиение» Серебряного века, становившееся все более напряженным в осознании огромного, но в итоге нераскрытого, творческого потенциала и неминуемого краха.

Свершение мистериального акта для Скрябина — священное действо перерождения мира, в результате отождествленное со смертью. Идея конца мира проецировалась на русскую историческую обстановку, выражаясь в надвигающейся катастрофе — трагической Первой мировой войне, Февральской революции 1917 года, отречения императора Николая II, крушения монархии, гражданской войне. Тяжелое «красное колесо» фактически уничтожило русскую интеллигенцию, представив Россию «новым изумительным полем» [1, *157*] после свершения «мистериального акта». Отражение неделимого комплекса музыкальных и эстетико-философских воззрений Скрябина на историческую действительность очевидно.

Творческие замыслы Скрябина формировались в процессе создаваемой музыки, в опоре на немецкую и русскую философию, теософские учения; а историко-эстетические основы философствующего публициста, русского немца Э.К. Метнера складывались и развивались во взаимодействии немецкой музыки, литературы и метафизики — всех составляющих творящего сознания немецкой души — «Innerlichkeit», описанного Т. Манном [2, *320*]. Немецкий компонент мировоззрения Скрябина — повод для соотнесения фигуры композитора с Метнером, считавшим «спасительным» внедрение основополагающих немецких черт искусства на русскую почву. Немецкое культурное существование Метнер рассматривал как идеал «правильного» творчества: претендующая на передовые позиции в мире, русская культура обязана следовать канонам немецкости. Метнер представлял «немецким Пушкиным» Гете, способного привести в надлежащий вид «болезненно неупорядоченное» состояние русской культуры начала XX века: «*Эмилий Метнер создавал парадигмы культуры — и в музыке, и в поэзии. Обе парадигмы, если можно так выразиться, германофильские*» [4, *225–226*].

Подобно утопическому мистериальному проекту Скрябина, созданному частично на немецком основании и вступившем во взаимодействие с русским творящим сознанием, устремления Метнера явились неосуществимыми: в итоге немецкая культура восприняла русский компонент в большей

Э.К. Метнер (фотография, 1920-е гг.)

мере: «*Эмилий Метнер, стремившийся вдохнуть в Россию немецкий дух, в итоге внес нечто специфически русское в немецкую культуру*» [5, *193*].

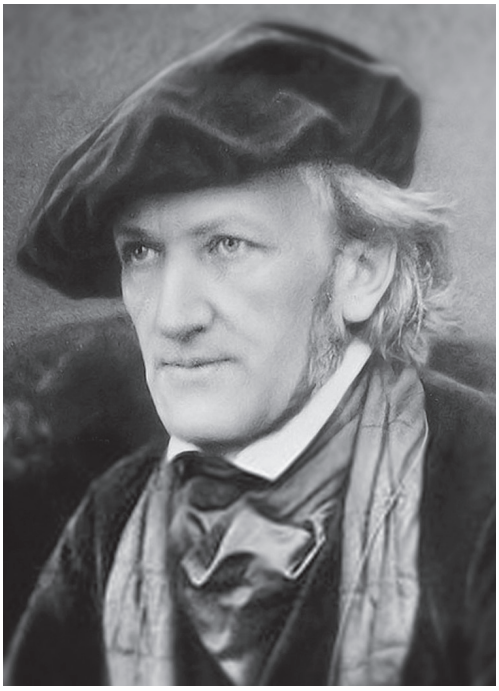
Метнер многократно представлялся в печатных статьях *Вольфингом*, указывая на собственное происхождение и глубочайшую опору в мышлении на немецкий культурный мир: именно *Вольфингом*, сыном волка, самоименовался Зигфрид из тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга» (1848–1874). Метнер сознательно воссоединялся с образом германо-скандинавской мифологии, философски переизложенной Вагнером: ассоциирование с Зигфридом превращало Метнера в ярчайший «немецкий факел», предназначенный для

освещения «темного» пространства русской культуры и дальнейшего утверждения немецкой культурной «доктрины» в мировом эволюционном процессе.

События 1930-х годов в Германии были восприняты Метнером с невероятным воодушевлением: «*Веет Нибелунгами; памятник на месте танненбергской битвы точно Валгалла. Надгробная речь Хитлера тоже грандиозна и носит совсем германски-языческий характер*» [5, *187*]. Ожидание приближающегося конца страшило и притягивало: воспринимая похороны П. Гинденбурга в 1934 году тетралогическим действом, Метнер проникся искренней симпатией к А. Гитлеру как к движущей фигуре немецкого культурно-исторического пространства, что стало одной из причин долговременного забвения наследия и заслуг Метнера для русской культуры.

Смерть Метнера, наступившая в 1936 году, воспринимается подобно гибели Зигфрида в преддверии последствий всемирного катастрофического пожара в тетралогии Вагнера: пылающая Валгалла, как символ немецкости, явилась синонимом поверженного рейхстага…

Продолжая ассоциативный ряд между представлениями Метнера как «сына Германии», и оперными музыкально-философскими полотнищами Вагнера, возникает идея возрождения немецкого культурного пространства после Второй мировой войны. Уничтожив мироздание в тетралогии, подобно трагическому концу гитлеровской Германии, Вагнер создал финальное



Рихард Вагнер (фотография, 1868)

произведение-торжество «Парсифаль» (1882), вновь обращаясь к святыням христианства. Эстетико-философские основания последней оперы Вагнера проецируются на идею возрождения германского мира после свержения фашистского режима. Новый период немецкой истории оказался сокрыт от мыслящего сознания Метнера, и возможно в силу изначального отождествления не с королем Грааля, а с поверженным Зигфридом.

Масштабные идеи творчества пронизывали жизненное пространство Скрябина и Метнера, отсвечиваясь в глобальных исторических процессах: фактически *жизнетворчество* перевоплотилось в *историотворчество*, подтверждая высказывание Шеллинга, что

«Горящая Валгалла» (эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Гибель Богов», М. Брюкнер)

«всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из этого материала создать ***собственную*** *мифологию <...>»* [3, *147*].

* * *

Взаимодействие русского и немецкого культурного пространства, постепенно наращивающееся к рубежу XIX–XX веков, выразилось в метафорическом диалоге сознаний художников-творцов: глубокосодержательность; неутолимая «фаустианская» потребность в концентрировании философских систем вокруг творческих идей, словно настойчивый процесс мыслеформирования при поиске недостижимой истины в искусстве; специфическая эстетико-мифологическая сфера творения свойственна как Скрябину так и Вагнеру, ибо творчество немецкого композитора, либреттиста и оперного реформатора воссоединило многие сферы духовной деятельности: прежде всего, философию и музыку; литературу, эссеистику, публицистику, автобиографическую прозу: *«Чтобы понимать эстетику "Кольца Нибелунга" <...> в самом деле необходимо понимать все это не только музыкально, но и философски, а вернее, и не музыкально и не философски, но синтетически, как этого требовал Вагнер»* [6, *32*].

Поверженный рейхстаг (фотография, 1945)

Сознательное внедрение Метнером образцовых немецких культурных достижений на русскую почву способствовало гипотетическому «русско-немецкому диалогу» Скрябина и Вагнера. Дерзновенные устремления художников-творцов предчувствовали трагические мировые катастрофы. Как и русская, немецкая история первой половины XX века переполнена мощными «реакционными процессами»: развязанные и проигранные мировые войны, революция 1918 года, бегство кайзера Вильгельма II и гибель монархии, провозглашение нацизма как национальной идеи, руины Берлина 1945 года как совершенное нравственное истощение и политический упадок — есть пылающая Валгалла.

Миросожжение от земли до небес, от Нибельхейма до Валгаллы, осуществившееся в тетралогии Вагнера, и последующее переосмысление картины немецкого мира в «Парсифале» сквозь рубеж XIX—XX веков естественно проецируется в музыкально-философские искания Скрябина, исполненные *обожествленной* идеей перерождения во благо *всего* мироздания, а не отдельно взятого пространства. Несвершившаяся «Мистерия» Скрябина — грандиозный по масштабам музыкально-философский ответ на «Гибель Богов» Вагнера.

Однако истинная природа русского творящего гения, находящегося в постоянном колебании между абсолютным отрицанием и поглощающим признанием

божественной силы, всегда способна отыскать вечно отдаляющийся высший *свет*, подобно молитвенной религиозности Ф.М. Достоевского и принципиальному антицерковному мировоззрению Л.Н. Толстого, пришедшему сквозь «адский круг» мук и разочарований — к *добру* как высшей идее, что в шаге от христианского учения. Между божественной и антибожественной энергией творчества находились и метафорически взаимодействующие художественные миры Скрябина и Вагнера, ибо пребывание в высших сферах, пронизанных музыкально-философским мыслетворчеством подобного рода вселенских обобщений свойственно только русским и немецким гениям.

Выходящие за пределы русского Серебряного века достижения Э.К. Метнера есть осуществление «русско-немецкого диалога» культур, ибо сквозь вековое пространство становится более высвеченным грандиозное предназначение русского немца. Будучи одним из главнейших репрезентантов русского символизма начала XX века, Метнер манифестировал идею неразделенного искусства новой эры: литература, музыка, философия, религия в единой совершенной сфере творения при обязательном «<...> *установлении тесной связи русского символизма с немецким культурным наследием, наследием Канта, Гете, Ницше и Вагнера*» [5, 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бальмонт К.* Гении охраняющие // *Бальмонт К.* О русской литературе. Воспоминания и раздумья (1892–1936). М.–Шуя: Алгоритм, 2007. С. 156–159.

2. *Манн Т.* Германия и немцы // *Манн Т.* Собрание сочинений в 10 томах. М.: Художественная литература, 1961. Том 10. Статьи. С. 303–326.

3. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

4. Эмилий Метнер и Андрей Белый. Беседа Е.А. Тахо-Годи с Э.А. Макаевым // *Николай Метнер.* Вопросы биографии и творчества. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»; Русский путь, 2009. С. 222–237.

5. *Юнггрен М.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера / пер. с англ. А.В. Скидана, пер. с нем. Г.В. Снежинской. СПб.: Академический проект, 2001. 288 с.

6. *Лосев А.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Вагнер Р.* Избранные работы. Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.

Юлия Галатенко

«СИЛА СУДЬБЫ» ДЖ. ВЕРДИ: ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА ДЛЯ РУССКОЙ СЦЕНЫ. «ИТАЛОМАНИЯ» VERSUS «ИТАЛЬЯНЩИНА»

О роли, которую сыграла Италия в формировании русского (как и немецкого, австрийского, английского, французского) музыкального театра написано множество работ. В настоящей статье рассматривается вопрос, скорее, более частный. Ее задача — проанализировать на примере постановочной судьбы оперы одного из наиболее почитаемых в России итальянских композиторов (Джузеппе Верди) разные грани понятия «италомания»[1], захлестнувшего Россию на рубеже XIX—XX веков: от полного восторга и успеха всего, что было связано с Италией до полного отрицания, воплотившегося в термине «итальянщина». Здесь представляется интересным сосуществование «италомании» и «италофобии», которое можно проследить при анализе первых постановок опер Верди, и особенно «Силы судьбы» — оперы, созданной композитором специально для России.

Как известно, проблема «итальянщины» и «италомании» имеет свою давнюю историю: практически все европейские страны пережили этот культурный диалог, в котором национальные и итальянские оперные традиции то мирно сосуществовали, то входили в конфронтацию, напоминая дуэты «согласия» и «разногласия». Видимо, именно этой конфронтацией и объясняется волнообразный успех постановок вердиевских опер в русском театре.

Рубеж XIX—XX веков на сцене русских театров — очередной период настоящей «италомании». Постановки итальянских опер в Петербурге и Москве обставлялись с необычайной роскошью, и итальянским певцам выплачивались баснословные по тем временам гонорары. «*О жалком прозябании нашей русской оперы*» с горечью писал П.И. Чайковский в газете «Современная летопись» от 15 ноября 1871 года [22].

И хотя в России конца XIX столетия «*происходит ряд крупных событий в театральной жизни: открытие Мариинского театра, предназначенного для русской труппы*» [6, *13*], а к 1870-м годам русская

[1] См. подробнее на эту тему [2].

опера *«стала равной и сильной соперницей итальянской — как по репертуару, так и по исполнительскому составу»* [6, *13*], — тем не менее, на сцене русских театров итальянская опера продолжала главенствовать.

Наиболее популярным итальянским композитором в то время был Джузеппе Верди. Даже в периоды застоя в репертуарах русских оперных театров по-прежнему ставили Верди. *«Еще Верди! Опять Верди! Все Верди! Везде Верди!»* — такими словами начал свою рецензию на постановку «Луизы Миллер» Дж. Верди в Большом Театре Петербурга А.Н. Серов [14, *1*].

Критика восторгалась его *«чистокровно итальянскими»* операми, *«где все пело и только пело; где мелодии лились не только в любовных и лирических сценах, но и из уст самых закоренелых злодеев»* [8, *91*].

Фактически все русское общество разделилось на два лагеря: неистовых поклонников итальянской оперы и столь же неистовых ее ругателей, называвших этот процесс внедрением «итальянщины» в русскую культуру.

Условно представителей этих двух лагерей можно назвать «италоманами» и «патриотами-италофобами».

Известный критик рубежа XIX—XX веков С.Н. Кругликов резко отрицательно отзывался об «итальянщине», полагая, что для итальянцев характерно *«птичье композиторство без мысли, без музыкального содержания, без осмысленного отношения к сюжету и ведению драмы»* [8, *91*]. Итальянцев упрекали в примитивности мелодий, в следовании шаблонам.

Многим русским слушателям итальянская опера была не по вкусу. Верди обвиняли в том, что его оперы излишне «шумные», не для «слабых нервов» слушателей [10, *183*]. Некоторые критики, в том числе Н.Н. Куров, С. Ген, называли оперы Верди «старыми», «антикварными», «заигранными» [20, *597*], считали, что новые постановки лишь *«подновляют краски, потускневшие от времени»*, а самого композитора величали *«поверженным богом»* [16, *12*].

Из всего творчества Дж. Верди П.И. Чайковский признавал только «Аиду» и «Отелло», про остальные же писал, что *«они изобилуют пошлыми плясовыми мотивами, варварскими приемами оркестровки и всякого рода общими местами, свойственными вообще композиторам итальянской оперы»*. Он говорил, что Верди *«наводнил весь мир своими шарманочно-пошлыми изделиями»* [21, *19*].

Борьба с «итальянщиной» и патриотические выступления в среде русских композиторов и критиков достигли наивысшей точки. На одном из премьерных спектаклей группа молодых композиторов, впоследствии объединившихся в «Могучую кучку», открыто выразила свое недовольство композитору.

Но далеко не вся публика разделяла взгляды критиков, выступающих против итальянской оперы на русской сцене.

Впервые русская публика увидела на своей сцене оперы Верди в сезоне

1845–1846 годов, когда мелодии Верди прозвучали в Большом театре в Петербурге. Первая опера Верди, которую узнала русская публика, в исполнении итальянской труппы — «Ломбардцы в первом крестовом походе» («I Lombardi alla prima crociata», 1843). Затем, в сезоне 1846–1847 годов на русской сцене прозвучали «Двое Фоскари» («I due Foscari», 1844), и «Эрнани» («Ernani», 1844) — там блистал известный тенор Гуаско, для которого Верди писал свои первые оперы. В 1849–1850 годах поставили «Жанну д'Арк» («Giovanna d'Arco», 1845); в сезоне 1851–1852 годов прозвучал «Набукко» («Nabucco», 1842).

С годами постановок опер Верди на русской сцене становилось все больше: так, к примеру, в сезоне 1855–1856 годов уже шли сразу пять его опер: «Макбет» («Macbeth», 1847), «Риголетто» («Rigoletto», 1851), «Эрнани», «Ломбардцы» и «Трубадур» («Il Trovatore», 1853). 19 сентября 1856 года была осуществлена постановка «Травиаты» («La Traviata», 1853) в московском Большом театре (только что отстроенном после пожара 1855 года). В сезоне 1856–1857 годов из семнадцати опер, поставленных итальянской труппой в Петербурге, шесть принадлежали Верди.

До 1859 года Верди исполняли только итальянские труппы, а с 1859 года начинается история русских постановок его опер. Первой из них был «Трубадур», далее «Травиата» (1868), «Аида» (1871), «Риголетто» (1878), «Отелло» (1887), «Фальстаф» (1893). В сезоне 1916–1917 годов ставится «Дон-Карлос» (1867). Постепенно с появлением новых русских театров оперы Верди начинают звучать во всех оперных театрах России.

Русский театр очень тепло принял оперу «Риголетто», исполняли ее очень часто, и не только в столичных, но и в периферийных театрах. «Риголетто» называли «запетой» оперой [18, *5*]. Но именно она была выбрана, когда отмечали в Большом театре 100-летие со дня рождения Дж. Верди.

Постановки «Риголетто» всегда имели успех, о чем свидетельствуют статьи и заметки в популярном тогда журнале «Театр». В Мариинском театре в 1909 году опера прошла с участием тенора г-на Смирнова[1], *«артист получил целый сад цветочных подношений»* [17, *6*]. В сентябре 1911 года «Риголетто» в Большом театре в Москве собрал полный зал — участвовали г-жа Лепковская и тенор Мариинской сцены г-н Пиотровский. В прессе писали, что *«несмотря на возвышенные цены, участие г-жи Неждановой и г-на Собинова привлекло совершенно переполненный театр»* [17, *6*]. Нежданова — восхитительная Джильда, а Собинов — обаятельный герцог; известную арию II действия публика заставила г-жу Нежданову повторить на bis. Как всегда на постановках «Риголетто», артисты получили по корзине живых цветов [17, *6*].

[1] Здесь и далее фамилии артистов в основном приводятся без инициалов, поскольку в первоисточниках (газетах и журналах) того периода инициалы опускались.

Оперу Верди «Трубадур» исполняли на русской оперной сцене и поитальянски, и по-русски. Но временами «Трубадур» исчезал из репертуаров русских театров. Постановки возобновились в 1889 году, в Большом театре в Москве в связи с юбилеем Верди. Вполне естественно, что любую русскую постановку сравнивали с итальянской. И на этот раз (как это часто происходило) русская итальянской уступала. Критик С.Н. Кругликов вообще считал, что *«не стоило ради этого возобновлять "Трубадур". Следовало бы почтить Верди, если уж не постановкой "Отелло", то хотя бы возобновлением "Риголетто"»* [17, *6*].

С постановками оперы «Трубадур» на русской сцене связано немало курьезов, демонстрирующих, отчасти, неготовность русских певцов к трудностям партий итальянских опер. Так, некрасивый скандал разыгрался в Большом театре в Петербурге в 1904 году, когда ставили «Трубадур» с тенором Воронцовым в главной роли. Воронцов утверждал, что пел в Италии, но в итоге оказался безголосым любителем, на спектакле публика хохотала и кричала: *«Довольно! Довольно!»*. В антрактах слышались вопросы о том, как могли подобного дилетанта выпустить на сцену, а музыкальная критика изумлялась смелости г-на Воронцова, который *«даже в оперетку едва ли годится, не только в серьезную оперу»* [13, *120*]. Вечер кончился настоящим скандалом. После представления Воронцов подошел к рампе и крикнул: *«Жулики! Все артисты и режиссеры — жулики, и публика тоже негодяи! Они меня съели!»*, и убежал со сцены [13, *120*].

Сложность исполнения партий в операх Верди не была редкостью для русских певцов. Так, на представлении оперы «Трубадур» в Народном доме в Петербурге в 1907 году в роли Манрико выступал певец, который, по мнению критики, *«изображал не столько трубадура, обвеянного поэзией Прованса, сколько одного из богатырей Васнецовского "На распутье", недоставало только лат и шлема»* [4, *405*]. Отмечали и дешевые эффекты: резкие прыжки к рампе, выпячивание груди, взмахи в пространство саблей. С не меньшим юмором критики отзывались и о г-же Лукьяновой, которая пела весь вечер свою партию в *«соседнем тоне»: «оркестр свое, а она себе свое»* [4, *406*].

Интересна история русских постановок оперы «Травиата». Отношение к ней русской публики было неоднозначным. Если широкие массы проявляли себя как истинные «италоманы» и упивались каждой арией, то критики отзывались отрицательно. Либретто упрекали в растянутости, вялости, однообразии, не соответствующим драматической задаче. Нелестно порой говорили и о музыке.

А.Н. Серов весьма критически отнесся к «Травиате», в особенности, к сюжету. В связи с первой постановкой в Петербурге в 1856 году он написал рецензию, начав ее такими словами: *«опера принадлежит решительно*

к слабым произведениям Верди» [14, *18*]. И далее: «*Сцена эта, умирание молодой женщины от злейшей легочной чахотки. Эффект — не драматический, а патологический: картина не оперная, не сценическая, а госпитальная...*» [14, *18*]. В сцене смерти Виолетты критик видел «*непостижимое удаление от законов прекрасного*» [14, *3*]. Серов закончил свою рецензию таким утверждением: «*Вообще эта музыка такого рода, что, не будь превосходной исполнительницы для партии Виолетты, "Травиата" решительно бы никому не понравилась*» [цит. по: 21, *18*]. Тем не менее, «Травиата» очень быстро вошла в репертуары русских театров.

В ряде случаев популярности итальянских опер способствовали русские певцы своим мастерством. Так, благодаря таланту г-на Собинова «Травиата» в 1901 году в Петербурге прошла с особым успехом. По словам театральных критиков, «*Собинов — совершенно исключительный артист, все спектакли с его участием идут при аншлагах и овациях*» [19, *424*]. Оказалось, что успех этой оперы был обусловлен не женской партией — партией Виолетты (как это должно было бы быть), — а именно мужской партией: в этой постановке центр притяжения сместился к Альфреду в исполнении Собинова. Опера приобрела совсем иной смысл: в центре теперь были не страдания куртизанки, а страдания молодого человека, влюбленного в кокотку: вместо «*фальшивой мелодрамы с мнимолиберальными идеями*» на сцене разворачивалась «*драма с жизненными положениями*» [19, *424*]. И симпатии зрителя оказываются не на стороне Виолетты, а на стороне юноши, который «*на заре жизни за искренний порыв святого чувства так жестоко пострадал*» [19, *424*]. Такой смысл, по мнению критики, больше соответствовал здравой логике, и только благодаря постановке с участием столь прекрасного исполнителя — Собинова — опера получила иной (правильный, как считали многие в то время) художественный смысл. Это «*популярное произведение Верди, обыкновенно навевающее на взыскательного слушателя, воспитанного на современных требованиях, изящную тоску, слушалось в этот раз с небывалым интересом, и этим мы всецело обязаны Собинову*» [19, *424*]. На фоне такого Альфреда Виолетта (в исполнении Бронской) была в тени, ей не хватало необходимого артистического блеска.

Между тем от блеска и чистоты голоса исполнительницы роли Виолетты зависело многое во всех постановках «Травиаты». К примеру, в спектакле московского Нового театра в 1907 году г-жа Люце совсем по-иному представила свою героиню, чем этого требовал «художественный смысл»: в постановках 1901 года г-жа Люце создала в сценическом отношении трогательный образ Виолетты. Неудачной оказалась постановка «Травиаты» 1906 года в Петербурге именно из-за отсутствия необходимого изящества и блеска у г-жи Орел в роли Виолетты.

В 1907 году в Народном доме Санкт-Петербурга ставили «Травиату» целиком, без купюр. Постановка опять не удалась: в роли Виолетты выступала та же г-жа Орел, которую С. Ген иронично называет «мастерицей на все руки» [20, *597*]. Все колоратурные пассажи и каденции были выпущены, даже в арии первого акта в знаменитой «Где скрылись вы», полной трогательной нежности, но трудной в техническом отношении. С. Ген беспощадно высказался о таком исполнении партии Виолетты: «*Если не считать речитативов, знаменитого ансамбля второго действия, то у г-жи Орел весь вечер только и было работы, что закатывать глаза и изображать чахотку... В момент смерти петь она вообще забывала, для такой певицы, обладающей 2—3 шаблонными приемами, "умереть" — задача не из легких*» [20, *597*]. Были упреки и в сторону дирижера, г-на Шеффера, который весьма «своевольно» обошелся с произведением Верди.

Однако, как бы ни ругали эту оперу, как бы отрицательно ни высказывались о ее постановках на русской сцене, опера шла во всех основных оперных театрах страны. Примечателен, к примеру, тот факт, что в 1908 году вся музыкальная жизнь Петербурга была сконцентрирована всего в нескольких местах: это были театры, в которых шли постановки опер Верди — Мариинский театр и Народный дом императора Николая II. В последнем и ставилась «Травиата».

* * *

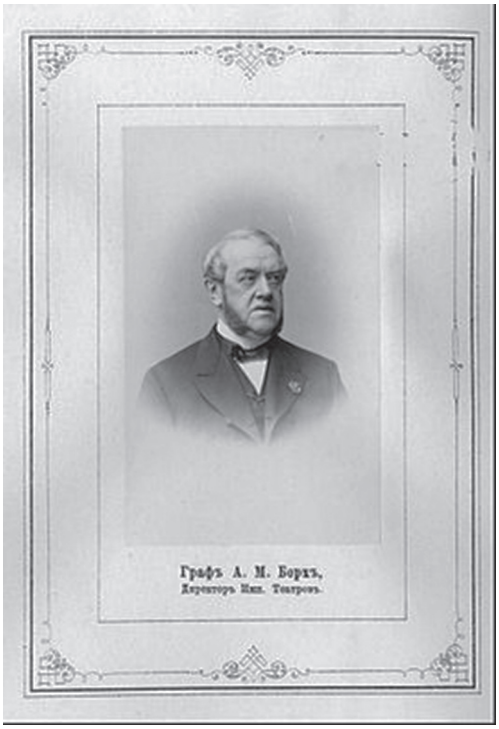
Опера «Сила судьбы» («La forza del destino», 1862) занимает особое место в истории вердиевских опер на русской сцене. «Сила судьбы» была создана Верди специально для России, благодаря чему ее называют «петербургской оперой Верди»[1].

Ее премьера состоялась в Петербурге 10 ноября (29 октября) 1862 года. К тому времени композитор уже пользовался мировой славой, стоял на пороге 50-летнего юбилея и был автором 21 оперы («Сила судьбы» — 22 произведение в этом жанре).

Заказ на «Силу судьбы» композитор получил от директора императорских театров А.И. Сабурова через Энрико Тамберлика — солиста Большого театра Петербурга, набиравшего артистов заграницей в петербургскую итальянскую труппу. Сабуров был большим поклонником творчества Верди, но к моменту постановки оперы в Петербурге он был смещен с должности директора и на его место пришел А.М. Борх.

Опера предназначалась именно для этой итальянской труппы, постоянно выступавшей (начиная с сезона 1843—1844 годов) на сцене столичного Большого театра. После полученного из Петербурга заказа, Верди занялся выбором сюжета и первоначально остановился на драме Гюго «Рюи Блаз», но вскоре от Тамберлика получил телеграмму с сообщением о том, что русская цензура не одобряет этот выбор (в пьесе лакей становится министром,

[1] См. подробнее на эту тему [3].



Граф А.М. Борх, директор Императорских театров между 1863 и 1864

влюбляется в королеву, которая отвечает ему взаимностью).

Еще в 1856 году Верди обратил внимание на драму испанского романтика Анхеля Переса де Сааведры герцога Риваса «Дон Альваро, или Сила судьбы». Эта грандиозная пятиактная пьеса в стихах и прозе была поставлена в Мадриде в 1835 году и ознаменовала «революцию в драматическом искусстве» того времени, разрыв со старыми традициями и рождение романтической испанской драматургии, близкой романтизму Гюго. Пьеса была широко известна в Европе. Верди так отзывался о ней: «*Драма величественна, своеобразна и огромна, мне она очень нравится, но я не знаю, найдет ли в ней публика все то, что нахожу я. Точно одно: это нечто выдающееся*» [*5, 19*]. Композитора очень привлекали многочисленные массовые сцены. Либреттистом выступал Франческо Мария Пьаве — это либретто было уже десятым, написанным им для Верди, но и последним.

На постановку новой оперы не жалели никаких средств. Были созданы декорации. Сабуров, решив прослыть заграницей очень щедрым покровителем искусств, выплатил и Верди, и Пьаве огромную сумму. На все эти деньги можно было бы осуществить 3–4 постановки, тогда как на постановки русских опер у дирекции никогда не оказывалось денег. Такое расточительство Сабурова вызвало возмущение передовых деятелей культуры, в частности, А.Н. Серова и В.В. Стасова. Впоследствии (в том же 1862 году) Сабуров был смещен.

Верди писал оперу дольше намеченного срока, сам отбирал артистов для главных ролей из итальянской труппы Петербурга.

Оперу отличает яркий драматизм, тонкость психологических деталей и красота мелодий. Сюжет изобилует напряженными драматическими коллизиями. В нем такое количество случайных и преднамеренных убийств, что к последней картине погибают почти все главные герои.

В характеристике главных героев преобладают романтические черты: отчаянные жалобы и исступленные проклятья, жажда смерти и настроения одиночества. «Силу судьбы», как и многие оперы Верди, «*отличают сложность*

<...> и при всем том красота, органичная естественность, полнокровный мелодизм сольных партий» [12, *3*]. А.Н. Серов (один из самых страстных борцов с «итальянщиной») хоть и высказал немало упреков в адрес премьеры нового сочинения Верди, но все же произнес следующие слова: *«Должно уразуметь, что громадный всецветный успех какого-нибудь автора никогда не может быть без существенной причины, в самих произведениях этого автора лежащей, что завладеть массами всякого рода публик невозможно без глубокого внутреннего достоинства, без великого таланта. Как всякий могучий талант, Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху. Он — цветок своей почвы. Он — голос современной Италии... Италии, пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италии смелой и пылкой до неистовства»* [цит. по: 12, *3*].

Французский философ Ипполит Тэн так отзывался о музыке Верди: *«Накал музыки Верди — это накаленность атмосферы борьбы, <...> это человек в гневе, который долго копил негодование и полный страданья и внутреннего напряжения, разряжается внезапно, как ураган»* [цит. по: 12, *3*]. Этот образ как нельзя более уместен для «Силы судьбы», где драматическая напряженность музыки чрезвычайно велика. Уже в наши дни свое мнение по поводу музыки Верди высказывала одна из исполнительниц (в постановках 1986 года) партии Леоноры, Л. Казарновская: она называла этот накал «огромной температурой кипения духа», а саму музыку оперы характеризовала как *«щедрую на красивые драматичные арии и острые, нервные речитативы»* [цит. по: 9, *12–13*].

Джузеппе Верди в Петербурге

Премьера состоялась только 10 ноября 1862 года в Императорском (Большом) театре Петербурга. В роли Леоноры выступала предложенная самим Верди француженка Каролин Барбо[1].

[1] По утверждению А. Дмитриевой, бытующее мнение, что премьера «Силы судьбы» проходила на сцене Мариинского театра, ошибочно [4, *19*]. Большой театр находился на месте Оперной студии Ленинградской консерватории и славился своей акустикой, в отличие от Мариинского театра, располагавшегося напротив (построенного в 1860 году).

Царь Александр II присутствовал на четвертом из премьерных спектаклей и по окончании действия вызвал к себе Верди, чтобы лично поздравить. Через несколько дней после такого неофициального признания со стороны царя наступило и официальное: Верди был награжден Императорским и Царским Орденом св. Станислава 2-й степени.

Сведения о приеме, оказанном «Силе судьбы» русской публикой, весьма противоречивы. Существуют расхождения даже в том, кто дирижировал тремя первыми представлениями — Э. Бавери (капельмейстер итальянской оперы с 1847 года) или сам маэстро Верди. Спустя пять дней после премьеры Верди пишет Л. Эскюдье: «*состоялось три представления "Силы судьбы" при переполненном театре и с отличным успехом*» [5, *21*]. По словам исследователя Ин. Попова, Верди никогда, даже в молодые годы, не обольщался количеством аплодисментов, поэтому можно предположить, что композитор был сам удовлетворен приемом своей 22-ой оперы [12, *3*]. Подтверждением этого успеха может служить намерение капельмейстера гвардейского корпуса Дерфельдта поместить в издаваемом им «Военно-Музыкальном альбоме» в 1863 году пьесы «Сила судьбы». Некоторые фрагменты оперы завоевали особую популярность благодаря их аранжировке для духового оркестра.

Все, казалось бы, свидетельствовало об огромном успехе оперы и предвещало ее большую репертуарную судьбу. Но случилось обратное: «петербургская опера Верди» в репертуаре не удержалась.

Многие музыковеды считают, что «Сила судьбы» все же не принадлежит к числу лучших достижений композитора, а успех был скорее успехом имени, а не оперы [1, *25*]. Вот почему русская критика высказалась о ней весьма сдержанно. Рецензия А.Н. Серова в газете «Иллюстрация» была просто уничтожающая — начиная от характеристики либретто, названного «великолепной чепухой» и «испанской пародией на драму», и кончая оценкой музыки, в которой критик констатирует и «бессилие» Верди, и «недостаток фантазии», и заимствование из других известных опер (собственных, Россини, Мейербера). «*Не ошикали оперу сплошь только из учтивости, из гостеприимства — сами позвали, сами же и выругаем*» [цит. по: 5, *21*].

Верди очень щепетильно относился к критике в свой адрес, поэтому принялся перерабатывать оперу (единственный настолько тщательный пересмотр первоначальной редакции был только в случае с оперой «Симона Бокканегры»).

Впоследствии Верди переписал оперу «Сила судьбы» — так была создана вторая, «итальянская», версия оперы, укороченная, с измененным вступлением, смягченной концовкой[1] и пересмотром некоторых сцен. Либреттистом был уже Антонио Гисланцони, т.к. Франческо Мария Пьаве был болен. 27 февраля 1869 года в миланском театре «Ла Скала» прошла премьера

[1] Если в «русской» версии Альваро в конце умирает, то во второй редакции Альваро остается жить, покорившись силе судьбы.

второй версии «Силы судьбы», и именно этот вариант стал наиболее известен в дальнейшем. Но русские театры еще долгое время продолжали ставить длинную, четырехчасовую первую версию.

В последующие годы опера шла редко (за 19 сезонов — всего 19 представлений). Но в конце XIX — начале XX века «петербургская опера» Верди не была забыта: она периодически мелькала в репертуаре частных итальянских и смешанных итальянско-русских трупп, гастролировавших в различных русских провинциальных городах: в 1872, 1886, 1897 годах — в Одессе; в 1891 — в Тифлисе; 1896, 1901 — снова в Петербурге (последняя постановка — памяти только что скончавшегося композитора); в 1906 — в Иркутск; в 1910 — в Житомире. После революции опера долго не появлялась на сцене: в 1934 году состоялось концертное исполнение в Большом зале Ленинградской филармонии и лишь к 150-летию со дня рождения Верди, в 1963 году, — состоялась премьера в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова (во второй редакции). Сенсационной считалась постановка Е. Колобова в Свердловске в конце 1970-х годов. Сейчас в России к ней интерес возрос

LA

FORZA DEL DESTINO

OPERA IN QUATTRO ATTI

PAROLE DI

F. M. PIAVE

MUSICA DI

G. VERDI

Nuova Edizione

DA RAPPRESENTARSI

AL REGIO TEATRO DELLA SCALA

Quaresima 1869

R. STABILIMENTO RICORDI

MILANO - NAPOLI - FIRENZE

Proprietà per tutti i paesi — Deposto a norma delle Leggi — Diritti di traduzione riservati —

Обложка партитуры новой редакции оперы «Сила судьбы»

Опера «Сила судьбы». Свердловск. 1979 г. Сцена из спектакля

(достаточно вспомнить вызвавшую бурные отклики постановку В. Гергиева, а также постановку в Большом театре в Москве в 2002 году). С 2010 года она в репертуаре Музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко.

С успехом опера шла во многих столицах мира: в Риме, Лондоне, Вене, Нью-Йорке, Мадриде, Буэнос-Айресе. Затем ее на многие годы забыли. И лишь к концу XX века на Западе ее вновь стали ставить. Среди наиболее ярких следует отметить спектакль 1992 года в лондонской Английской национальной опере, в 1996 году — постановку в нью-йоркской «Метрополитен-опера».

Опера легла в основу кинофильмов. Так, по мотивам «Силы судьбы» в 1950 году в Италии был снят фильм с одноименным названием с Тито Гобби в главной роли. Кроме того, музыка из оперы «Сила судьбы» вошла в фильмы «Жан де Флоретт» (1986), «Манон с источника» (1986), «Алая буква» (2004).

* * *

Ин. Попов, однако, считал не вполне убедительным объяснение снятия оперы с репертуара борьбой русских композиторов против «итальянщины». Он считал, что определенную роль в судьбе оперы сыграл тот факт, что в какой-то момент подоспело несколько новых премьер, вытеснивших своих предшественников[1] [12, *3*].

Многие критики конца XIX века сокрушались, что раньше в итальянскую оперу публика приходила как в храм, переживая с артистами их роли, а теперь приходит ради любимого певца: уже не важна целостность исполнения, в восторг может повергнуть одна блестящая нота, часто взятая неуместно, ради сиюминутного эффекта.

Успех итальянской оперы на русской сцене не всегда был безоговорочным. Случались такие сезоны, когда спектакли шли вяло, а публика едва ли не охладевала к итальянской опере в целом. К примеру, в постановке 1897 года «Бала-маскарада» в Итальянской опере Петербурга тенор г-н Броджи лишил оперу прелести, затянув спектакль на целый час; надоедливость и тяжесть исполнения добавила и г-жа Макантьер, исполнявшая партию Амелии — драматическое сопрано большой силы, но вечно впадающее в трагизм [11]. Русские труппы и русские певцы также зачастую не могли донести специфику итальянской оперы до отечественной публики.

Про рок, висящий над оперой «Сила судьбы», говорили и много лет спустя. Рикардо Мути объясняет такую судьбу оперы самим названием — такова «сила судьбы». Он даже называл ее «в высшей степени опасной», т.к., говорят, она принесла несчастье всем театрам, в которых она ставилась, в особенности, итальянским: всякий раз, когда очередной

[1] Например, опера С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем» (премьера — апрель 1863 года, Мариинский театр); опера А. Серова «Юдифь» (премьера в мае 1863 года, Мариинский театр).

театр берется за эту оперу, что-нибудь случается. Мути, не оспаривая плохую славу рокового произведения, все же признается, что ему она «принесла удачу» (первый раз Мути ставил «Силу судьбы» в Венской опере в 1974 году, а в 1999-м — первую версию, без купюр) [7].

Итак, история постановок опер Верди на русской сцене рубежа XIX–XX веков явно демонстрирует волнообразность успеха, обусловленную во многом существованием двух полярных точек зрения — безусловного принятия всего итальянского («итальяномании») и неприятия этого вторжения итальянской культуры («итальянщины») в русский мир. С течением времени эта резкая конфронтация, естественно, сгладилась, но на примере последующих постановок «Силы судьбы» можно увидеть, как след этой борьбы тянется за оперой до сих пор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верди в России // Музыкальная жизнь. 1985. № 8.

2. *Галатенко Ю.Н.* Джузеппе Верди и италомания на русской сцене рубежа XIX–XX веков // Искусство и образование. 2012. № 5(79). С. 26–48.

3. *Галатенко Ю.Н.* Петербургская премьера оперы Джузеппе Верди «Сила судьбы» // URL.: http://www.nrgumis.ru/articles/122/ (дата обращения 19.02.2017).

4. *Ген С.* Рецензия на «Трубадура» в Народном доме. // Театр и искусство. 1907. № 25.

5. *Дмитриева А.* Петербургская опера Верди: К истории первой постановки // Музыкальная жизнь. 1988. № 8. С. 19–21.

6. *Золотницкая Л.М.* Итальянский оперный театр в России в XVIII–XX веках: автореф. дис. … канд. иск. Л., 1989.

7. Италия — прекрасная страна песенок. С Рикардо Мути беседует Роберто Котонео // Музыкальная жизнь. 1999. № 6. С. 40–42.

8. *Кругликов С.* Верди и его «Трубадур» на московской сцене. // Артист. 1889. № 4.

9. *Маркарян Н.* Та самая, очаровавшая Леонора. // Театральная жизнь. 1987. № 10 — май. С. 12–13.

10. Отечественные записки. 1851. № 79.

11. Отзыв о спектаклях Итальянской оперы в Петербурге «Бал-маскарад» и «Риголетто» // Театр и искусство. 1897. № 3.

12. Попов Ин. Через сто лет. // Советская культура. 1963. 22 августа, № 102.

13. Русская музыкальная газета. 1904. № 4.

14. *Серов А.* Большой Театр «Луиза Миллер» (опера Верди) // Музыкальный и театральный вестник. 1858. 5/I.

15. *Старк Э.* Верди на русской сцене // Советское искусство. 1938. 10 октября. № 135.

16. Театр. 1907. № 66.
17. Театр. 1909. № 500.
18. Театр. 1913. № 1361.
19. Театр и искусство. 1901. № 27.
20. Театр и искусство. 1907. № 37.
21. *Шавердян А.* Травиата. М.: Музгиз, 1935.
22. Джузеппе Верди. [Электронный ресурс]: Оперы 60-х годов. URL: http://www.gverdi.ru/4.php (дата обращения: 19.02.2017).

Яна Белоусова

ПРОСТРАНСТВО «МЕРТВОГО ДОМА» В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО, ОПЕРЕ Л. ЯНАЧЕКА И ПОСТАНОВКЕ П. ШЕРО

В статье «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» Н. Бердяев писал: «*У Достоевского есть город, есть городские трущобы, грязные трактиры и вонючие меблированные комнаты. Но город есть лишь атмосфера человека, лишь момент трагической судьбы человека, город пронизан человеком, но не имеет самостоятельного существования, он лишь фон человека. Человек отпал от природы, оторвался от органических корней и попал в отвратительные городские трущобы, где корчится в муках. Город — трагическая судьба человека. Все внешнее, — город и его особая атмосфера, комнаты и их уродливая обстановка, трактиры с их вонью и грязью, внешние фабулы романа — все это лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы*» [2].

Именно город — его улицы, переулки, лестницы, комнаты домов — является пространством, в котором разворачивается драма человеческой души в большинстве произведений Достоевского.

Но было в творческой биографии писателя и отступление от негласного правила, обусловленное внешними трагическими поворотами в его личной жизни. Это «Записки из мертвого дома», результат четырехлетнего пребывания на каторге в Омском остроге и важный этап творческого возрождения. Погружение в исступленный, мрачный и беспросветный мир передано в почти лишенном эмоций документальном бытописании.

Многочисленные герои этого произведения — свойство «Записок» нигде более не повторенное у Достоевского — существуют в замкнутом пространстве каторги, в «мертвом доме», как назвал его писатель[1]. Это пространство отличается особой однородностью, оно подчиняет себе всех своих обитателей: «<...> *С первого взгляда можно было заметить некоторую резкую общность во всем этом странном*

[1] «<...> страшная, ядущая тоска все более и более меня мучила. "Мертвый дом!" — говорил я сам себе <...>» [*3, 124*].

семействе; даже самые резкие, самые оригинальные личности, царившие над другими невольно, и те старались попасть в общий тон всего острога» [*3, 31*].

Пространство, описанное Достоевским, широко и неоднородно. Оно разделено на две части. Есть простор, свобода, разворачивающаяся за воротами острога. И сам острог — замкнутый, отграниченный от окружающего мира и во всем ему противопоставленный локус: *«За этими воротами был светлый, вольный мир, жили люди, как и все. Но по сю сторону ограды о том мире представляли себе, как о какой-то несбыточной сказке. Тут был свой особый мир, ни на что не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо мертвый дом, жизнь — как нигде, и люди особенные»* [*3, 31*].

Метафора «мертвый дом» в полной мере определила структуру всего произведения, внутри которого действуют свои законы времени и пространства. Как отмечает Т. Карлова, *«изображение пространства играет здесь настолько большую роль, что важно не только как пространственное соответствие действию, но и как один из способов передачи главной мысли. Особенность пространства, воспроизведенного в книге Достоевского, состоит в том, что оно всегда огорожено»* [*4, 140*]. *«Замкнутость земного пространства,* — пишет далее исследовательница, — *проецировалось на небо: острожная ограда как будто бы огораживала и сам небесный свод»* [*4, 142*]. С этим особым замкнутым пространством связан и образ *стража* — тюремщика, надзирателя, часового, — зорко следящего за передвижениями каторжан: *«Острог наш стоял на краю крепости, у самого крепостного вала. Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть чего-нибудь? — и только и увидишь, что краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу день и ночь расхаживают часовые»* [*3, 26*].

Возвращение в процессе повествования к одним и тем же фигурам арестантов, повторность впечатлений и отсутствие выстроенной временной хронологии в изложении — все это также играет на создание замкнутого мира, лишенного новых внешних впечатлений. *«Такое движение времени создает множественность пространственного круга, которую можно расщепить на ряд отдельных кругов-судеб арестантов, а можно и совместить в единый круг общей острожной жизни»* [*4, 144*].

«Записки» Достоевского послужили основой для оперы чешского композитора Леоша Яначека «Из мертвого дома». Как писал Дж. Тиррелл, это *« <...> одна из наиболее захватывающих, парадоксальных и жизненных работ Яначека»*, основное содержание которой составляет *«мучительное пребывание в тюрьме без перспективы возвращения прежней жизни, разрушающая панорама страстей и преступлений»* [*12, 150*].

Важной особенностью этого сочинения Яначека является принадлежность к жанру так называемой литературной оперы (Literaturoper), возникшей *«вследствие распространения на музыкальный театр законов разговорной драмы и эпико-повествовательных жанров»* [5, 8]. Один из главных признаков литературной оперы — отсутствие специально написанного либретто. В Literaturoper, как подчеркивает П. Петерсон, оно *«основано на прежде существовавшем литературном тексте, драматическом или повествовательном»* [11, *122*]. Талант драматурга позволил Яначеку создать напряженную драму мук совести, воспоминаний и безысходности из жанра записок, по сути, не пригодного для сценического воплощения. При этом композитор сохранил, наряду со значительными фрагментами текста Достоевского, и самый дух «Записок», и важнейшие смысловые акценты этого сочинения. Важно заметить, однако, что структура первоисточника, неизменность которой часто называют одним из признаков литературной оперы, была значительно переосмыслена композитором, отказавшимся от буквального следования тексту Достоевского ради создания органичной и спаянной драмы.

К числу сохраненных и важнейших для композитора смысловых акцентов первоисточника относится образ замкнутого пространства «мертвого дома».

Работа Яначека над оперой началась с составления либретто из текста Достоевского. Он ограничился небольшим кругом эпизодов, содержавших прямую речь. Это диалоги, монологи, то есть те фрагменты текста, которые оживляли музыкально-сценическое произведение, привнося в него элемент драматизма.

Первое действие начинается бурной перебранкой между арестантами, в разгар которой приводят нового заключенного — Александра Петровича Горянчикова, политического преступника. Жестокое обращение с ним плац-майора вызывает страх у невинно осужденного Алея, который в дальнейшем становится единственным другом Горянчикова. Заключенные находят раненого орла, в их глазах он становится символом свободы. В едином порыве каторжане восклицают: «орел — царь лесов!». На сцене появляются новые действующие лица — балагур Скуратов, сдержанный Лука Кузьмич. Звучат лирическая, а также бойкая разухабистая песни, выражающие душевные порывы каторжан. В конце акта Скуратов и Лука Кузьмич рассказывают истории своих преступлений.

Центральный раздел второго действия — театральное представление, разыгранное арестантами, где в основу положены два спектакля: «Пьеса о Кедриле и Дон Жуане» и «Пантомима о прекрасной мельничихе».

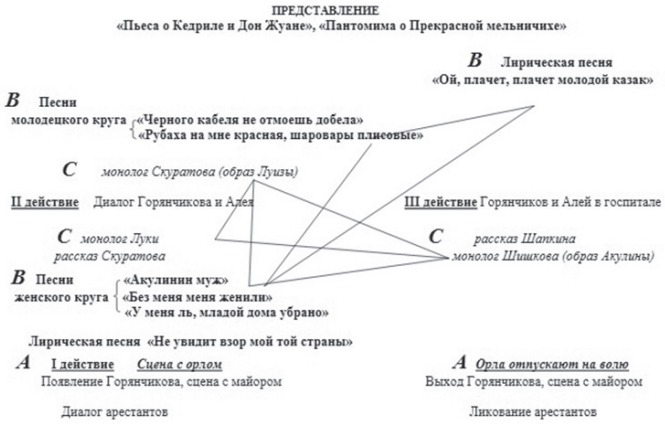
Третье действие разворачивается в арестантской больнице. Алей благодаря Горянчикову научился читать. Слова из Евангелия о прощении, единственной книги разрешенной в остроге, становятся мотивом последнего

акта оперы. В окружении диалогов, ссор между заключенными звучит последний самый продолжительный монолог арестанта Шишкова, рассказ-исповедь о любви и жестоком убийстве. Появление Горянчикова и плац-майора знаменует финал оперы. Вновь возникает образ орла, но уже с зажившим крылом. Орла отпускают на свободу, и это символизирует выход Горянчикова из острога. Столь же символичны его слова: «Воскресение из мертвых!». Образ «мертвого дома» отступает перед надеждой на жизнь. Опера завершается словами арестантов: «Свобода! Свобода!».

Избранная композитором последовательность сцен подчинена четкой логике *(пример 1)*.

В многочисленных соответствиях между I, II и III действиями оперы точками отсчета служат симметричные сцены с одним и тем же составом персонажей в начале и в конце. Так, появление в остроге Горянчикова, одного из главных героев оперы, и сцена с орлом, символом свободы для арестантов, симметричны финалу оперы, в котором происходит освобождение Горянчикова и отпускание орла на волю.

Прием возвращения к сходной сценической ситуации реализуется и в монологах (Луки, Скуратова, Шишкова). Три монолога, которые скрепляют сюитную последовательность сцен, помещены по одному в каждое действие. Подобную же роль играют и песенные сцены, призванные оттенить сольные высказывания центральных персонажей. Вне соответствий и перекличек остается лишь *Представление* — единственная сцена, намеренно обособленная от других:

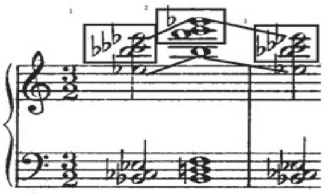


Пример 1. *Схема либретто*

Драматургия, построенная на возврате к сходным сценическим ситуациям, воплощает одну из идей первоисточника — погруженность в замкнутое пространство, в котором нет ни движения, ни разнообразия, ни обновления.

Атмосфера замкнутого пространства реализуется и музыкальными

средствами. Практически все звучание оперы пронизывает *лейтмотив мертвого дома* — носитель главной идеи произведения *(пример 2)*. К характеристике его роли в опере применимы слова Достоевского о насельниках каторги, приведенные выше. Звучание лейтмотива — и как такового, и в его многочисленных транформациях — придает музыке «некоторую резкую общность», устанавливая «общий тон» для самых разных моментов оперного действия.



Пример 2. *Лейтмотив «мертвого дома»*

* * *

На европейской сцене опера «Из мертвого дома» Яначека ставилась неоднократно и в XX веке, и в XXI[1]. Один из ярких и содержательных примеров ее прочтения в XXI веке является постановка, которая была осуществлена в 2007 году французским режиссером Патрисом Шеро и дирижером Пьером Булезом на сцене Берлинской государственной оперы. Постановка привлекла к себе внимание не только музыковедов, музыкальных критиков, но и киноведов[2].

Славу оперного режиссера Патрису Шеро принесла постановка тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга» в 1976 году, к столетнему юбилею премьеры спектакля. В этой постановке воплотилась новаторская режиссерская эстетика Шеро, которая оказала огромное влияние на современную трактовку оперных произведений[3]. *«Именно ему* (П. Шеро. — *Я.Б.) оперная режиссура обязана сегодня приемом переноса действия. Впервые ставить оперу, интерпретируя ее как драматический спектакль и переселяя героев в обстоятельства, придуманные режиссером, Шеро попробовал в середине 70-х»* [8]. Благодаря знаменитой постановке «Кольца» Шеро часто называют «родоначальником режиссерской оперы».

[1] В XX веке опера ставилась в Праге и Берлине (1931), Дрездене (1960), Лондоне (1965), Милане (1966), Гамбурге (1972).

[2] Патрис Шеро (1944–2013), французский режиссер, совмещавший работу в театре, опере и кинематографе. Большинство работ в опере Шеро поставил в сотрудничестве с известным дирижером Даниэлем Баренбоймом. В 2008 году вышла написанная ими в соавторстве книга «Диалоги о музыке и театре. Тристан и Изольда» («Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta»). Режиссерские успехи Шеро не ограничились только оперой. Одинаково уверенно он чувствовал себя в режиссерском кресле как в театре, так и в кино. В одном из поздних интервью газете *The Guardian* режиссер говорил, что не разграничивает для себя работу в драме, опере и кинематографе. «*Для меня все это одно и то же — рассказывание историй при помощи актеров*» [9].

[3] «Шеро переосмыслил знаменитую постановку, выставив сюжет марксистской аллегорией капитализма и эксплуатацией трудового класса. Его «Кольцо Нибелунга» не было похоже ни на одну предыдущую постановку оперы и разделило критиков. Одни считали режиссера гением, другие были возмущены таким отношением к классике. Однако благодаря видению Патриса Шеро оперные постановки во всем мире стали подвергаться переосмыслению» [10].

Обращение Шеро к Достоевскому было не случайным. Режиссер с большим интересом относился к русской литературе и называл Достоевского одним из своих любимых писателей. В 2005 году, в рамках VI Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова, Шеро исполнил «Записки из подполья», выступив в редком для современного театра жанре читки[1].

В постановке оперы Яначека Шеро, верный своей режиссерской эстетике, отказался от решений, казалось бы, подразумеваемых «Записками» Достоевского. Ключевым моментом его постановки стала интерпретация сценического пространства: «*Спектакль представляет собой не омский каторжный острог на фоне сибирской природы, а узкий двор-колодец, стиснутый уходящими в бесконечность серыми бетонными стенами. Судьбы людей, вершащиеся на гнусной свалке общества — один из целевых тезисов спектакля Патриса Шеро*» [1].

Действие оперы начинается уже во время звучания увертюры: по темному пространству сцены перемещаются тени, фигуры людей. Когда свет загорается, высвечивается сцена, которая с трех сторон ограничена уходящими высоко вверх серыми бетонными стенами.

Их мрачная геометрия выражает идею замкнутости, мертвенности пространства, в котором находятся все «герои» — заключенные, одновременно представленные на сцене. Еще один «ряд заграждений» образует группа конвоиров, находящихся в нишах стен. Они зорко следят за порядком, временами обходят арестантов, бьют их, толкают, разнимают ссоры. И всем своим присутствием напоминают о противоестественном пребывании этой группы людей в одном пространстве.

Первое действие. Сцена в казарме

На протяжении постановки режиссер по-разному обыгрывает неизменный пространственный «мотив». Если в первом действии сцена представляла собой сочетание серых вертикальных плоскостей с темными фигурами людей, то во втором действии та же плоскость забросана ворохами бумаги. Арестанты собирают бумагу в корзины, бессмысленная работа вновь собирает их в том же пространстве.

[1] «Моноспектакль Патриса Шеро очень трудно описать. <…> Все полтора часа на сцене не расстается с большой тетрадью, в которой с первых зрительских рядов можно разглядеть пометки от руки. На табло сзади зелеными буквами высвечивается русский перевод. Ровный, неменяющийся свет; декораций — никаких, пустой оркестровый пюпитр да пара темных стульев, из реквизита — только бутылочка минеральной воды, из которой, прежде чем решительно отшвырнуть ее в угол, Шеро сделает несколько глотков во время единственной паузы <…> Пустая сцена. На сцене — стол и пюпитр. Все. Ни декораций, ни музыки, ни бутафории, ни театрального света. Только сам Шеро в темном костюме и черной рубашке» [7].

Второе действие. Сцена в казарме

Эта кратковременная смена «декораций» переходит в ключевую сцену праздника. Впервые «мертвый дом» приоткрывает дверь для внешнего мира. Представление, «театр в театре», тщательно прописанная режиссерская сцена. Камера силами арестантов быстро превращается в сцену и зрительный зал, где располагаются и гости, и заключенные.

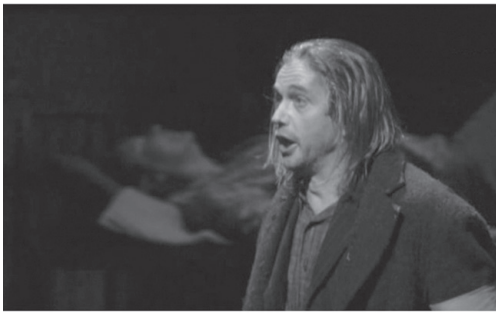
Второе действие. Сцена представления

Третье действие — единственное, где «общий план» сменяется «крупным». Сцена представляет собой госпиталь, в котором оказался один из героев: вдоль тех же серых стен стоят железные кровати, на них лежат больные. Приглушенный свет, значительное уменьшение числа действующих лиц — такое решение сценического пространства сосредотачивает внимание на ключевой сцене — монологе арестанта Шишкова.

Это история о клевете, ревности и убийстве, по окончании которой немногие слушатели расходятся. Наступает вечер, в полутьме видна только неподвижная фигура Шишкова. Охваченный тяжелыми воспоминаниями, он сидит на кровати, стиснув голову.

Третье действие. Монолог Шишкова. Вступление

Периодически высветляется еще одна немая фигура — виновник несчастий Шишкова, который оказался с ним в одном остроге. Он прислушивается к повествованию, тяжело дышит, пытается подняться — всем своим видом проявляет беспокойство. Оба героя связаны трагическими событиями прошлой жизни на воле. И теперь они ключевые фигуры последнего монолога оперы. В конце рассказа Шишкова арестант, лежащий на больничной кровати, умирает. Тем самым режиссер усиливает трагизм финала монолога, проводит параллель: смерть невинной жертвы в рассказе Шишкова — и смерть виновника его бед.



Третье действие. Монолог Шишкова

В решении финала оперы Шеро остается верен замыслу Яначека. Горянчиков выходит на свободу, и этому событию соответствует отпускание орла — символа свободы — на волю. Арестанты, вновь собравшиеся на сцене, заворожено наблюдают за полетом огромной птицы. Это событие объединяет и наполняет всех воодушевлением, радостью — редкими чувствами в замкнутом мире каторги.

Третье действие. Сцена с орлом

Но радость этого события омрачена тем, что после выхода Горянчикова каторжное существование остается прежним. Пространство «мертвого дома» остается неизменным. И если музыкальный финал, в котором звучат и слова Горянчикова «Воскресение из мертвых!», и пение арестантов «Свобода! Свобода!», несет в себе просветление, то в режиссерском решении финал трагичен. После ухода Горянчикова на пустой сцене остаются несколько арестантов и Алей, единственный друг Горянчикова, в отчаянии плачущий на полу казармы.

Третье действие. Финал

Повесть Достоевского, опера Яначека, постановка Шеро — проявления творческой индивидуальности трех авторов. Они принадлежат культуре разных веков и разделены самой природой трех родов творчества. Однако проникновение Яначека, а затем и Шеро в замысел Достоевского обусловило единство литературного первоисточника, оперы и постановки. Одним из «общих знаменателей», несомненно, стало пространственное решение: в тексте Достоевского, в драматургии оперы, в сценической постановке во главу угла поставлен замкнутый мир «мертвого дома».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александров В.* «Обреченные на жизнь» — о новой постановке оперы Яначека «Из мертвого дома». URL: http://www.muzcentrum.ru/news/2011/10/9098- (дата обращения: 19.03.2017).

2. *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского. URL: http://www.vehi.net/berdyaev/otkrov.html (дата обращения: 18.11.2016).

3. *Достоевский Ф.М.* Записки из мертвого дома. СПб.: Авалонъ, Азбука-Аттикус, 2012. 416 с.

4. *Карлова Т.С.* О структурном значении образа «Мертвого дома» // *Достоевский Ф.* Материалы и исследования: доклады и статьи. Л.: Наука, 1974. Т.1. С.135–147.

5. *Кириллина Л.В.* Драма-опера-роман // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 3–15.

6. *Парин А.* Чудо Зальцбурга [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 1993. №3. URL: http://ptj.spb.ru/archive/3/and-further-everywhere-3/chudo-zalcburga/ (дата обращения: 19.03.2017).

7. *Роман Ъ-Должанский.* «Записки из парижского подполья». Патрис Шеро прочитал Достоевского. Коммерсант. 22 апреля 2005 года [Электронный ресурс] / VI Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова. URL: http://www.smotr.ru/chehov6/c6_shero.htm (дата обращения: 17.11.2016).

8. Те, кто ушел. [Электронный ресурс] // NEWS.TUT.BY. URL: http://news.tut.by/world/380892.html (дата обращения: 19.03.2017).

9. Театр-современник. Умер реформатор оперы и кино Патрис Шеро [Электронный ресурс] // LENTA.RU. Культура. 8 октября 2013. URL: http://lenta.ru/articles/2013/10/08/chereau/ (дата обращения: 19.03.2017).

10. Ушел из жизни режиссер Патрис Шеро // КиноПоиск. URL: http://www.kinopoisk.ru/news/2250146/ (дата обращения 16.11.2016).

11. *Petersen P.* Der Terminus «Literaturoper» — eine Begriffsbestimmung // Archiv für Musikwissenschaft, 56. Published by: Franz Steiner Verlag. Jahrg., H. 1. (1999). PP. 52–70 (P. 60). *Цит. по:* Words and Music. / Ed. By Beniston J., Chew G., Vilain R., Hughes J. / Modern Humanities Research Association Austrian Studies. 2009. № 17.

12. *Tyrrell J.* Janacek's Operas. A documentary account. Princeton University Press., 1992. 190 p.

Борис Меерзон[1]

ОБ ИСТОРИИ ЗВУКОРЕЖИССЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

В 2017 году исполняется тридцать лет с тех пор, как в Российской академии музыки имени Гнесиных была впервые за послевоенные годы разработана учебная программа и начал систематически проводиться курс подготовки специалистов нового по тем временам музыкального направления — музыкальной звукорежиссуре.

Для музыкальной общественности это было событием знаковым. Ведь в те годы в нашей стране обучения музыкальных звукорежиссеров на базе высшей школы не существовало вовсе.

Со специальностью «звукорежиссер» создалась тогда довольно странная, если не сказать, парадоксальная ситуация. Эта профессия фактически существовала. Ведь без специалистов такого профиля в стране не смогло бы нормально функционировать музыкальное радиовещание. Остановилось бы и производство грампластинок, а это, для любителей домашних фонотек, было бы весьма ощутимым ударом.

Звукорежиссеры существовали де-факто, но они не значились в перечне специалистов, которых готовили наши вузы. То есть, де-юре их, как бы, не было.

Отсутствие систематической профессиональной подготовки звукорежиссеров было в те годы большой проблемой, которую студии Радиокомитета и

[1] **Борис Яковлевич Меерзон** (р. 1923) — стоял у истоков звукорежиссерского образования в нашей стране. Еще в конце 1950-х организовывал звукорежиссерские курсы при Государственном Доме радиовещания и звукозаписи (ГДРЗ), а в конце 1980-х был одним из создателей отделения звукорежиссуры в Российской академии музыки имени Гнесиных (тогда — Государственном педагогическом институте имени Гнесиных).

Автор классического труда «Акустические основы звукорежиссуры. Оборудование студий» и других книг. Несколько поколений его бывших студентов успешно трудятся на телевидении, радио, в звукозаписи, в театрах и кино.

Ветеран-фронтовик, инвалид Великой Отечественной войны, Б.Я. Меерзон пришел в 1952 году после окончания Московского электротехнического института связи, МЭИСа (ныне — Московский технический университет связи и информатики, МТУСИ) в ГДРЗ и прошел путь от рядового инженера до главного технолога, проработав в этой должности три десятилетия.

Последние годы (1991–2012) Борис Яковлевич был главным техническим специалистом Гостелерадиофонда и одновременно преподавал в Гуманитарном институте телевидения и радиовещания имени М.А. Литовчина (ГИТР).

фирмы грамзаписи «Мелодия» вынуждены были решать самостоятельно.

В основном, звукорежиссерские должности занимали энтузиасты-самоучки из числа приглашенных для работы в студиях профессиональных музыкантов, которые, на скорую руку, уже непосредственно на рабочих местах, переучивались на новую для них профессию звукорежиссеров.

Только единственный раз, еще до войны, в середине 30-х годов прошлого века, в Московской государственной консерватории, по инициативе и под руководством известного в те годы акустика и теоретика музыки, доктора искусствоведения, профессора Н.А. Гарбузова, состоялся набор студентов, для обучения по так называемой «музыкально-акустической специальности».

Студентов этого набора специально готовили для работы в студиях музыкального радиовещания и звукозаписи.

Первое время после выпуска этих новых специалистов стали в наших студиях именовать (почему-то, на немецкий лад) *тонмейстерами* и только позже, за ними закрепилось привычное для нас теперь название — *звукорежиссер*.

Выпускники этого первого и единственного в те годы в России гуманитарного факультета профессиональной подготовки музыкальных специалистов нового профиля получали в консерватории очень хорошую теоретическую и практическую подготовку. Студентам давали не только полноценное музыкальное образование, но и технические навыки управления звукозаписывающей аппаратурой. То есть, по чьему-то меткому выражению, они были «физики и лирики в одном флаконе».

Но консерватория перед войной успела подготовить всего лишь один выпуск студентов по этому «музыкально-акустическому» профилю.

Война спутала все карты. То было время, когда стало не до записи музыки.

В консерватории перестали обучать специалистов такого профиля.

Подготовка звукорежиссеров в высшей школе возродилась значительно позже — только в конце 80-х годов прошлого века. И не в Московской консерватории, а в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (так называлась Российская академия музыки имени Гнесиных).

К настоящему времени состоялось уже несколько выпусков музыкальных звукорежиссеров. Гнесинская Академия стала общепризнанным флагманом этого сегмента высшего музыкального образования в нашей стране.

Но вернемся к истокам.

Только некоторые выпускники курса профессора Гарбузова успели поработать еще перед войной. А те, которым удалось после войны вернуться Москву, затем, уже в мирное время, много лет успешно трудились в студиях звукозаписи и радиовещания.

В памяти старожилов Государственного Дома радиовещания и звукозаписи и Грамстудии фирмы «Мелодия» (а именно в этих учреждениях была,

в основном, сосредоточена звукозапись на профессиональном уровне) сохранились имена первопроходцев профессии, стоящих у истоков нашей отечественной школы звукорежиссуры. Многих из них музыканты-исполнители старшего поколения помнят до сих пор.

Кто же были эти звукорежиссеры первого набора? Надо сказать, что люди эти были совершенно разные, и пришли они в профессию разными путями. Но все они были личностями творческими, хотя и отличались друг от друга, как по склонностям к определенным жанрам музыки, так и по своим сугубо индивидуальным и ярко выраженным музыкальным вкусам. Поэтому и звукорежиссерская трактовка музыкального образа, создаваемая разными звукорежиссерами, даже при записи одного и того же произведения, часто могла быть совершенно различной.

Труд первых звукорежиссеров лег в основу создания фонотеки фондовых записей, т.е. записей, хранящихся под грифом «хранить вечно» и образующих так называемый «золотой фонд» звукозаписей, сокровищницу нашей отечественной музыкальной истории, насчитывающей в настоящий момент уже около сотни тысяч записей музыкальных произведений.

Вот некоторые имена звукорежиссеров первого поколения, которые стояли у истоков профессии. С полным правом они могут послужить примером для последующих поколений молодых специалистов этого профиля.

Гросман Александр Владимирович

Это имя часто вспоминают в качестве примера высочайшего профессионализма. Гросман был одним из немногих выпускников «музыкально-акустического» отделения Московской консерватории, кто успел еще до войны не только закончить основной курс обучения у проф. Гарбузова, но и аспирантуру по той же специальности. В послевоенные годы А.В. Гросман был ведущим звукорежиссером радиовещания, а в конце своей жизни посвятил себя, в основном, записи грампластинок.

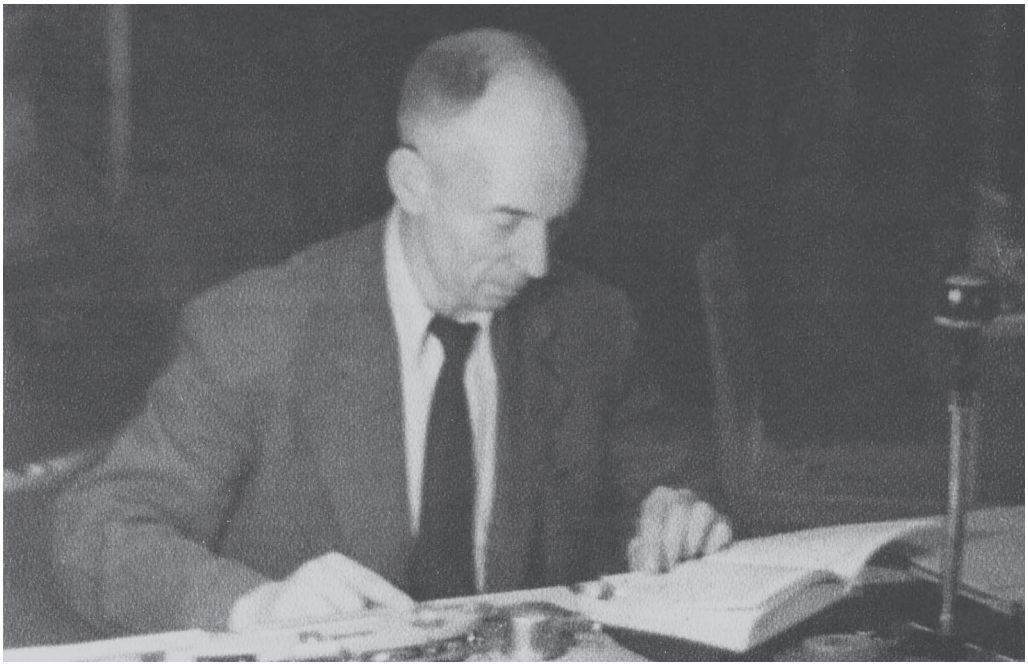
Этот человек еще при жизни стал легендой отечественной школы звукорежиссуры. Он оставил после себя богатое наследство — огромное количество блестящих музыкальных записей самых различных жанров.

Но его «коньком» были записи симфонических оркестровых произведений.

Гаклин Давид Исаевич

Многосторонне одаренный человек. За несколько лет до войны окончил Ленинградскую консерваторию по классу проф. Л.В. Николаева и получил диплом пианиста-исполнителя и аккомпаниатора. Много лет работал по этой специальности, но по семейным обстоятельствам вынужден был переехать в Москву и, продолжая исполнительскую деятельность, успешно закончил Московский институт инженеров связи.

Таким образом, он стал обладателем дипломов о двух высших образованиях и, что было вполне логично, был приглашен работать звукорежиссером на Радио.



Звукорежиссер Александр Владимирович Гросман

Со временем Д.И. Гаклин стал одним из ведущих музыкальных звукорежиссеров на Радио, а затем, до конца своей жизни, работал в студиях фирмы грамзаписи «Мелодия».

Гродзенский Илья Семенович

Один из старейших звукорежиссеров страны. Профессиональный музыкант. Еще в 30-е годы сменил профессию солиста оркестра на работу в музыкальной студии «Фабрики звукозаписи» (первой музыкальной студии Радиокомитета).

Сразу после войны, в 1946 году, успешно записал в только что переоборудованной из кинозала старого кинотеатра и совсем еще не «обкатанной» студии Ленинградского Радио оперу П.И. Чайковского «Орлеанская дева» с оркестром Ленинградского Государственного академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне Мариинского театра) под управлением Б.Э. Хайкина и Народной артисткой СССР Софьей Преображенской, исполнительницей партии Иоанны. Эта историческая запись заняла достойное место в «золотом фонде» нашего музыкального искусства.

Дудкевич Георгий Николаевич

Работал в Государственном Доме радиовещания и звукозаписи (ГДРЗ) с начала его основания, т.е. с конца 30-х годов. До этого входил в состав группы звукорежиссеров «Фабрики звукозаписи». Композитор, дирижер, руководитель оркестра.

Брагинский Георгий Александрович

Бывший оперный певец. Долгие годы возглавлял группу звукорежиссеров Государственного Дома радиовещания и звукозаписи. Любимый жанр записей: оперные арии в исполнении ведущих вокалистов страны.

Кокжаян Юрий Левонович

По образованию музыковед. Выпускник историко-теоретико-композиторского факультета ГМПИ им. Гнесиных

Разносторонний звукорежиссер, с широким спектром записанной им музыки: симфонической, камерной, вокальной. Был постоянным участником заседаний международной группы экспертов по оценке качества записей, предназначенных для международного обмена радиопрограммами.

Пазухин Северин Васильевич

Выпускник Московской консерватории. Широко образованный и эрудированный во многих областях искусства музыкант. Специализировался в основном на записи симфонической музыки. Был сторонником широкого использования при записи полимикрофонной техники, многодорожечных магнитофонов, одним из первых звукорежиссеров освоил цифровой метод записи.

Федулов Василий Васильевич

По образованию и первой профессии — пианист. Как звукорежиссер, специализировался в основном на записях фортепианной музыки и театральных спектаклей.

Светухина Мария Сергеевна

Зарекомендовала себя как специалист по записи оперетт.

Кроме того, благодаря частым командировкам от ГДРЗ в республики Средней Азии, стала широко известна в среде музыкантов старшего поколения этих бывших советских республик как популяризатор национальной азиатской музыки.

* * *

Разумеется, история отечественной звукорежиссуры этими именами не исчерпывается. С годами старейшины звукорежиссерского цеха постепенно стали уступать места пришедшим им на смену более молодым людям. В студиях звукозаписи появились новые имена и в среде музыкантов-исполнителей приобрели известность новые звукорежиссеры.

Одним из наиболее ярких представителей второго звукорежиссерского поколения стал **Игорь Петрович Вепринцев**. По первой специальности он был альтистом, затем сменил свой инструмент на микрофоны и звукорежиссерский пульт и много лет возглавлял группу звукорежиссеров фирмы «Мелодия».

Заметный след в истории отечественной звукорежиссуры оставили также: **Виктор Борисович Бабушкин** (по образованию композитор, а в последующие годы, ставший признанным специалистом по записи эстрадной музыки и музыки к кинофильмам); **Петр Кириллович Кондрашин** (выпускник ИТК факультета ГМПИ им. Гнесиных, много лет проработал звукорежиссером в фирме «Мелодия», а затем, в 90-х годах организовал свою

собственную студию записи симфонической музыки. Параллельно П.К. Кондрашин занимался педагогической деятельностью и, обладая недюжинным педагогическим талантом, стал наставником многих поколений студентов звукорежиссерской кафедры в родной «Гнесинке».

Можно вспомнить и другие имена музыкальных звукорежиссеров, внесших свой весомый вклад в создание и становление отечественной школы звукорежиссуры: **В.Н. Иванов**, **И.Г. Дудкевич**, **Н.Л. Данилин**, **Э.Г. Шахназарян**, **А.И. Мелитонян** и многие, многие другие.

Хочется обратить внимание читателя на то, что в те годы, годы становления отечественной звукорежиссуры, звукорежиссером мог стать только человек, имеющий музыкальное образование, желательно высшее. Помимо этого, от кандидата на эту должность требовалось наличие развитого музыкального вкуса и творческой фантазии. Тогда, совершенно обоснованно, считали, что только такой человек сможет в студии на записи стать настоящим помощником и авторитетным советчиком музыканта-исполнителя. Музыкантам же было далеко не безразлично, кто из звукорежиссеров персонально будет назначен к нему для проведения очередной фондовой записи. В те годы звукорежиссер на рынке труда был, как говорится, «товаром штучным». Музыканты-исполнители всех знали поименно. В Москве звукорежиссеров, допущенных до работ по созданию фонотеки «золотого фонда», было всего-то не более двух-трех десятков. И вся работа по фондовым записям была в те годы сосредоточена только в двух местах: студиях Государственного Дома радиовещания и звукозаписи и Всесоюзной студии грамзаписи фирмы «Мелодия».

Правда, справедливости ради надо сказать, что в студиях развивающегося в те годы телевидения тоже существовала своя группа звукорежиссеров. Это была довольно многочисленная и разношерстная по образовательной подготовке команда, состоящая, частично, из выпускников музыкальных школ, а частично из бывших технических работников, не нашедших себя в своей первой специальности. Строгого образовательного ценза для соискателей должностей звукорежиссеров на телестудиях не требовалось. Это были специалисты совершенно иного плана, отличающиеся от звукорежиссеров музыкальных фондовых записей — как по своим служебным обязанностям, так и по организации своих работ. Спецификой деятельности звукорежиссера на телевидении был универсализм. И, если, например, сегодня, по расписанию передач, звукорежиссер был назначен на проведение трансляции концерта, то не исключено, что завтра ему придется участвовать в речевой передаче «ток-шоу», кстати, представляющей для звукорежиссера особые трудности, а затем отправиться на стадион для трансляции футбольного матча.

Но всегда, при проведении телевизионной трансляции любого жанра, телевизионный звукорежиссер, в отличие от музыкального звукорежиссера

фондовых записей, был не самостоятелен в своем творчестве. Работал он в составе бригады, под прямым руководством режиссера передачи, и был лишь исполнителем указаний последнего, отвечающего за передачу в целом.

Звукорежиссеры телевидения по своим функциям и квалификации скорее напоминали выпускников кинематографических вузов тех лет, специально обученных записи звука для кинофильмов. В кинопроизводстве такие специалисты и именовались по-другому: не звукорежиссерами, а звукооператорами или звукоинженерами. Они были преимущественно техническими специалистами, и музыку, как правило, брались записывать только в том случае, если она использовалась в фильме как фоновая (оформительская). А для записи оригинальных музыкальных номеров, имеющих в музыкальных фильмах самостоятельное значение, киностудии, примерно до 80-х годов прошлого века, часто приглашали музыкальных звукорежиссеров из ГДРЗ или из фирмы «Мелодия».

Звукооператоров для киностудий серийно выпускали кинематографические институты Москвы, Ленинграда, Киева. Это была профессия массовая и этим они, в частности, отличались от музыкальных звукорежиссеров фондовых записей, которых, как уже упоминалось, было очень немного.

Часто известные музыканты-исполнители для своих фондовых записей создавали со звукорежиссерами, близкими им по творческому духу, своеобразные творческие тандемы.

А.В. Гросман и Е.А. Мравинский

Классическим примером такого многолетнего творческого союза дирижера и звукорежиссера являлась пара Е. Мравинский и А. Гросман.

Один из величайших дирижеров XX века ленинградец Евгений Александрович Мравинский, многие годы возглавлявший оркестр Ленинградской филармонии, все свои фондовые записи предпочитал делать только с московским звукорежиссером Александром Владимировичем Гросманом. Этому не могла помешать даже их территориальная разобщенность.

По складу характера, да и по внешности они были очень разные люди. Но при этом, их роднило близкое понимание задач, которые им предстояло решить при создании в записи музыкального образа, соответствующего их обоюдному восприятию и пониманию сущности данного произведения.

Кстати, Гросман, приступая к записи, всегда хорошо знал, чего он хочет добиться от исполнителей. И поэтому результаты его работы были всегда заранее предсказуемы.

Он хорошо владел пером и опубликовал в специальных журналах немало интересных для начинающих звукорежиссеров статей. В одной из таких статей он, например, писал:

«Приступая к работе над созданием звукового образа, звукорежиссер должен четко представить себе заранее, как должно звучать музыкальное произведение в домашних условиях, и какими средствами можно этого достичь. Представление о характере звучания можно в грубом приближении выразить понятиями звукового плана, звуковой перспективы, баланса, динамических нюансов, частотной коррекции, реверберации и других деталей акустической обстановки.

Записи одного и того же произведения в одном и том же исполнении, но сделанные несколькими различными звукорежиссерами, могут звучать совершенно по-разному» [2, *111*].

«Например: Первая часть Четвертой симфонии Чайковского, начинающаяся "темой рока" фортиссимо и имеющая динамический размах от еле слышного пианиссимо до грандиозных кульминаций фортиссимо, при записи средним или близким планом будет звучать тесно, грубо, зажато. Но если начало первой части записать общим акустическим планом, оно будет звучать полно, красиво по тембру и убедительно. А эпизод пиццикато в скерцо этой симфонии, при записи в общем акустическом плане будет, наоборот, звучать невнятно, "кашеобразно", с бухающими басами. Здесь целесообразно применить средний звуковой план, в котором четко, с достаточным отзвуком проявится кружевная фактура этой части» [2, *121*].

Эти мысли одного из корифеев звукорежиссерской профессии приведены в нашей статье отнюдь не для того, чтобы читатель мог их использовать как конкретное руководство к записи одной из симфоний Чайковского.

Тем не менее, они, по мнению автора статьи, могут быть хорошим примером того, как звукорежиссер должен подходить к решению творческих задач по записи любого музыкального произведения.

Но, к сожалению, приходится признать, что в первые годы существования профессии, звукорежиссер в процессе записи на качество звучания практически повлиять не мог. Его роль была абсолютно пассивной. Ни о коррекции звука, не говоря уже о возможности даже самого примитивного монтажа, речь тогда не шла вовсе: аппаратура была просто не приспособлена для этого.

Правда, собственно звукозаписывающие аппараты постоянно совершенствовались. На смену восковым валикам фонографа Эдисона, положившим начало эре звукозаписи, пришли пластмассовые пластинки (шеллачные, а затем и виниловые). В 40-е годы в студиях звукозаписи появились и магнитофоны.

Но этого было недостаточно. Тем более, что накопленный годами опыт музыкальных записей показывал, что

дальнейшее усовершенствование аппаратуры вопрос повышения качества записей все равно кардинально решить не сможет.

Любая, даже самая технически точно сделанная запись, без звукорежиссерского вмешательства в процесс передачи звука от микрофона к аппарату записи, все равно будет в домашних условиях лишь очень отдаленно напоминать звучание оригинала в концертном зале.

Причины этого следовало искать не только в низком техническом качестве аппаратуры записи, но, в значительной мере, в недоучете при записи законов психоакустики, т.е. науки, изучающей многосторонние взаимосвязи звука как физического процесса с его субъективным восприятием человеком.

Эта область науки, лежащей на грани физической акустики, и психологии, помогла понять многие специфические особенности восприятия звука и, в частности, объяснить, почему дома звучание музыки будет всегда, в большей или меньшей степени, отличаться от натурального.

Некоторые выводы психоакустики перевернули представление о роли звукорежиссера при записи музыки, и заставили пересмотреть взгляд на саму сущность этой профессии.

Чтобы лучше понять, о чем идет речь, обратимся к простому примеру, знакомому каждому из повседневной жизни.

По аналогии с фотографией, можно сказать, что, в принципе, черно-белое изображение на фотографии для паспорта, не более отличается от истинного образа оригинала съемки, чем звучание старой граммофонной пластинки с записью симфонии Бетховена отличается от звучания живого оркестра в Большом зале Московской консерватории. Но в обоих случаях это ни у кого не вызывает протеста. Мы просто привыкли смиряться с ожидаемыми отличиями изображений от оригиналов, и принимаем их как данность. Как утверждают психологи, в этих случаях нас выручает присущая нам ассоциативная память. Записанная на пластинку симфония способна вызвать у слушателя определенные ассоциации со звучанием оркестровой музыки в большом концертном зале, знакомым ему по прошлому опыту. Точно так же, как изображение на фотографии для паспорта способно лишь вызвать воспоминание об истинном облике знакомого нам человека, но отнюдь не претендует на передачу этого облика с абсолютной точностью.

Звукорежиссер на своем рабочем месте должен помнить об этом психологическом феномене и при записи учитывать, что дома, при прослушивании пластинки, слушателю придется:

— во-первых, довольствоваться сравнительно маленьким и маломощным динамиком;

— во-вторых, звук от разных инструментов ансамбля, располагавшихся при записи в разных местах сцены, будет исходить из одной точки — небольшого домашнего динамика.

Да и акустика заглушенной мебелью жилой комнаты будет иметь мало

общего с привычной акустикой большого концертного зала.

Это не может не влиять на восприятие музыки, и звучание записи дома всегда будет отличаться от натурального.

В чем же проявятся эти различия? Разберем по пунктам.

Прежде всего, необходимо учесть специфику восприятия звука на громкости, значительно более низкой, чем громкость натурального исполнения оркестра в концертном зале.

Совершенно понятно, что в жилой квартире громкость прослушивания музыкальных записей приходится сильно ограничивать.

При этом проявляется присущий нашему слуху психофизиологический феномен, состоящий в том, что на тихом уровне громкости прослушивания острота нашего слуха снижается не одинаково на звуках разной высоты: сильнее всего потеря громкости сказывается на самых низких и самых высоких звуках музыкального спектра. И поэтому, при сравнительно малой громкости звучания оркестра в записи, низкие звуки, например, контрабасы, на фоне других инструментов, играющих в среднечастотном регистре, будут казаться нам слишком тихими. Плохо будет слышен низкий рокот литавр. Да и скрипки, особенно, в их верхнем регистре, потеряют свою остроту и станут плохо различимыми и маловыразительными.

И второе, не менее важное обстоятельство, с которым тоже нельзя не считаться: при прослушивании записи, особенно, если она была монофоническая, слушатель, как уже было сказано, теряет пространственное ощущение звучания ансамбля. Все звуки будут приходить к нему по одному и тому же направлению.

А это значительно усилит эффект, который акустики называют «взаимной маскировкой» звучания, т.е. усилением влияния взаимных помех, затрудняющих восприятие более тихих звуков на фоне более громких. Этот эффект ведет обычно к потере разборчивости партитуры на слух, или, как говорят звукорежиссеры, к ухудшению «прозрачности» звучания. Возникающую при этом неразборчивость партитуры на профессиональном сленге часто называют «звуковой кашей» (или «кашеобразным» звучанием).

С годами, по мере набора опыта по студийным записям, становилось все более очевидным, что для того, чтобы музыкальные записи воспринимались слушателем в домашних условиях, по возможности, адекватно звучанию оригинала, роль звукорежиссера должна быть пересмотрена. Его уже нельзя рассматривать как пассивное звено, в задачу которого входит простая, чисто техническая передача звуков от микрофонов к аппарату записи. Задача звукорежиссера оказывается более сложной: он должен стать интерпретатором новой, электронной версии музыкального произведения, откорректировав запись так, чтобы она соответствовала условиям прослушивания в домашних условиях.

Иногда звукорежиссеру приходится для записи оркестра немного «подправить»

даже заранее выстроенный дирижером оркестровый баланс, т.е записать оркестр с некоторыми отличиями от первоначального концертного варианта, чтобы адаптировать звучание специально для домашнего прослушивания, сделать его более удобным для слушателя. При таком подходе звукорежиссера можно в известной мере считать полноправным соавтором дирижера.

Но, разумеется, для этого звукорежиссеру должны быть предоставлены соответствующие технические возможности.

Современная студия звукозаписи такие возможности дает. Ее схема приспособлена к одновременному использованию большого количество микрофонов (иногда, для записи больших музыкальных коллективов, их устанавливают в студии до нескольких десятков штук). А на студийном («микшерном») пульте предусматривается целый ряд специальных регулировочных элементов (на некоторых современных пультах их насчитываются сотни). Часто в арсенале звукорежиссера имеется и многоканальный магнитофон, дающий возможность раздельно записать отдельные оркестровые группы инструментов, а затем, методом перезаписи (т.н. «сведения»), собрать их вместе, создав окончательный вариант записи произведения в целом. Такой широкий набор инструментов для всесторонней обработки звука позволяет звукорежиссеру создавать звуковой образ в соответствии со своим личным пониманием данного музыкального произведения, с тем, как данное исполнение должно звучать в записи.

Современная аппаратура позволяет звукорежиссеру вторгаться даже в мельчайшие элементы музыкальной ткани, он может влиять на самые тонкие нюансы звучания, при необходимости корректировать тембры отдельных инструментов, выстраивать для различных инструментов оркестра различные звуковые планы и т.п.

Для записи каждого музыкального произведения можно подобрать наиболее уместную для него и соответствующую его стилю акустическую атмосферу звучания, (для этого в комплект каждой звуковой студии входит специальный прибор — «ревербератор», позволяющий даже в небольшой, с очень плохой акустикой, студии создать звучание, имитирующее акустику любого, самого лучшего концертного зала мира).

Наконец, ориентируясь на свой вкус и музыкальное чутье, звукорежиссер может решить, какие характерные особенности звучания данного коллектива следует подчеркнуть, а какие мелкие дефекты исполнения могут быть скрыты от будущего слушателя.

Все это позволяет творческому потенциалу звукорежиссера проявиться в полной мере.

Качественный скачок развития электроники, произошедший в последние десятилетия, повлек за собой кардинальные изменения технологических принципов во всех смежных с ней областях техники. Не обошли эти новшества стороной кинопроизводство, телевидение, радио и звукозапись. То есть, именно те области, в которых профессия звукорежиссера востребована в первую очередь.

При организации обучения звукорежиссерской профессии с этим пришлось считаться. В настоящее время студийное звукорежиссерское оборудование значительно усложнилось.

Причем, изменялись не только форматы записей звука, (сначала было mono, затем stereo, а теперь и Surround Sound (5/1), что само по себе не могло не усложнить схемы студийного оборудования, но стали совершенно новыми и сами принципы передачи, обработки и записи звука.

Произошел тотальный переход студийной техники на новые цифровые технологии. Теперь вся аппаратура звукозаписи и звукорежиссерское студийное оборудование в целом практически полностью построено на цифровом принципе.

В схемах звукового оборудования стали широко применяться компьютерные устройства и последние достижения высоких технологий.

Цифровое оборудование, которым оснащаются современные студии звукозаписи, раскрыли перед звукорежиссером ранее недостижимые возможности по обработке звука.

Цифра позволяет в этой области сделать то, о чем раньше даже думать не приходилось. Например, теперь для создания специальных эффектов можно при записи создать новые синтетические тембры, которых нет у существующих в природе инструментов. Звукорежиссер может повысить или понизить тональность звучания, без изменения темпа, или наоборот, изменив темп музыкального фрагмента, оставить неизменной его тональность. В принципе, цифровая обработка звука позволяет в записи исправить даже допущенную певцом не точно интонированную им при исполнении ноту.

Но и управлять такой аппаратурой стало значительно труднее. Для этого потребовалась более серьезная, чем в прежние годы, техническая подготовка персонала студий.

Поэтому, пришлось изменить сами подходы к подготовке звукорежиссеров в учебных заведениях.

Пришлось считаться также и с тем, что в настоящее время потребность в звукорежиссерах значительно увеличилась. Звукорежиссеры понадобились в новых многочисленных киностудиях, лепящих, как блины, бесконечные телесериалы, на малых радио и телевизионных станциях, в студиях, производителях телевизионной рекламы, и, наконец, в модных в наши дни ночных клубах и дискотеках.

Поэтому остро встал вопрос об увеличении количества учебных заведений, где можно было бы получить хорошее звукорежиссерское образование.

Средних, не говоря уже о высших музыкальных образовательных учреждениях, где звукорежиссеры смогли бы получить, наравне с техническим, еще и достойное музыкальное образование, для этого, конечно, не хватало. Но, как оказалось, это было и не нужно. Звукорежиссеры с высшим музыкальным образованием требовались в ограниченном количестве, составляющим лишь небольшую часть от общего количества необходимых специалистов по записи звука.

Поэтому было принято решение узаконить подготовку звукорежиссеров не только в профильных музыкальных вузах, как это было принято в прежние годы, но и в институтах, не приспособленных к обучению музыкантов, но зато имеющих многолетний опыт подготовки звуковиков-универсалов для киностудий, телевидения, проведения театральных и прочих зрелищных мероприятий...

В таких вузах, как и в прошедшие времена, основной акцент в подготовке будущих звукорежиссеров был поставлен на инженерной подготовке.

И с тех пор, в соответствии с Проектом Федерального Государственного Образовательного Стандарта на профессию «звукорежиссер», специалисты, кто в былые годы назывались звукооператорами, звукоинженерами или звукотехниками, в наше время стали получать дипломы высшего образования по специальности «звукорежиссер».

Правда, в Проекте Федерального Государственного Образовательного Стандарта для специальности «звукорежиссер» были предусмотрены три специализации: «звукорежиссер музыкальный», «звукорежиссер театральных и зрелищных мероприятий» и «звукорежиссер экранных видов искусства» (под этим надо было понимать кино и телевидение).

Такая дифференциация окончивших курс обучения молодых звукорежиссеров, облегчала им выбор места работы, которое в наибольшей степени соответствовало бы полученным ими в вузе знаниям.

Тем не менее, общее для всех выпускников название профессии «звукорежиссер» оказалось, все же, частично размытым, неопределенным.

Как показала практика последних лет, это могло привести и, действительно, приводило, подчас, к нежелательным казусам.

Лишь один тому пример.

О возможности и целесообразности внедрения в практику профессиональной звукозаписи цифровых технологий научная общественность начала дискутировать еще в 70-х годах прошлого века. Было тогда немало скептиков, которые сомневались в том, что заложенный в цифровое представление звука принцип его кодирования, т.е. преобразования непрерывного колебательного процесса в вид дискретных, быстро следующих друг за другом электрических сигналов, не скажется на качестве звучания, даже при записи такой нежной материи, как музыка.

Однако разработчики этого нового метода — русский ученый В. Котельников и американец К. Шеннон — не зависимо друг от друга, на основании строгой математической теории убедительно доказали, что цифра способна сохранить любую информацию, в том числе и звуковую, в абсолютно первозданном виде, даже без малейших искажений (если при преобразовании информации в цифровую форму были соблюдены необходимые технические условия).

Практика подтвердила выводы теории.

Опыт использования цифровых методов передачи, обработки и записи звуковой информации, накопленный за

Ю.Л. Кокжаян (крайний справа) и Б.Я. Меерзон (второй справа) со студентами отделения звукорежиссуры ГМПИ им. Гнесиных. 80-е годы

последний почти полувековой период, не оставляли, казалось бы, никаких сомнений в абсолютном преимуществе цифровых технологий перед старыми аналоговыми их прототипами. Практически во всем мире радио, телевизионные и звукозаписывающие студии поголовно перешли на цифровое оборудование. Промышленность сняла с производства все аналоговые образцы электронной аппаратуры из-за отсутствия на них спроса. Было свернуто также производство старых, ставших за многие годы привычными, виниловых грампластинок. Их место заняли известные сейчас каждому любителю музыки цифровые лазерные компакт-диски.

И вдруг, на фоне этой триумфальной победы цифры над аналогом и всеобщей цифровой эйфории неожиданно раздались голоса некоторых филофонистов, утверждающих, что говорить о преимуществах цифровой записи музыки рано.

По их словам, звук на старых родных граммофонных «черных» виниловых пластинках, несмотря на их шипение, потрескивания и другие технические недостатки, все же мягче, красивее, и полнее, чем в любой современной цифровой записи.

Можно было бы отнестись к подобным высказываниям скептически, как к обычному проявлению традиционно-

го недоверия ко всему новому, если бы это неприятие цифрового звука не поддержало значительное число слушателей, чаще всего из числа профессионалов музыкантов.

Среди филофонистов появился даже спрос на старые аналоговые пластинки. Некоторые зарубежные фирмы грамзаписи не преминули тут же отреагировать на этот неожиданный всплеск спроса на, казалось бы, уже никому не нужную, устаревшую продукцию. В продаже появились новенькие, только что изготовленные, но по старым аналоговым технологиям, пластинки. Естественно, по цене значительно превышающей стоимость современного цифрового компакт-диска. Закон рынка был в действии! А специалистам при этом оставалось лишь анализировать создавшуюся с цифровой записью ситуацию, чтобы понять ее корни и оценить степень серьезности.

Судя по специальной литературе, посвященной цифровому кодированию, никем в мире никогда не было подтверждено наличие заметных на слух различий между аналоговым и цифровым звуком. Напротив, результаты многочисленных субъективно-статистических экспертиз, проведенные с участием опытных, натренированных на прослушиваниях экспертов, говорят о противоположном.

Заметить разницу в звучании между записью сделанной аналоговым и цифровым методом, если экспертиза организована грамотно и проводилась продумано, с соблюдением всех необходимых правил, практически невозможно.

Результаты сравнений этих двух видов записи показали, что аналоговую запись можно иногда отличить от цифры на слух лишь по слабо улавливаемому в ней шуму аналогового носителя (шипу пластинки, ленты), который полностью отсутствует в цифре. Но ведь наличие посторонней помехи в аналоговой записи никак не может стать причиной ее предпочтительности перед цифровой, в которой помеха в паузе отсутствует полностью.

Так в чем же дело?

Попытка найти ответ на эту загадку современной звукозаписи наталкивает на мысль о необходимости вспомнить, кто в те годы, когда были записаны большинство из старых аналоговых пластинок, хранящихся в наших домашних фонотеках, находился за пультами звукорежиссеров.

Ответ можно найти в начале этой статьи. Да, это были очень разные, но обязательно имеющие высочайшую музыкальную подготовку люди. Причем, записанная ими в студии музыка, прежде чем стать пластинкой, должна была пройти ряд необходимых процедур: вначале технический контроль, и уже затем получить окончательное заключение художественного совета о приемке оригинала записи в фонд и о передаче его на завод для производства пластинок.

А кто записывал музыку для изготовления купленного Вами сегодня на Горбушке компакт-диска? Бог весть. Всегда ли этот специалист имел право именоваться звукорежиссером в его старом, исторически сложившемся,

понятии этого слова? Ведь вполне могло оказаться, что это был выпускник одного из нынешних звукорежиссерских факультетов, который, к сожалению, в студии на записи не мог даже следить за ходом исполнения произведения по партитуре (что, кстати, для звукорежиссера старой формации испокон веков считалось необходимой процедурой), т.к. читать партитуру просто не умел.

Когда сравнивают между собой пианистов, дирижеров или любых других музыкантов-исполнителей, — в частности, говорят о качестве характерного для них звука. Существуют какие-то трудноуловимые, и не формализуемые словами свойства игры музыканта. Говорят, например, что у такого-то (имя рек) звук более насыщенный, или более полный, или более красивый, или более мягкий и т.п. Что означают эти эпитеты, объяснить словами трудно, чтобы это понять, надо просто услышать игру этого музыканта.

Вот и со звукорежиссерами похожая картина. Каждый из них имеет свой почерк записи, свою характерную манеру передачи музыки. Может, в этом все и дело? Может быть, именно, в этом пресловутом «человеческом факторе» и зарыта собака в бессмысленном споре о сравнении качества звучания цифровых и аналоговых записей?

И искать потерянный кошелек под фонарем только потому, что там светлее, занятие абсолютно бесперспективное.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вепринцев И.П.* Принципы современной звукорежиссуры // Рождение звукового образа: сборник статей. М.: Искусство, 1985. С. 121–137.

2. *Гросман А.В.* Художественные проблемы передачи звука // Рождение звукового образа: сборник статей. М.: Искусство, 1985. С. 110–121.

3. *Меерзон Б.Я.* Из истории российской звукозаписи // Звукорежиссер. 2006. №3. С. 74–79.

4. *Меерзон Б.Я.* Из истории российской звукозаписи // Звукорежиссер. 2006. №4. С. 74–79.

5. *Меерзон Б.Я.* Из истории российской звукозаписи // Звукорежиссер. 2006. №6. С. 70–78.

6. *Меерзон Б.Я.* История стереофонической записи в России. (Заметки очевидца). 2011. URL: http://www.videoforum.com. ua/get/topic =920 (дата обращения: 21.02.2017).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кнох Эдуард Самойлович (Москва) — музыкант, психолог, педагог высшей категории, преподаватель кафедры педагогики и методики Российской академии музыки (РАМ) имени Гнесиных и Российского института театрального искусства (РИТИ-ГИТИС) (отдел аспирантуры).
E-mail: es.knokh@mail.ru

Козак Мария Васильевна (Петрозаводск) — студентка IV курса теоретико-композиторского факультета Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова.
E-mail: kozakshvili@mail.ru

Красковская Татьяна Викторовна (Петрозаводск) — аспирантка кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова. Преподаватель кафедры истории музыки.
E-mail: krasky79@mail.ru

Немировский Леонид Николаевич (Москва) — психолог, член-корр. Российской академии естественных наук, член Всемирной федерации исследователей будущего (WFSF), член Общероссийской Профессиональной Психотерапевтической лиги. Имеет высшее техническое образование, доцент, кандидат технических наук.
E-mail: leonemir@yandex.com

Топилин Даниил Игоревич (Москва) — аспирант кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: d.i.topilin@gmail.com

Галатенко Юлия Николаевна (Москва) — кандидат филологических наук, доцент Департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».
E-mail: ugalat@yandex.ru

Белоусова Яна Юрьевна (Москва) — аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: speranza84@mail.ru

Меерзон Борис Яковлевич (Москва) — инженер-технолог, специалист по акустике и оборудованию студий звукозаписи, педагог. Сейчас на пенсии.
E-mail: borismeerzon@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Eduard Knokh (Moscow) — musician, psychologist, teacher of the highest category, teacher of the Pedagogy and Methodology Chair at the Russian Gnesins Academy of Music and of the postgraduate study department at the State Institute of Theatrical Art (SITA).
E-mail: es.knokh@mail.ru

Maria Kozak (Petrozavodsk) — 4th year student of the Music Theory and Composition department at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire.
E-mail: kozakshvili@mail.ru

Tatiana Kraskovskaia (Petrozavodsk) — post-graduate student of the Music History department at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. Teacher of the Music History department.
E-mail: krasky79@mail.ru

Leonid Nemirovskiy — psychologist, Correspondent member of the Russian Natural Science Academy, member of the World Futures Studies Federation (WFSF), member of the Russian League of Practicing Psychotherapists, Doctor of technology, Vice Professor.
E-mail: leonemir@yandex.com

Daniil Topilin (Moscow) — post-graduate student of the Music History department at the Russian Gnesins Academy of Music.
E-mail: d.i.topilin@gmail.com

Yulia Galatenko (Moscow) — PhD, associate professor of the Foreign Languages department at the National Research University — Higher School of Economics (Moscow, Russia).
e-mail: ugalat@yandex.ru

Yana Belousova (Moscow) — post-graduate student of the Analitical Musicology department at the Russian Gnesins Academy of Music.
E-mail: speranza84@mail.ru

Boris Meerzon (Moscow) — engineer-technologist, specialist in acoustics and equipment for recording studios, teacher. Now he is retired.
E-mail: borismeerzon@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Эдуард Кнох. «Волшебная флейта» В.А. Моцарта — премьера на сцене РАМ имени Гнесиных

Очерк-рецензия написана по поводу состоявшейся в ноябре 2016 года премьеры постановки оперы В.А. Моцарта силами Оперного театра-студии им. Ю.А. Сперанского РАМ им. Гнесиных.

С очень юной и еще не опытной студенческой молодежью в кратчайшие сроки был поставлен прекрасный спектакль, в котором было использовано большое разнообразие современных средств театральной выразительности.

В статье также приводятся личные высказывания почти всех участников постановочной группы и студентов — исполнителей заглавных партий.

Ключевые слова: Оперный театр-студия в музыкальном вузе, современная режиссура музыкального спектакля, инновационная деятельность музыкантов-педагогов.

Мария Козак. Музыкальный анти-академизм в Декларации Авенира Монфреда

Статья посвящена раннему периоду творчества Авенира Генриховича Монфреда (1903–1984). Монфред — выпускник Петроградской консерватории, участник молодежных композиторских объединений Петрограда: «Кружка друзей камерной музыки», консерваторского кружка. Среди консерваторских приятелей композитора — Д.Д. Шостакович, А.А. Кенель, Г.Я. Юдин. Ранний период творчества композитора — время поисков и стилевых экспериментов. Неординарность интересов композитора проявляется в сочинении атональной сонаты, джазовых импровизаций, в пути к собственному принципу сочинения музыки под названием «The NDM principle of relative music».

Статья основана на источниковедческом анализе архивных документов фонда Петроградской консерватории, рукописей композитора к спектаклю «Внешторг на Эйфелевой башне» постановки Фабрики эксцентричного актера; на сравнительном анализе трех документов-манифестов анти-академизма: «Петух и Арлекин» Жана Кокто, «Эксцентризм» представителей ФЭКСа и «Декларация» Авенира Монфреда.

Показанные в статье грани музыкальной деятельности Авенира Монфреда — одного из передовых представителей музыкальной молодежи Петрограда первой половины 1920-х годов — свидетельство высокой степени осведомленности музыкантов Петрограда о заграничном музыкальном анти-академизме. Влияние на Монфреда, оказанное французским анти-академизмом с самым ярким его представителем Жаном Кокто и его работой «Петух и Арлекин» очевидно при сопоставлении с Декларацией композитора. Даже в поздний период своего творчества, он продолжал придерживаться некоторых положений из своей юношеской

Декларации, хотя в музыкальной среде французский анти-академизм не встретил ярых приверженцев.

Ключевые слова: Авенир Монфред, музыкальный анти-академизм, Петроградская консерватория, «Кружок друзей камерной музыки», «Жизнь искусства» Жана Кокто, Декларация, ФЭКС, The NDM principle of relative music, русское музыкальное зарубежье.

Татьяна Красковская. Биография композитора в фарватере политической стратегии советской власти

В истории профессиональной музыки Карелии на разных этапах определяющую роль сыграли американский финн Карл Раутио (1889–1963) и российский финн Гельмер-Райнер Синисало (1920–1989), прибывшие в Карелию в 1920-х годах. В это время в республике началась реализация «*коренизации*» политики национального государственного строительства, которая в дальнейшем несколько раз изменяла свой курс (карелизация-финнизация (1920–1935), русификация (1935–1940), новая «коренизация» в послевоенные десятилетия).

Сопоставление биографических материалов и исторических фактов обнаружило взаимосвязь между проводимой властью политикой коренизации и творческим становлением Раутио и Синисало. В значительной мере политической ситуацией в Карелии было обусловлено рождение первых сочинений Раутио и успешное воплощение творческих замыслов Синисало в послевоенный период в симфоническом и балетном жанрах.

На основании изучения биографий композиторов и истории создания их произведений в историческом контексте выявлена и аргументирована основополагающая роль «финского фактора» в развитии музыкальной культуры Карелии.

Ключевые слова: музыкальная культура Карелии, коренизация, Карл Раутио, Гельмер-Райнер Синисало, «финский фактор».

Леонид Немировский. Феномен Шостаковича

В терминах психологии *бессознательного* проанализирован творческий метод Шостаковича в период его формирования. На примерах оперы «Катерина Измайлова» и Четвертой симфонии раскрывается способности композитора к прямому контакту с *бессознательным*.

Ключевые слова: Шостакович, творчество, опера «Катерина Измайлова», Четвертая симфония Шостаковича, психология, *бессознательное*.

Даниил Топилин. «Русско-немецкий диалог» философских идей: А.Н. Скрябин — Э.К. Метнер — Рихард Вагнер

В статье рассматривается феномен «русско-немецких связей» в творческих, эстетико-философских идеях А.Н. Скрябина и Э.К. Метнера, сконцентрированных в пространстве Серебряного века и далее распространявшихся в истории.

Внимание исследователя фокусируется на фигуре философа-публициста, одного из идеологов искусства Серебряного века, потомственного русского немца Эмилия Карловича Метнера, считавшего необходимым «привить» традиционные элементы немецкого искусства на русскую почву в качестве «спасительной вакцины».

Метафорический диалог двух культур, имевший давние исторические предпосылки, привел к появлению равновеликого взаимодействия в музыкально-философских концепциях Скрябина и Рихарда Вагнера.

Ключевые слова: «русско-немецкий диалог», А.Н. Скрябин, Э.К. Метнер, Рихард Вагнер, всеобъемлющий гений, мистериальное «крушение-перерождение», тетралогическое действо.

Юлия Галатенко. «Сила судьбы» Дж. Верди: итальянская опера для русской сцены. «Италомания» versus «итальянщина»

В статье рассматривается судьба постановок опер Джузеппе Верди на русской сцене. В фокусе наибольшего внимания автора статьи — опера «Сила судьбы», которая была создана композитором специально для России. Приводятся воспоминания современников и критиков. Задача исследования — дать оценку «италомании» и «италофобии» одновременно существовавших в России на рубеже XIX—XX веков, периоде их особо сильного противостояния. Среди противников итальянского искусства в русском театре выступали П.И. Чайковский, критики А.Н. Серов, С.Н. Кругликов, Н. Куров, С. Ген. Эта конфронтация способствовала волнообразному успеху постановок опер Верди на русской сцене.

Ключевые слова: опера, итальянская опера, Джузеппе Верди, италомания, италофобия, русский театр, «Сила судьбы».

Яна Белоусова. Пространство «мертвого дома» в романе Ф.И. Достоевского, опере Л. Яначека и постановке П. Шеро

В статье рассматриваются пространственные границы художественного мира повести Ф. Достоевского «Записки из мертвого дома». Основное содержание исследования составляет раскрытие и описание метафоры «мертвый дом», которая обозначает замкнутое, отгороженное пространство каторги в повести писателя, воплощенное в опере Л. Яначека «Из мертвого дома» и постановке П. Шеро.

И опера, и постановка, используя свои языковые средства, следуют духу первоисточника. В произведении Яначека таким музыкальным средством становится лейтмотив, пронизывающий всю ткань произведения, а также особое композиционное решение оперы: возвращение схожих сценических ситуаций; состав действующих лиц, образующий парные и тройные соответствия. В постановке Шеро «мертвый дом», в котором разворачивается действие оперы, решен средствами декораций и оформления сцены.

В ходе исследования показано единство литературного первоисточника, оперы и постановки, реализуемое через пространство и идею замкнутости каторжного мира.

Ключевые слова: Достоевский, пространство, «мертвый дом», Яначек, Шеро.

Борис Меерзон. Об истории звукорежиссерского образовании в России

Статья посвящена тридцатилетию организации кафедры музыкальной звукорежиссуры в Российской академии музыки имени Гнесиных.

Кафедра звукорежиссуры одного из наиболее авторитетных музыкальных вузов страны уникальна. В отличие от большинства музыкальных образовательных учреждений, ее выпускники получают, наряду с полноценным музыкальным образованием, еще и высшее техническое образование, необходимое им для работы с достаточно сложным в наше время электронным оборудованием современных студий звукозаписи и вещания.

В статье кратко излагается история становления и развития в нашей стране звукорежиссуры как особой, не традиционной для профессиональных музыкантов, профессии. Отмечаются значение изучения студентами звукорежиссерской кафедры основных законов психоакустики, т.е. науки о специфике восприятия звуковой информации в различных условиях прослушивания. Например, дается краткий анализ восприятия музыки в записи, в домашних условиях, и в связи с этим, отмечается необходимость пересмотра взгляда на роль звукорежиссера в студии. Излагаются дополнительные требования к профессии звукорежиссер.

Вместе с тем, с учетом бурного развития и модернизации современного студийного оборудования и внедрения в звукотехнику цифровых и компьютерных технологий, отмечается необходимость поднять на более высокий уровень техническую подготовку студентов звукорежиссеров.

Статья заканчивается размышлениями автора о современном состоянии образовательного процесса специалистов данного профиля и, наряду с его очевидным прогрессом, отмечаются также и некоторые издержки в его организации.

Ключевые слова: образование, история и развитие звукорежиссуры, кафедра музыкальной звукорежиссуры, законы психоакустики, оборудование студий звукозаписи, профессия «звукорежиссер».

ABSTRACTS

Eduard Knokh. «The Magic Flute (Die Zauberflute)» by W. A. Mozart, the premiere on the stage of Russian Gnesins Academy of Music

The sketch review is dedicated to the premiere of W. A. Mozart's opera staged at the Opera Theatre Studio by Yu. A. Speransky of Russian Gnesins Academy of Music in November 2016.

A splendid performance has been staged within an extremely short period of time with the help of a very young and inexperienced audience of students-performers, who nevertheless used a wide variety of modern means of theatrical expression.

The article also contains personal statements of almost all the participants of the staging group and students-performers who played the main parties.

Keywords: Opera theater studio in musical institutions of higher education, staging modern musical performance, innovative activities of the musicians-teachers.

Kozak Maria. Anti-academic approach to music in the Declaration of A. Monfred

The article is devoted to the early period of Aviner H. Monfred work (1903–1984). Monfred is the Petrograd Conservatory graduate, a member and participant of the Petrograd's youth composers' associations, described as «the Circle of the chamber music friends», and the circle of conservatory. D. Shostakovich, A. Kennel, G. Yudin were among his friends. The early period of the composer's life can be described as the time for his artistic explorations and stylistic experiments. The originality of the composer's interests can be noticed in the atonal sonatas, jazz improvisations, and in his own way and principle of composition called «the NDM principle of relative music».

The article is based on a source study of the archival documents of the Petrograd Conservatory Fund, the composer's manuscripts for the play named «Vneshtorg on the Eiffel Tower» that was staged by the Factory of the eccentric actor; on the comparative analysis of three documents-manifestos of anti-academicism: «Rooster and Harlequin» by Jean Cocteau, «Eccentricity» of the representatives of the FAX and «Declaration» by Avenir Monfred.

Musical activities of Avenir Manfred shown in the article is an evidence of a high level of the Petrograd musicians awareness of foreign music anti-academicism: Avenir Manfred is one of the leading representatives of the music youth of Petrograd in the first half of the 1920s, his work can be regarded as an evidence of a high level of the Petrograd musicians' awareness of the foreign anti-academicism in music. Jean Cocteau and his work «Rooster and Harlequin», representing the trends of the French anti-academicism, influenced Monfred. There were no stronger supporters of the French anti-academism except for Avenir Monfred. Even in the late period of his life Monfred continued to follow some of the provisions made in his youthful «Declaration».

Keywords: Avenir Monfred, music anti-academism, the Petrograd Conservatory, «The Circle of chamber music friends», «Life of art» by Jean Cocteau, Declaration, Factory of the eccentric actor, The NDM principle of relative music, Russian music abroad.

Tatiana Kraskovskaia. Biography of the composer in the wake of the political strategy of the Soviet government

American Finn Karl Rautio (1889–1963) and the Russian Finn Helmer-Rayner Sinisalo (1920–1989) played a major role in the history of professional music. They arrived to Karelia in

the 1920s. At this time, the country began implementation of the «indigenization» («korenizaciya») policy of national state construction. Later, it changed its course several times (finnization (1920–1935), Russification (1935–1940), a new «indigenization» in the postwar decades).

A comparison of the biographical materials and historical facts found a correlation between an ongoing government policy of indigenization and the creativity Rautio and Sinisalo. The political situation led to the birth of the first works of Rautio and the successful implementation of creative ideas Sinisalo in the post-war Symphony and ballet genres. Based on the study of the biographies of the composers and the history of the creation of their works in a historical context, the fundamental role of the «Finnish factor» in the development of musical culture of Karelia is identified and substantiated.

Keywords: musical culture of Karelia, «indigenization» («korenizaciya»), Karl Rautio, Helmer-Rayner Sinisalo, «Finnish factor».

Leonid Nemirovsky. The Shostakovich's Phenomenon

The Shostakovich's creative method in its forming period is analyzed in terms of the Psychology of the *unconscious*. The examples of his «Katerina Izmailova» opera and the Fourth Symphony reveal the composer's ability to have a direct contact with the *unconscious*.

Keywords: Shostakovich, creativity, opera «Katerina Izmailova», Shostakovich's Fourth Symphony, psychology, *unconscious*.

Daniil Topilin. «Russian-german dialogue» philosophical ideas: Alexander Scriabin — Aemilius Medtner — Richard Wagner

The article studies the phenomenon of «Russian-German dialogue» in the creative, aesthetic and philosophical ideas of Alexander Scriabin and Aemilius Medtner, the ideas which are concentrated in the space of the Silver Age and then spread in the history.

The researcher focuses on the figure of the philosopher-publicist, one of the ideologists of the Silver Age art, Aemilius Medtner, a hereditary Russian German who believed in the necessity «to inculcate» the traditional elements of German art as a «salvific vaccine».

The metaphorical dialogue between the two cultures, which had long historical prerequisites, led to the emergence of an equivalent interaction in the musical and philosophical concepts of Alexander Scriabin and Richard Wagner.

Keywords: «Russian-German dialogue», Alexander Scriabin, Aemilius Medtner, Richard Wagner, mysterial «crash-rebirth», tetralogy action.

Yulia Galatenko. «Force of Destiny» by G. Verdi: Italian Opera for the Russian Stage. «Italomania» versus «Italophobia»

The paper studies the history of attitudes amongst the Russian audience and critics towards the operas by G. Verdi. A special attention is paid to the «Force of Destiny» opera, as it was created primarily for the Russian theatre. Reminiscences of contemporaries and theatre critics are presented. The goal of the study is to examine the coexistence of Italomania (Pro-Italian culture perception) and Italophibia (Anti-Italian culture perception) on the basis of the stage fates of Verdi's operas. The turn of the XIX-th and XX-th was selected for the analysis as one of the most significant periods of opposition between «italomania» and «italophobia» in the Russian theatre. Italophobic ideas were expressed, in particular, by the composer P.I. Tchaikovsky, theatre critics S.N. Kruglikov,

A.N. Serov, N. Kurov, S. Gen. It is concluded that the opposition between «italomania» and «italophobia» is a key reason for inconstant success of Verdi's operasə performances in Russia.

Keywords: opera, Italian opera, Giuseppe Verdi, Italomania, Italophibia, Russian theatre, «Force of Destiny».

Yana Belousova. The space of the «dead house» in F.M. Dostoevsky, opera L. Janáček and the production of P. Chéreau.

The spatial boundaries of the novel by F. Dostoyevsky «Notes from a Dead House» artistic world are considered in the article. The main content of the study is the disclosure of the metaphor «dead house», which denotes the closed space of a Siberian prison in the writer's story, embodied in L. Janáček's opera «From the House of the Dead» and the production of P. Chéreau.

Opera and staging follow the spirit of the original source in different ways. In the work of Janáček such a musical instrument that permeates the whole fabric of the work becomes a leitmotif. Peculiar is a special compositional solution of the opera: the return of a similar scenic situations; the composition of actors, which forms paired and triple matches. In the production of Shero, the «dead house» in which the opera unfolds is decided by means of scenery and stage design.

In the process of research, the unity between the literary source, opera and production, realized through space is shown, as well as the idea of a separated world of hard labor in a Siberian prison.

Keywords: Dostoevsky, space, «dead house», Janáček, Chéreau.

Boris Meerzon. About the history of sound engineering education in Russia

The article is devoted to the thirtieth anniversary of the musical sound engineering department organization at the Russian Gnesins Academy of Music.

The department of sound engineering at one of the most authoritative musical universities of the country is unique. Unlike most musical educational institutions, its graduates receive, along with a full-fledged musical education, also a higher technical education necessary for them to work with modern electronic equipment of modern recording and broadcasting studios.

The article briefly describes the history of the sound engineering formation and development as a special profession in our country, not traditional for professional musicians. The importance of students' study of the sound department of the basic laws of psychoacoustics is noted. The science of the specifics of the perception of sound information in different listening conditions. For example, we give a brief analysis of the perception of music in the recording at home, and in this regard, there is a need to revise the view on the role of the sound engineer in the studio. Additional requirements for the profession of sound engineer are stated.

At the same time, taking into account the rapid development and modernization of modern studio equipment and the introduction of digital and computer technologies in sound technology, it is noted the need to raise the technical level of students of sound engineers to a higher level.

The article concludes with the author's reflections on the current state of the educational process of specialists of this profile and, along with his obvious progress, some costs in his organization are also noted.

Keywords: education, history and development of sound engineering, the department of musical sound engineering, laws of psychoacoustics, equipment of recording studios, profession «sound engineer».

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 (meersohn @mail.ru) 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.