

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: editor-in-chief@uzgnesin-academy.ru http://uz-gnesin-academy.ru

Подписано в печать 29.06.2018 г. Печать офсетная Формат $70\times108^{-1}/_{16}$ 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, 2018

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2018 №2(25)

Главный редактор доктор искусствоведения **И.С. Стогний**

Редакционная коллегия:

Березин В.В.

Доктор искусствоведения, профессор Власова E.C.

Доктор искусствоведения, профессор

Дауноравичене Г. (Литва)

Доктор гуманитарных наук, профессор

Дулова Е.Н. (Беларусь)

Доктор искусствоведения, профессор

Зинькевич Е.С. (Украина)

Доктор искусствоведения, профессор

Кирнарская Д.К.

Доктор 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

Музыкальное образование
Дина Кирнарская. Как воспитать успешного музыканта? Self-efficacy — самоэффективность и ее формирование в семье
Актуальные проблемы музыкознания
Леонид Мамин. О некоторых вопросах
внутренней структуры музыковедческих теорий
Из истории русской музыкальной культуры
Вера Валькова. С.В. Рахманинов и русская революция
Александр Демченко. С.В. Рахманинов 1930-х годов.
$K\ 145$ -летию со дня рождения
Современная музыка
Владислав Петров. О проявлении акционизма
в искусстве XX столетия
Романтические мотивы
Галина Пальян. Тема Италии
в вокальном творчестве Фанни Хензель
Из истории зарубежной музыкальной культуры
Чан Вионг Тхань. Некоторые наблюдения о путях и этапах
проникновения европейских традиций во вьетнамскую музыку
Музыкальные архивы
Анна Авдеева, Йора Потемкина, Владимир Тропп.
Переписка Р.М. Глиэра с семьей Гнесиных. Часть вторая
Книги
Сведения об авторах
About the Authors
Аннотации и ключевые слова
Abstracts
Требования к статьям

Дорогие читатели!

В этом номере наряду с другими интересными и, порой, уникальными материалами, публикуется статья, в которой автор размышляет о самых насущных для каждого музыканта проблемах.

В чем слагаемые успеха в деятельности музыканта? Все ли решают талант и трудолюбие? Как правильно организовать домашние занятия и как много нужно заниматься, чтобы стать успешным исполнителем? И почему некоторые одаренные и трудолюбивые музыканты не могут в полной мере раскрыться и представить наилучший результат, а менее одаренные, и не столь усердные в занятиях достигают успеха?

Эти и многие другие вопросы ставит в своей статье Д.К. Кирнарская «Как воспитать успешного музыканта?..», используя ключевое понятие самоэффективность (self-efficacy). Будучи автономным психологическим свойством, не отражающим меру таланта и работоспособности, самоэффективность наряду с ними выступает важнейшим гарантом будущего успеха.

Подобный подход к изучению феномена успешной творческой деятель-



ности музыканта призывает к размышлению о задачах музыкальной педагогики, которая ко всему прочему должна заботиться не только о привычных вещах, но и о развитии необходимого каждому музыканту психологического — интегративного по своей сути свойства — свойства самоэффективности, направленного на выявление всех ресурсов личности.

И.С. Стогний

КАК ВОСПИТАТЬ УСПЕШНОГО МУЗЫКАНТА? SELF-EFFICACY — САМОЭФФЕКТИВНОСТЬ И ЕЕ ФОРМИРОВАНИЕ В СЕМЬЕ

Часть первая

Self-efficacy или самоэффективность — что это такое?

Наше время отличается острой конкуренцией между работниками во всех сферах жизни; чтобы быть востребованным, надо быть чрезвычайно профессиональным, исполнительным, мотивированным, а в некоторых случаях даже талантливым, чтобы соответствовать ожиданиям работодателей и потребителей. Поэтому вполне закономерен интерес, который общество испытывает как к научным, так и к практическим способам повышения привлекательности для рынка труда каждого потенциального работника. Этих «рынков» достаточно много, и среди них, пожалуй, одним из самых конкурентных является рынок труда в искусстве.

В 80-х — 90-х годах XX века стали раздаваться тревожные голоса по поводу все возрастающего наплыва желающих профессионально заниматься искусством, с одной стороны, и объективной потребностью в деятелях искусства, с другой стороны. Своеобразным обобщением этих тревожных голосов явился доклад 1997 года Национального Фонда Искусств США «Аmerican Canvas» [5]. В докладе говорилось о лавинообразном

росте потенциальных деятелей искусств за последние двадцать лет, что привело к ситуации, когда молодые певцы, актеры и художники вынуждены работать не по специальности в ожидании счастливого случая, как это было с звездой Метрополитен-опера Рене Флеминг, долгие годы работавшей телеграфисткой.

Столь острая конкуренция естественно привлекла внимание исследователей к процессу воспитания деятелей искусства, в том числе и музыкантов-исполнителей; появилось множество работ, изучающих факторы, от которых зависит как можно более впечатляющее и совершенное исполнение. В этих работах предлагалось выделить главные слагаемые успеха, среди которых предсказуемым образом были отмечены как природные способности [4, 15], так и количество и качество вложенного труда [12, 13].

Не только научные данные, но и непосредственный опыт убеждает в том, что деятельность музыканта-исполнителя связана и с его природными данными, и с правильной организацией домашних занятий, и с качеством образования, полученного в детском и подростковом возрасте — все эти обстоятельства, так или иначе, отмечают все музыкальные психологи и практикующие музыканты. Однако в конце XX столетия ученые обратили внимание на особую психологическую закономерность, которую на уровне здравого смысла также отметили бы многие: этот психологический фактор на языке оригинала называется self-efficaсу или «самоэффективность». Это означает особого рода уверенность в себе, но не в целом как личности и не по отношению к музыкальному искусству, а по отношению к конкретному заданию, стоящему перед музыкантом: «Исследователи формально обозначили как самоэффективность личное суждение о своей способности организовать и выполнить совокупность действий, нацеленных на достижение определенных целей... По отношению к содержанию деятельности измерение самоэффективности сосредоточено скорее на способности к действию, нежели на личных качествах, таких как физические или психологические характеристики. Испытуемые судят о своих способностях выполнить требования конкретного задания, как например, решение задач на вычитание по арифметике, а совсем не на том, кем они являются в личностном смысле или как они оценивают себя в целом» [16, 82].

Продолжая ход своих рассуждений по поводу самоэффективности, автор отмечает практические преимущества, которые имеют учащиеся с более высоким уровнем самоэффективности по сравнению с другими. Эти рассуждения возникли как реакция на экспериментальное исследование французских психологов, которые изучали характеристики деятельности высокоэффективных школьников по сравнению с их товарищами [2]. «В ходе обучения было проведено исследование по само-мониторингу. Учащиеся с более высокими показателями самоэф-

фективности умели лучше распределять время занятий, они были более настойчивы, менее склонны преждевременно отказываться от продуктивных гипотез и проявляли себя лучше в решении концептуальных проблем по сравнению с менее самоэффективными учащимися равного уровня способностей» [16, 87].

В исследованиях разных лет, посвященных самоэффективности, наиболее существенно позиционирование ее как самостоятельного психологического свойства, не являющегося отражением ни уровня одаренности, ни мотивированности и ответственности в целом, ни способности к концентрации и стрессоустойчивости. Научное исследование самоэффективности характерно тем, что все авторы постоянно подчеркивают ее психологическую автономность. При этом результаты экспериментов демонстрируют наибольшую точность самоэффективности в качестве индикатора будущего успеха. Английские психологи Лора Ритчи и Аарон Вильямон провели опрос студентов-музыкантов накануне экзамена, где они должны были исполнить на инструменте свою концертную программу [11]. Студенты оценивали, насколько хорошо они смогут выполнить поставленную задачу, насколько удачно они сумеют сыграть программу в присутствии экзаменационной комиссии, и эти их субъективные предположения оказались наилучшими прогностическими инструментами их действительного успеха на экзамене. Характерно, что такого рода самооценка превзошла все другие прогнозы, основанные как на уровне одаренности каждого студента, так и на количестве часов, посвященных работе над программой.

Выводы своего экспериментального исследования авторы статьи формулируют

следующим образом: «В группе из 332 инструменталистов в возрасте от 9 до 18 лет самоэффективность была измерена накануне экзамена с помощью одного утверждения, справедливость которого по отношению к себе каждый испытуемый должен был оценить: «Я полностью овладел всеми требованиями к сегодняшнему экзамену». Структурное моделирование обнаружило прямое соответствие степени уверенности в этом утверждении актуальному уровню исполнения на экзамене со стандартным коэффициентом .68, и ни одна из других замеренных нами переменных не имела столь прямого отношения к оценке исполнения» [11, 330].

Имеющиеся на сегодня представления о сущности самоэффективности как степени уверенности исполнителя в высоком качестве будущего исполнения заставляют задуматься о педагогических инструментах и методах, которыми можно было бы воздействовать на это столь необходимое каждому музыканту психологическое свойство. В самом деле, почему некоторые вполне одаренные музыканты, мотивированные, трудолюбивые и желающие достичь максимальных высот в своем искусстве, тем не менее не слишком уверены в своей способности в нужный момент раскрыться и выдать наилучший результат? С другой стороны, почему менее одаренные учащиеся, не столь усердные и ответственные, тем не менее преисполнены оптимизма по поводу своего потенциала, верят в успех и достигают его, опираясь порой даже на менее впечатляющие предпосылки?

Естественно, на данном этапе исследований вряд ли стоит приписывать самоэффективности некую решающую роль в формировании творческого результата; понятно, что она является сложным отражением и, возможно, психологической равнодействующей многих иных факторов, включающих и природную одаренность, и мотивированность, и желание быть первым, и стрессоустойчивость равно как и другие личностные свойства, а также свойства нервной системы. Но интереснее то, что, будучи связанной с многими психологическими характеристиками, самоэффективность не сводится к ним и не представляет собой их механическую «сумму».

Если самоэффективность является одним из слагаемых музыкально-исполнительской успешности, закономерно возникает вопрос: возможно ли эмпирически обозначить способы ее формирования? Помогут ли наблюдения за воспитанием наиболее успешных музыкантов выделить те моменты и методы воздействия на юную личность, которые формировали бы уверенность в своих силах, способность собраться в нужный момент и мобилизовать свой творческий потенциал, направляя его на выполнение актуальной задачи? Можно сразу отметить, что соединение эмпирических наблюдений и научных данных, пусть и весьма скромных на данном этапе, придаст весомость полученным выводам, поможет превратить их в инструмент педагогического воздействия на учащихся-музыкантов, готовящихся к профессиональной карьере. В качестве научной платформы этого «виртуального» исследования можно принять наиболее известные статьи по теме самоэффективности; в качестве практической платформы, проливающей свет на процесс воспитания успешных молодых музыкантов-исполнителей, можно взять портал «Living the Classical Life», где пианист Золт Боньяр, американец венгерского происхождения, беседует с музыкантами, добившимися



Золт Боньяр

международной известности, и раскрывает секреты воспитания выдающихся артистов, скрытые в их семье, на заре их музыкальной карьеры, когда еще не был известен результат предпринятых усилий.

Ранний опыт семейных увлечений

Самоэффективность (self-efficacy) это особое интегративное психологическое свойство, который работает как катализатор всех ресурсов личности, направляя их на выполнение конкретных задач. Если мы говорим о музыкантах-исполнителях, то речь идет о мобилизации всех имеющихся возможностей ради наилучшего исполнения выученной программы у музыкантов классического направления или осуществления импровизации «здесь и сейчас» у джазовых и рок-музыкантов. Вполне естественно, что в деле мобилизации всех психологических ресурсов участвуют многие составляющие, включая предшествующую подготовку к выступлению, уровень музыкальной квалификации в целом, и прежде всего мотивационные факторы от искреннего желания выступить как можно лучше до свойств нервной системы, стрессоустойчивости и т.д.

В связи с тем, что самоэффективность — понятие конкретное и употребительное лишь в связи с уверенностью индивида в успешном выполнении вполне конкретной задачи, применительно к музыкально-исполнительской деятельности можно условно обозначить selfefficacy как артистическое самосознание, как ощущение себя артистом независимо от сложности исполняемой поограммы. возраста и иных привходящих обстоятельств. Психологическая наука пока не имеет «полного списка» тех свойств и качеств, которые влияют на творческое вдохновение или максимальную психологическую готовность к выступлению, называемую self-efficacy. Тем не менее, теория мотивации так или иначе может пролить свет на составные части того «психологического коктейля», который оказывает существенное влияние на сценические победы одних и сценические неудачи других. Вот как исследователи self-efficacy Джордж Мак-Ферсон и Джон Мак-Кормик пишут об этом: «В то время как теоретические концепции познания и мышления говорят о вариативности наших знаний в зависимости от индивидуального уровня развития и прошлого опыта, теория мотивации проясняет когнитивные и аффективные процессы, которые запускают, направляют и поддерживают человеческую деятельность путем изучения этих процессов в качестве целей, ожиданий, атрибуций, ценностей и эмоций» [8, 326].

Говоря о практическом воспитании будущего артиста-исполнителя, необходимо выяснить каковы инструменты воспитательного процесса, способствующие появлению именно тех «целей, ожиданий,

атрибуций, ценностей и эмоций», которые были бы питательной почвой для повышения мотивации в ходе музыкальных занятий, для подкрепления желания будущего музыканта вкладывать достаточные усилия в овладение исполнительским мастерством. Неудивительно, что семейное воспитание закладывает определенный фундамент в данном отношении, и диалоги, записанные Золтом Боньяром, дают дополнительную информацию о том, как именно воспитывались в семье будущие успешные музыканты, и каким образом их семейный опыт побуждал маленьких артистов усердно совершенствоваться в своем искусстве.

Самое первое и самоочевидное обстоятельство — это непосредственное знакомство с музыкальным искусством. Если предположить, что Моцарт жил бы на необитаемом острове и никогда не имел бы возможности услышать хотя бы один музыкальный звук, то вполне вероятно, что он не стал бы композитором и, несмотря на свои гениальные природные данные, не смог бы создать музыку с нуля. То же относится и к сегодняшним успешным музыкантам, родители которых подобно Леопольду Моцарту, прежде всего, позаботились о том, чтобы дети познакомились с музыкальным искусством: иные из них музицировали дома, другие ходили вместе с детьми в концерты или прослушивали вместе с ними записи. Так, родители будущего дирижера Кейса Стальони (Case Staglioni) заметили, что он с удовольствием посещает вместе с ними концерты классической музыки и даже выказывает желание «быть тем парнем, который стоит на возвышении и руководит музыкантами» [1].

Чуткие родители начали с того, что привели сына в детский духовой оркестр именно с этого многие техасские мальчишки начинают свое знакомство с музыкой. Там будущего дирижера записали в тромбонисты, чему он был весьма рад, поскольку самых способных музыкантов согласно местной традиции определяли именно на тромбон. Характерно, что многие артисты такого престижного оркестра как оркестр Метрополитен-опера также начали свою карьеру в техасских духовых оркестрах, так что родители, зная это, уже в самом начале могли смотреть с оптимизмом на перспективы своего сына. Дальнейшее лишь подтвердило этот оптимизм, поскольку в настоящее время юный Кейс Стальони — дирижер-репетитор Нью-Иоркского филармонического оркестра, того самого, которым много десятилетий руководил легендарный Λ eoнард Бернстайн. Таким образом, первый совет вполне очевиден и прост: знакомьте детей с музыкальным искусством, водите на концерты, поскольку никто не знает, не захотят ли они всерьез заняться тем, что поначалу привлекло их внимание в качестве приятного отдыха и развлечения...

Судьба одного из лучших скрипачей современности Джошуа Белла (Joshua Bell) и востребованной оперной певицы Изабель Леонард (Isabel Leonard) весьма характерна в ином отношении, уже не столь очевидном по сравнению с Кейсом Стальони. «Я даже и не помню, выбирал ли я скрипку, — вспоминает Джошуа Белл. — Это был любимый инструмент моего отца. Он всегда хотел быть скрипачом и сожалел, что не стал им. Скрипка была у него в доме, хотя он никогда не учился игре на скрипке. Думаю, что это он сделал такой выбор, и он был хорош для меня: я рос вместе с фортепиано в моей комнате, но никогда им не интересовался, а скрипка оказалась именно тем, что было мне нужно» [1].



Джошуа Белл во время интервью с Золтом Боньяром. Кадр с портала «Living the Classical Life»

Певица Изабель Леонард делится весьма похожими воспоминаниями: «Я росла в артистической семье, мой отец художник, а мама кандидат физических наук — она закончила свое образование здесь в США, хотя родом из Аргентины. Но у нее была особая любовь к опере, и она очень любила петь и пела, когда росла в Аргентине. Пение всегда было ее большой любовью, она всегда слушала оперу, и классическая радиостанция WDR всегда звучала у нас, я, можно сказать, выросла вместе с оперной музыкой» [1].

С одной стороны, весьма наивно звучало бы утверждение о том, что интерес родителей к искусству способствует появлению аналогичного интереса у детей. С другой стороны, здесь важно иное: ни для кого не секрет, что способности нередко имеют наследственный характер, и такого рода наследственность очень ярко проявляется в музыкальном искусстве.

Что бы это ни было — чисто генетическая склонность рода к музыке или же раннее знакомство с музыкальным искусством, подстегивающее интерес к нему, ясно одно: любовь родителей к тому или иному занятию указывает на некоторую «родовую привязанность», которая может вспыхнуть в последующих поколениях уже как нешуточный талант. Такого рода любительские склонности отмечены в семьях многих выдающихся музыкантов-исполнителей: у певца Марио Ланца, дирижеров Артуро Тосканини и Герберта Караяна, композитора Жоржа Бизе, скрипача Никколо Паганини отцы были страстными меломанами. Вполне возможно, что их страсть была косвенным указанием на то, что их дети будут с музыкой «на ты», чувствуя себя в ней как оыба в воде.

Выдающийся британский альтист Роджер Чейз (Roger Chase) также обращает внимание на огромное увлечение

музыкой своего отца, который подобно родителям Джошуа Белла и Изабель Леонард не был профессиональным музыкантом. На вопрос интервьюера «Чья это была идея заняться музыкой?», он ответил так: «Я все время слышал музыку дома. Мой отец был музыкантом-любителем приглашал И своих друзей помузицировать. И каждый раз, когда маленький Роджер ложился спать, по дому разносились звуки струнных инструментов. Они играли совсем неплохо, как я теперь могу сказать, и среди друзей отца были поистине замечательные люди, которые приходили с ним поиграть». И далее Роджер Чейз делает весьма тонкое наблюдение, проливающее свет на особую связь, возникающую между ребенком и музыкальным искусством: «Но что я считаю на самом деле там происходило, это то, что мы познавали своего рода язык в самом раннем возрасте подобно тому как мы изучаем словесный язык и резонируем с ним. Этот особый язык что-то для нас значит, он эмоционально влияет на нас, и когда мы начинаем сами играть, даже если нас заставляют играть родители, мы все равно делаем что-то, использующее знакомый нам язык» [1].

Таким образом, Роджер Чейз отчасти отвечает на вопрос, возникающий у многих юных музыкантов, их педагогов и родителей: «Почему некоторые способные дети не бросают занятия даже тогда, когда их принуждают заниматься, причем, иногда не самыми лучшими методами?» Вероятно, потому, что они уже чувствуют себя в музыке как дома, музыкальный язык — это их родной язык, им удобно говорить на нем. Не оттого ли привязанность к музыке побеждает в их душе унижения и огорчения, связанные с принуждением и чрезмерно

жесткой дисциплиной? Они уже не могут отказаться от своей духовной «родины», которая всегда связана в нашем сознании с родным языком, в данном случае с языком музыкальным...

Возвращаясь к научно обоснованным предпосылкам самоэффективности, нельзя не увидеть «ценности и эмоции», сформированные семейным воспитанием. Если в семье музыкальное искусство признано одним из интереснейших способов досуга, если родительское увлечение им постоянно и искренне, если эмоциональное родство с музыкальным искусством подкрепляется чувством «родного языка», то велика вероятность, что ребенок, воспитанный в такой семье, заинтересуется музыкой и станет рассматривать ее как «родную гавань», с которой он впоследствии сможет связать свое будущее. Оговоримся сразу: все предположения, рассуждения и выводы, сделанные на основании знакомства с музыкальным воспитанием, в полной мере относятся и к иным занятиям, и к иным видам деятельности. Имея это в виду, совет родителям может быть таким: знакомьте детей с тем, что любите сами, в том числе и с музыкальным искусством. Передавая детям свою любовь, Вы формируете их успешное будущее.

Разнообразие занятий и личная свобода

Всякая высококонкурентная деятельность, включая и творческую, необходимо связана со значительной сосредоточенностью, с нацеленностью на результат и большим желанием этого результата добиться. Казалось бы, наука не отрицает, а скорее поддерживает подобные наблюдения, взятые из опыта. Ни для кого не секрет, что в музыкальной среде рас-

пространена уверенность в высочайшей эффективности долгих, постоянных и зачастую изнурительных занятий. С некоторыми допущениями и с введением понятия «deliberate practice» [12] или «пеленапоавленные занятия» необходимость и полезность постоянной и весьма трудоемкой подготовки к творческой деятельности наукой отнюдь не оспаривается; в данном отношении солидарны почти все авторы упомянутого сборника «The Road to Excellence» [12], который стал своеобразным манифестом научной партии, убежденной в приоритете Nurture (выращивания, возделывания, культивирования) над Nature (природным талантом и дарованием). Возникло даже расхожее выражение «10000 hours practice» — 10000-часовая практика как необходимое условие международно признанной квалификации в любом деле, включая музыкальное исполнительство.

Однако при ближайшем рассмотрении наука дает некоторые основания усомниться в простейшей закономерности «чем больше, тем лучше». Уже упоминавшиеся авторы Джон Мак-Кормик и Джордж Мак-Ферсон провели эксперимент, в ходе которого музыканты-профессионалы, студенты консерватории, и музыканты-любители, студенты университета, делали прогнозы по поводу успешности своего публичного выступления с сольной программой [7]. В этом эксперименте самоэффективность артистов-музыкантов, как профессионалов, так и любителей, стала наилучшим показателем их будущих успехов. Однако при этом оказалось, что студенты университета, не профессионалы, посвящавшие музыке лишь некоторую часть свободного времени, во многих случаях демонстрировали гораздо большую уверенность в своих успехах в музыкальном искусстве; их артистическое самосознание стояло на большей высоте, что позволило им продемонстрировать гораздо большую эффективность их самостоятельных занятий — они «выдали» на сцене все, что было в их силах, вышли на максимум своих возможностей, что далеко не всегда характеризовало будущих профессионалов.

Несомненно, «по гамбургскому счемузыкально-исполнительское $TV\gg$ стерство студентов консерватории было намного выше, но артистизм и чувство сцены, своеобразная мобилизационная готовность у студентов университета стояла на более высоком уровне. Комментируя этот не слишком вдохновляющий для музыкантов результат, авторы пишут: «...этот эксперимент говорит в пользу того, что, несмотря на жизненно важную роль самостоятельных занятий в развитии способности музыканта быть хорошим исполнителем, эти занятия нельзя рассматривать в отрыве от мотивационных и сопутствующих им переменных. Будущие исследования, основанные на лонгитюдных данных и более точных измерениях, должны лучше раскрыть опосредованные отношения самоэффективности и занятий на инструменте» [7, 49]. Иными словами, авторы подчеркнули, что если принять во внимание, что время, отданное студентами университета музыкальным занятиям, было куда скромнее, нежели у студентов консерватории, студенты-любители по сути дела показали себя лучше, их коэффициент полезного действия был выше, нежели у будущих профессионалов.

Может быть, менее «ревностное» отношение к своим занятиям, большее разнообразие интересов, которое есть у студентов университета по сравнению со студентами консерватории, как раз

и способствовало росту их самоэффективности? Научное изучение самоэффективности как самостоятельной психологической категории, начавшееся лишь в конце XX века, косвенно подтверждает подобное предположение. Так, например, группа психологов Д. Парк, Г. Рамирес и Н. Бейлок исследовала очень важную для музыкантов-исполнителей тему — эстрадное волнение, но на другом, далеком от музыки материале. Они предложили учащимся, которым предстоял экзамен по математике, излить свое волнение в квази-художественной форме, написав сочинение о своих переживаниях непосредственно перед экзаменом. Те, кто был более активен и откровенен в качестве «писателей», легче справились с волнением, и в результате разрыв между сильными и слабыми математиками уменьшился за счет тех, кто дал волю чувствам, излив их на бумаге.

Объясняя результат своего эксперимента, авторы писали: «Почему опыт сочинительства помог уменьшить разрыв между лучшими и худшими математиками? Мы считаем, что сочинительство уменьшает вероятность того, что связанные с математикой волнения овладеют вниманием во время выполнения задания. Эта идея поддерживается нашим выводом о том, что лучшие математики, которые были более откровенны и экспрессивны в своем сочинении, демонстрировали наилучшие результаты в решении наиболее трудных задач. Описание своего волнения может высвободить ресурсы оперативной памяти, чтобы помочь учащимся лучше идентифицировать, дифференцировать и понимать собственный эмоциональный опыт, что в свою очередь может привести к выбору и осуществлению более эффективных стратегий эмоциональной регуляции» [10, 108].

Таким образом, два весьма разных эксперимента, посвященных самоэффективности — один со студентами консерватории и студентами университета перед публичным выступлением в роли музыканта-исполнителя, а другой со школьниками перед экзаменом по математике — оба эксперимента наводят на мысль о благотворности отвлечений, переключения внимания и высвобождения эмоциональной энергии, рождающей волнение. И не является ли более полезным с точки зрения формирования артистического самосознания не «бить в одну точку», изнуряя себя многочасовыми занятиями, а напротив, раскрепоститься, дать себе волю отвлечься и отдохнуть? Причем, не столько в качестве разовой меры, сколько в качестве постоянной стратегии поведения. Некоторые свидетельства молодых успешных музыкантов, их признания в ходе беседы с Золтом Боньяром говорят в пользу подобного предположения.

Выдающийся пианист среднего поколения Стифен Хоф (Stephen Hough) вспоминает о своих школьных годах: «Думаю, что только английский шел у меня хорошо, но даже и там я много времени проводил впустую. Я совершенно не отношусь к образцам для подражания; я смотрел телевизор по шесть часов каждый вечер год за годом, и больше ничем я не занимался. Приходил из школы, делал уроки по минимуму, и около 6.30 садился перед телевизором, и так до полуночи. Просто смотрел сериалы, всякие программы, да всякую ерунду, и год за годом. Я, конечно, еще и занимался на рояле, но не знаю, что было бы, если бы в то время я занимался более усердно: или у меня был бы более обширный репертуар или бы я совсем перегорел. Никогда нельзя знать наверняка»... [1].

Знакомство с подобными признаниями могло бы повергнуть в ужас ханжей от музыки, и прежде всего преподавателей, убежденных в необходимости тщательных, постоянных и многочасовых ежедневных занятий на инструменте. Объяснение же больших будущих успехов Стивена Хофа лежит, пожалуй, в том, что он развивал в себе столь необходимую для артиста широту интересов, культивировал чувство личной свободы и занимался на инструменте лишь тогда, когда действительно хотел. Он себя не насиловал, не принуждал, его творческое «я» развивалось без излишнего давления; его становление в подростковые годы было свободным и естественным — он познавал жизнь в той форме, в которой сам этого желал и находил интересным. Ничто не коверкало будущую художественную личность, чье любопытство ко всем сторонам жизни, столь характерное в его возрасте, оставалось незамутненным и получало нужную ему в то время пишу для размышлений и переживаний. Признание Стивена Хофа заставляет вновь задать вопрос: не должны ли обязательные занятия на инструменте уравновешиваться иными интересами? И даже более того: не будут ли эти чрезмерно тщательные занятия источником стресса и не растратят ли они ту нервную и творческую энергию, которая могла бы питать творческое вдохновение растущего артиста?

Свидетельство певицы Изабель Леонард (Isabel Leonard) также подчеркивает роль «посторонних интересов» в ее творческом становлении. С юных лет она занималась многими видами искусства: игрой на инструменте, пением, тандами и живописью. Причем, ее занятия изобразительным искусством были столь успешны, что она подала заявление сра-

зу и в художественный и в музыкальный вуз и была принята на оба факультета. В конечном счете, ее выбор пал на прославленную Джульярдскую школу, куда она поступила для обучения академическому вокалу. Но в данном случае важно другое: так же как Стивен Хоф, юная Изабель в подростковом возрасте интересовалась многим, посвящала свой досуг разнообразным занятиям и тем самым всемерно расширила свой художественный и личностный горизонт.

Характерно, что в биографии многих деятелей искусств прослеживается своего рода «мульти-художественный» крен, когда будучи прекрасным поэтом, как например, Борис Пастернак, можно быть еще и замечательным музыкантом. Федор Шаляпин был одновременно и певцом, и актером, и художником. Одновременно художником и поэтом был Михаил Лермонтов; художником и композитором Феликс Мендельсон; композитором и актером Фридерик Шопен. Такого рода примеры можно приводить во множестве, и все они свидетельствуют о том, что искусство во многом синкретично, по крайней мере, в психологическом смысле, и вряд ли возможно преуспеть лишь в одном виде искусства, будучи совершенно равнодушным к другим. Напротив, многосторонние художественные занятия очень благотворно влияют на будущую творческую личность, избавляя ее от однобокости и узости и способствуя формированию естественной для музыки ситуации, когда она и декламирует, и живописует, и пользуется жестом, и представляет драму и комедию в звуках. Без такого рода многосторонности музыка стала бы более бедной и менее доходчивой, менее способной увлечь слушателя; отсюда следует, что своеобразная многосторонность или даже разбросанность, которую можно заметить в воспитании некоторых выдающихся музыкантов, лишь обогащает их творческую личность и служит плодотворной альтернативой занятиям исключительно своим искусством.

Разнообразие интересов и занятий, о котором шла речь до сих пор, является свидетельством также и личной свободы — она придает молодому артисту уверенность в том, что он совершает собственный выбор, следуя своему призванию. Сама эта свобода служит психологическим фундаментом self-efficacy будущего музыканта-исполнителя: Стивен Хоф ни Изабель Леонард не испытывали никакого давления родителей, желающих сделать из своего сына или дочери выдающегося музыканта. Парадоксальным образом, та же самая личная свобода, постоянное ощущение свободного выбора как своих занятий так и жизненного пути способствует формированию self-efficacy и в противоположных случаях, т.е. тогда, когда будущий артист мог бы столкнуться с противодействием родителей его желанию стать музыкантом, но вопреки всякой житейской логике встречает понимание и поддержку.

Известный певец и солист Метрополитен-опера Натан Ганн (Nathan Gunn), рассказывая о нелегком выборе артистической карьеры в юные годы, вспоминает: «Мой прадед был главным судьей штата Иллинойс, мой дед был юристом, а мой отец промышленным дизайнером, и когда я решил стать певцом, они подумали «боже, он прямо как поэт, что же он будет делать? Конечно, они были несколь-

ко взволнованы — о, он собирается стать певцом, на что же он будет жить, как он будет зарабатывать на жизнь, но при этом они говорили: ты всегда можешь поступать так, как ты считаешь нужным» [1]. Вполне возможно, что эта личная свобода, отсутствие давления и даже напротив, всемерная поддержка, которую юный певец находил в семье, способствовала формированию в нем психологической платформы для самоэффективности, т.е. для ощущения «хочу и могу», без которого невозможна никакая артистическая деятельность.

Из этого эпизода, посвященного культивированию личной свободы будущего артиста и даже более, культивированию разнообразия его интересов и богатства выбора, можно сделать предположение о вреде всякого начетничества, зубрежки и принуждения к многочасовым занятиям. Вполне возможно, что такого рода занятия вовсе не являются насущной профессиональной необходимостью, и подобные воззрения вполне можно отнести к разряду мифов, многократно преувеличенных не творчески настроенными педагогами и властными родителями.

В любом случае, совет родителям в связи с пониманием роли личной свободы и многообразия интересов в становлении юного артиста можно было бы сформулировать так: «Не будь подобен флюсу — стремись к разнообразию, не препятствуя личному выбору юного музыканта». Такая стратегия воспитания создаст естественные предпосылки для формирования самоэффективности — необходимого элемента артистического самосознания музыканта-исполнителя.

Продолжение в следующем номере

ЛИТЕРАТУРА — REFERENCES

- 1. Bognar Z. Living the Classical Life [Electronic resource]. URL: https://www.livingthe-classicallife.com/. Cleveland, LTCL. 06 June 2018.
- 2. Bouffard-Bouchard T. Influence of Self-Efficacy on Self Regulation and Performance among Junior and Senior High-School Age Students / T. Bouffard-Bouchard, S. Parent, S. Larivee // International Journal of Behavioral Development. 1991. Vol. 14. P. 153—164.
- 3. Jarrell A. The Regulation of Achievements Emotions: Implications for Research and Practice / A. Jarrell, S.P. Lajoie // Canadian Psychology / Psychologie canadienne. 2017. Vol. 58. No. 3. P. 276–287.
- 4. Kirnarskaya D. The Natural Musician: on Abilities, Giftedness and Talent. Oxford: Oxford University Press, 2009. 432 p.
- 5. Larson G.O. American Canvas. Washington D.C., National Endowment for the Arts, 1997. 198 ρ.
- 6. Lin-Siegler X., Ahn J. Even Einstein Struggled: Effects of Learning About Great Scientists' Struggles on High School Students' Motivation to Learn Science / X. Lin-Siegler, J.N. Ahn et al. // Journal of Educational Psychology. 2016. Vol. 108. No. 3. P. 314—328.
- 7. McCormick J. The Role of Self-Efficacy in a Musical Performance Examination: an Exploratory Structural Equation Analysis / J. McCormick, G.E. McPherson // Psychology of Music. 2003. Vol. 31. No. 1. P. 37–51.
- 8. *McPherson G. Self-Efficacy and Music Performance / G. McPherson, J. McCormick // Psychology of Music.* 2006. Vol. 34. No. 3. P. 322–336.
- 9. Murayama K. Don't Aim Too High for Your Kids: Parental Overaspiration Undermines Students' Learning in Mathematics / K. Murayama et al. // Journal of Personality and Social Psychology. Vol. 111. No. 5. P. 766–779.
- 10. Park D. The Role of Expressive Writing in Math Anxiety / D. Park, G. Ramirez, S.L. Beilock // Journal of Experimental Psychology. 2014. Vol. 20. No. 2. P. 103–111.
- 11. Ritchie L. Measuring Distinct Types of Musical Self-Efficacy / L. Ritchie, A. Williamon // Psychology of Music. 2011. Vol. 39. No. 3. P. 328–344.
- 12. The Road to Excellence / Ed. by Ericsson K.A. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996. 369 ρ .
- 13. Sloboda J. Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function. Oxford: Oxford University Press, 2005. 437 ρ.
- 14. Spengler M. How You Behave in School Predicts Life Success Above and Beyond Family Background, Broad Traits and Cognitive Ability / M. Spengler, R.I. Damian, B.W. Roberts // Journal of Personality and Social Psychology. 2018. Vol. 114. No. 4. P. 620–636.
 - 15. Winner E. Gifted Children: Myths and Realities. NY: Basic Books, 1997. 464 p.
- 16. Zimmerman B.J. Self-Efficacy: An Essential Motive to Learn // Contemporary Educational Psychology. 2000. Vol. 25. P. 82–91.



Актуальные проблемы музыкознания

Леонид Мамин

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ВНУТРЕННЕЙ СТРУКТУРЫ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТЕОРИЙ

Важной чертой любой музыкальнотеоретической концепции является ее отношение к номинализму и реализму в старом, еще средневековом смысле этих понятий и использование операций абстрагирования, как правило, служащих образованию обобщающих понятий. Забегая вперед, скажу, что почти все научные музыкальные доктрины реалистичны.

Что имеется в виду? Рассмотрим построение теорий музыкальной формы.

В структуре привычных доктрин можно выделить два уровня, два этажа или слоя: уровень отдельных музыкальных сущих, музыкальных предметов — произведений — и уровень типов или видов форм, то есть обобщающих понятий (общих имен или общих идей) — это привычные понятия простых и сложных форм, периода, двух- и трехчастных форм, сонатной, вариационной, концентрической, рондо и прочих структурных типов. Переход от первого, низшего уровня ко второму происходит путем абстрагирования морфологических структур сочинений от самих сочинений, выделения их общих черт и обобщения в группы, своего рода таксоны. К такому построению морфологических доктрин мы привыкли, и оно кажется нам настолько само собою разумеющимся, что мы приемлем его как нечто неизбежное и незыблемое.

Каков же бытийственный, онтологический статус этих общих понятий? До какой степени мы склонны считать их поистине существующими? И при чем тут механизмы абстрагирования? Все ли теории имеют двуслойную структуру или возможны теории, лишенные слоя видов? Эти вопросы могут показаться странными и излишними, но все же попытаемся поразмышлять над ними.

Начнем с теорий абстрагирования. Вот перед нами некоторое количество сочинений схожей структуры, например, рондо. Каким образом наше сознание совершает переход от единичных созерцаний, т.е. рассмотрения форм единичных музыкальных сущих, к понятию рондо вообще, рондо как такового? Чаще всего этот переход объясняют сообразно британским теориям абстрагирования, в первую очередь, теории Джона Локка [7, 466-478]. Рассматривая ряд предметов (произведений), наделенных общим признаком или свойством (общим предикатом), в данном примере — схожим строением, — наше сознание отделяет это строение от самих сочинений, в результате чего и образуется общая идея (общий тип строения), а наименование этой общей идеи становится общим термином.

Возможно ли таким путем образовать общие идеи форм? Кажется, все

выглядит вполне убедительно, но не для одного из основоположников феноменологического движения XX столетия Эдмунда Хуссерля (в России принято написание Гуссерль). В своих «Логических исследованиях» (исследование второе, «Идеальное единство вида и современные теории абстрагирования») [3] он подвергает критике учение Локка об общих идеях и вообще теории абстрагирования британских ученых и философов вплоть до Дж.Ст. Милля. В приложении к нашей проблематике это будет выглядеть следующим образом. Пока мы рассматриваем, предположим, десять сонат, десять рондо, десять вариационных циклов, наше сознание не делает принципиально нового шага от созерцания единичных предметов произведений к образованию общего понятия, ибо такой шаг требует принципиально иной интенции (направленности) сознания: его направленности не на отдельные сочинения, но именно на общее понятие. Пока же мы рассматриваем десять вариационных циклов, сама вариационность как таковая будет лишь предикатом (свойством, качеством) каждого из рассмотренных сочинений, но понятия вариационной формы как отдельной самостоятельной ментальной сущности не образуется. Аналогично и со всеми иными возможными предикатами. Чтобы перейти от множества красных, круглых или твердых предметов к возникновению понятий красного, круглого или твердого как таковых, сознание должно оторваться от эмпирически созерцаемых данностей и направиться именно на создание общего понятия — абстракции. Так сознанием конституируется и конструируется новый слой предметности.

От этого зависит онтологический статус общих понятий (имен, идей), то

есть то, чем мы их признаем: лишь свойствами отдельных вещей, как бы растворенными, распыленными в этих вешах (номинализм) или мы наделяем их самостоятельным бытием, признаем за абстракциями отдельный вид существования (реализм). Существуют ли только отдельные кошки в необозримом количестве или существует и кошка как таковая, кошка вообще; есть ли рондо или любая иная форма лишь свойство отдельных произведений (свойство пьесы быть рондо, как, к примеру, свойство животного быть кошкой) либо рондо самостоятельно существует как таковое, в некоторой независимости от сочинений, в этой форме написанных?

Если бытием наделяются лишь отдельные произведения, а их форма признается лишь их акциденцией (свойством каждого из них в отдельности), то это номиналистический подход; если же бытием (субстанциальностью) наделяются сами виды форм, то перед нами подход реалистический.

К какому направлению мысли склоняется традиционное музыковедение? Несомненно, к реалистическому. Мы привыкли полагать метрические и синтаксические структуры, виды форм, лады и ладовые функции, виды фактуры и типы склада, жанры и т.п. категории существующими самостоятельно, подлежащими описанию, изучению и классификации. Музыкант едва ли согласится с утверждением, что сонатной формы или ладотональности D-dur (к примеру) как таковых не существует, а существуют лишь отдельные сочинения, наделенные свойствами «быть сонатой» или «быть Ре-мажорным». Если далее спросить, каким же именно образом существует эта форма и где она находится, можно ли на нее указать (всякое сущее должно иметь пространственную и временную локализацию, это принцип индивидуации: быть — это быть в пространстве и во времени), то возникнут большие затруднения. Как ответить на вопрос «где сейчас находится вариационная форма?» (Аналогичный вопрос возникает и по отношению к произведениям как таковым: например, где сейчас находится Первая симфония Бетховена? А ведь в ее существовании мы не сомневаемся! Этот вопрос исследовал Роман Ингарден в своем труде «Музыкальное произведение и вопрос его идентичности».)

Здесь проявляются глубинные платонические истоки реалистического мышления. «Идеи» Платона, предшествующие появлению конкретных вещей в мире, по сути, и есть ни что иное, как абстрактные понятия, существующие в уме демиурга и вложенные им в наши души. Аргументация здесь такова. Мы видим десяток вещей желтого цвета. Мы констатируем, что все эти вещи суть желтые. Но откуда мы могли бы знать, что это их общее качество именно желтизна, если бы в наших душах еще до того, как мы увидели эти предметы, не присутствовало понятие желтизны, идея желтизны, лишь воплотившаяся в частных единичных вещах? Платон полагал, что эти идеи врожденные, а вложил их в наши души Бог, в земной же жизни, сталкиваясь с миром отдельных предметов, мы лишь припоминаем эти идеи [9, 34-40]. С этой точки зрения, музыкальные формы мы тоже не извлекаем из отдельных произведений, но лишь припоминаем: мы родились уже с идеями сонатности, вариационности, рондальности и т.д. в душах (античные мыслители пользовались именно понятием души, а не ума, рассудка или разума, в их представлении душа — это рационально мыслящая субстанция). Рассматривая десять музыкальных сочинений, мы пришли к выводу, что все они написаны в форме рондо. Но для того, чтобы сделать этот вывод, надо еще до этого знать, что такое форма рондо, а иначе как бы мы могли опознать его в единичных сочинениях? Таким образом, абстрактное понятие — тип музыкальной формы — действительно существует как некий отделенный от конкретных произведений самостоятельный мысленный предмет.

На вопрос о реальности либо нереальности и способе существования общих предметов — универсалий — со времен Платона давались самые разные ответы. Местом пребывания общих понятий иногда называли сознание, ум, а иногда язык, т.е. условную знаковую систему и с этой точки зрения общие понятия это всего лишь слова (считающийся основоположником номинализма Росцелин (ок. 1050 — ок. 1122) так и определял способ существования универсалий как flatus vocis — колебания голоса или «дуновение звуков»), условные знаки языка, и с этой точки зрения «вариационная форма», как таковая, есть всего лишь словосочетание, состоящее из прилагательного и существительного. При всей убедительности доводов, приводимых номиналистами, музыканту будет трудно согласиться, что сущность любой формы это только слова, что «сонатная форма» это лишь термин, словосочетание и не более того, находящееся исключительно в языке или в наших сознаниях, то есть нечто насубъективное, столько же насколько субъективны иллюзия, сновидение или галлюцинация, либо, в лучшем случае, интерсубъективное (присущее не одному, но многим сознаниям).

Феноменология так же является реалистическим направлением в научно-

философской мысли. Своим указанием на необходимость отдельного акта сознания, направленного сразу же на целое, а не на вереницу отдельных феноменов, Хуссерль и обосновывал единство каждого из общих понятий, идеальное единство видов, как он выражался.

Итак, путем абстрагирования любая традиционная музыковедческая теория получает слой общих имен — классификацию и кодекс музыкальных форм.

Двуслойность научной теории непосредственно определяет и ее референцию. Из гносеологии и философии науки известно, что научные теории обычно имеют так называемую двойную референцию и оперируют мыслительными (ментальными) предметами двух видов: эмпирическими идеальными объектами и теоретическими объектами (они же идеализированные или абстрактные объекты).

Эмпирические идеальные объекты это не то же самое, что реальные материальные предметы. Академик В.С. Стёпин пишет: «Смыслом эмпирических терминов являются особые абстракции, которые можно было бы назвать эмпирическими объектами. Их следует отличать от объектов реальности. Реальные объекты представлены в эмпирическом познании в образе идеальных объектов, обладающих жестко фиксированным и ограниченным набором признаков. Реальному же объекту присуще бесконечное число признаков. Любой такой объект неисчерпаем в своих свойствах, связях и отношениях» [11, 92]. По отношению к теориям музыкальной формы это означает, что образуя на основе единичного произведения схему его формы, которая и будет эмпирическим идеальным объектом, с которым работает ученый, аналитик отвлекается от множества иных свойств произведения, опуская все, что не влияет на процесс формообразования. Все те особенности фактуры или гармонии, оркестровки или мелоса, которые не оказывают влияния на морфологические процессы, просто «выносятся за скобки». И уж тем более при анализе отвлекаются от особенностей реального «звукового объекта», возникающего при исполнении, от исполнительских трактовок (опять же, если они не подчеркивают чего-то важного для морфологии сочинения), от инструментария, акустических условий исполнения, мастерства исполнителей.

Теоретические же объекты конструируются внутри самой теории. Это те самые общие имена, те общие понятия, что образуются посредством особых мыслительных актов, не просто отвлекающих общие свойства от многих частных эмпирических явлений, но сразу направленные на общие признаки. (Подробнее об этом см., например, в статье М. Розова «О природе идеальных объектов в науке» [11]). Типы форм и синтаксических структур, типы склада и фактуры, ладов и ладовых систем, тональность и ладовые функции, структуры метра и формообразовательные функции, но не в конкретном сочинении, а вообще, — это те теоретические идеализированные абстрактные объекты, которые составляют вторую референцию в структуре обычных научных музыковедческих теорий.

Предположим, мы взяли для анализа «Аппассионату», «Вечное движение» фон Вебера, и какой-нибудь менуэт. Они сами будут определяться как эмпирические предметы. При их анализе мы создали схемы их форм, эти схемы определяются как идеальные эмпирические объекты и составляют первую референцию, первый уровень референтов теории музыкальных форм. Но еще есть и те общие понятия, о которых мы говорили

выше (сонатная форма, рондо и трехчастная форма с trio как таковые), они становятся идеальными теоретическими объектами и составляют вторую референцию теории форм, второй ряд ее референтов. Слово «объект» тут несколько условно, имеется в виду не материальный объект, а сам объективированный смысл, существующий как некоторое устойчивое образование, Карл Раймунд Поппер относил такие явления к «третьему (либо четвертому) миру» в своей гносеологической концепции трех (или четырех) миров, очень ясное и доступное изложение которой можно найти в его книге «Знание и психофизическая проблема: в защиту взаимодействия». [10]

К первому миру Поппер отнес все физические объекты, как природные, так и искусственные, включая живые организмы; ко второму миру относятся мысли и психические состояния человека, а к третьему — продукты нашего сознания. Поскольку к этим продуктам относятся как материальные предметы (все, создаваемое людьми), так и идеи, и, говоря словами Ингардена, «сами произведения» [4, 525-532] (то есть эйдосы произведений, их чисто ментальная сущность), и тексты, в том числе и тексты музыкальные, Поппер допускал их разделение на два мира — третий и четвертый: отдельно мир для искусственных физических предметов и отдельно для предметов ментальных, эйдетических. Понятно, что все творимые людьми материальные вещи одновременно относятся и к первому миру тоже как физические объекты.

Таким образом, обрисовывается логическая структура классических научных доктрин. Но помимо них научная мысль знавала и отдельные крайне оригинальные явления.

В начале XX столетия в отечественном музыковедении появляется в высшей степени оригинальная теория, созданная профессором Московской консерватории, композитором и дирижером Георгием Эдуардовичем Конюсом. Он назвал свое детище метротектонизмом. Если для людей более позднего времени само это название звучит тяжеловесно и несколько причудливо, то оно не должно было слишком резать слух современников профессора Конюса. В искусствоведении XIX века утвердилось разделение художественных стилей на тектонические и атектонические. Под первыми понимались стили, где ощущение общего целого, его ясность и четкость главенствовали над деталями (стиль доевнеегипетского зодчества, античное искусство, классицизм и различные виды неоклассицизма), под вторыми же наоборот, понимались стили, исповедовавшие культ детали, ставившие многочисленные подробности на первый план (яркий пример — рококо).

И предпринятая Конюсом попытка нового осмысления природы музыки как таковой и феномена музыкального произведения привела к формированию весьма нетривиальной по своей внутренней структуре теории музыкальной формы.

Начав с описания строения музыкальных произведений, сокращенно выраженного числовой записью (учитывалось количество тактов в различных отделах произведений, причем само деление на разделы производилось Конюсом совершенно не так, как это принято в традиционных теориях синтаксиса и формы), Конюс пришел к постановке и своеобразному решению целого комплекса фундаментальных вопросов музыкальной онтологии, музыкального бытия. В этой статье я не пытаюсь обсуждать вопрос истинности идей Конюса: это сложный вопрос,

требующий большего объема текста. Идеи эти, с моей точки зрения, очень неравноценны в эвристическом смысле, явные натяжки и очевидные заблуждения сочетаются у Конюса с необыкновенно проницательными прозрениями, опередившими музыковедческую и музыкально-эстетическую мысль на много десятилетий. Не пытаясь выступать в отношении метротектонизма судьей, я сосредоточусь в своем исследовании на его анализе.

Конюс затрагивал различные аспекты музыкального бытия, которые не входят в круг вопросов обычных теорий музыкальной формы и вообще не поднимались или почти не поднимались в музыковедении первой трети XX столетия. Это и вопрос музыкального времени, и пифагорейский взгляд на число как одну из фундаментальных основ музыки, и попытка ввести модное тогда понятие энергии (в чем-то близкое понятию воли) для объяснения процесса жизни и развития произведений, и новое возвращение концепции художественных произведений как особого рода организмов, и попытка отыскать наиболее фундаментальный пласт первичных музыкальных законов, составляющих своеобразное музыкальное а ргіорі и непосредственно проявляющихся в каждом сочинении — «музыкальном организме»: периодичность, симметрию и их синтез. Все это позволяет рассматривать теорию метротектонизма не только в контексте современных ей либо ей предшествовавших собственно музыковедческих теорий, что прекрасно сделано в исследовании Е. Шкапы [13], но и в контексте некоторых философских и научно-гуманитарных концепций: феноменологии в ее различных видах, философии жизни и ряде других.

Теперь охарактеризуем учение Г. Конноса в избранных аспектах.

От традиционных учений о форме метротектонизм разительно отличается своей принципиальной номиналистичностью. Любой, знакомившийся с работами Конюса (правда, сделать это в наше время очень непросто, ибо даже те его относительно крупные теоретические сочинения, что были изданы, выходили в свет в первой половине 1930-х годов, а позже были переизданы лишь отдельные статьи; кроме того, большое количество его работ, по большей части небольших, так и осталось в машинописи и хоанится в фондах Музея музыкальной культуры имени Глинки в Москве), должен был обратить внимание на полное отсутствие в его теории хоть какой-нибудь классификации музыкальных форм и их наименований. Мы не найдем у него того самого слоя видов и общих имен, то есть наименований типов форм, составляющих вторую референцию теории. Таксономическая система отсутствует в принципе, метротектонизм в ней не нуждается. Правда, справедливости ради надо заметить, что все традиционные виды форм были изгнаны Конюсом только из метротектонической теории, в своей же педагогической практике, — а профессор вел огромное число предметов и имел очень большую педагогическую нагрузку, — в повседневном общении со студентами и коллегами Георгий Эдуардович, конечно же, продолжал пользоваться привычной всем терминологией. В своем учении Конюс создал теорию формы и природы самой музыкальной ткани, музыкальной мысли, но ни в коем случае не каталог форм конфигураций и типов музыкальной композиции.

Вероятно, самым знаменитым, равно как и самым спорным элементом метротектонизма, стали конечные результаты анализов — метротектонические

планы. Это своеобразные пифагорейские числовые эйдосы форм, в группировке тактов выявляющие главные основания музыкального бытия (с точки зрения Конюса): симметрию, периодичность и их синтез. Симметрия и периодичность, в свою очередь, отражают основные логические моменты любого, в том числе и музыкального, эйдоса в учении А. Лосева: самотождественное различие и подвижной покой, соответственно. Описание проявления этих логических моментов в строении музыкальной ткани дано самим Лосевым в его труде «Музыка как предмет логики». Замечу, что сам Лосев горячо приветствовал метротектонический метод, равно как и его создателя (Конюс и Лосев одновременно преподавали в Московской консерватории и были хорошо лично знакомы; уже после смерти Конюса Лосевым была написана о нем статья «Памяти одного светлого скептика»).

Вот как выглядят метротектонические схемы Конюса (обе они заимствованы из его работы «Научное обоснование музыкального синтаксиса» [6]):

Конюс определяет форму этой песни не как куплетную, но как трехчастную. Но опять же, он имеет ввиду трехчастность своего метротектонического плана в наиболее обобщенных его очертаниях:

Ф. П. Шуберт, «Двойник» [6, 10]

24— — 18— — 23 (при единице измерения равной половинной с точкой), а не ту трехчастность, о которой говорит традиционная теория (такой формы в этой песне просто невозможно усмотреть).

А вот схема Фантазии С-dur И.С. Баха (единица измерения — половинная) [6, 8]:

Не правда ли, выглядит непривычно для формообразовательной схемы?

Левая и правая части планов симметричны относительно воображаемой центральной оси. Конюс осознанно стремился к такой симметрии, полагая вторую (правую) половину сочинений зеркальным рефлексом, отражением первой (левой) части, неосознанно возникающем в уме композитора: так законы музыкальной материи, существующие а ргіогі, исподволь проявляют себя. Й здесь мысль Конюса корреспондирует с идеями Поппера, а именно с его идеей так называемых «незапланированных последствий». Кратко она сводится к следующему. Человечество придумывает, создает системы, которые начинают жить самостоятельно, как бы отдельно от человека по их собственным законам. Простейший пример — математика. Это люди придумали числа, геометрические фигуры и тела, люди создали линейки, циркули и т.д., однако законы, которым подчиняется математический мир, люди не создавали и теперь

они могут лишь открывать и постигать их. Человек придумал треугольник, но то, что сумма величин его внутренних углов всегда будет ровно 180 градусов, придумал не человек; круг придумал человек, но то, что его площадь равна πr^2 , придумано не им. Именно это Поппер «незапланированными последствиями» [10, *52*]. И с точки зрения Конюса музыкальное произведение, его эйдос (сам Конюс не пользовался этим термином), так же живет, управляясь своими непреложными законами симметрии и периодичности, и симметрия первой и второй половин произведения относится к попперовским незапланированным последствиям.

Эти-то планы и были разгромлены за умозрительный формализм, антимузыкальный «подгон задачи под ответ», неприемлемые натяжки. И я вовсе не пытаюсь оправдывать теорию Конюса в этой части, моя задача состоит в понимании ее истоков, находящихся в европейской культуре, в частности, в искусствоведческой и философско-эстетической мысли Европы.

Все анализы Конюса, а ему принадлежат планы порядка тысячи произведений, выглядят именно так и не объединяются ни в какие типы, виды форм, к которым мы привыкли. Конюс не только отверг существующую типологизацию форм и соответствующую ей терминологию, он отверг саму идею построения морфологических, структурных типов.

В работе «Критика традиционной теории в области музыкальной формы» [5] Конюс призывает полностью абстрагировать формы произведений от их содержания, излагая свои взгляды на то, где проходит граница музыкального содержания и музыкальной формы. Взгляды эти родственны взглядам

последователей Гербарта — Роберта Циммермана,¹ и Эдуарда Ганслика,² но Конюс пошел дальше «гербартианцев»: тот слой художественного целого, что составляет его форму, он так же, как и они отождествляет с содержанием, однако находит слой собственно формы, стоящий за нотным текстом, как бы не принадлежащий ему непосредственно (приблизительно так же, как М. Аркадьев находит лежащий в основе музыкального произведения слой молчащего времени, составляющий основу звукового слоя сочинения.3 И здесь есть (кажущаяся?) непоследовательность, ведь именно абстрагирование и должно приводить к созданию типов форм и их классификации! Сам механизм абстрагирования Георгий Эдуардович понимал по Джону Локку, как отвлечение общего признака.

Вот выдержка из вышеназванного труда Конюса: «Смешение формы с содержанием. Пока музыканты, мысля о музыкальных временных формах, не научатся абстрагировать идею формы от материала, от тем, партий и т.п., эти формы породивших, т.е. пока анализирующие не будут выносить неспецифическое за скобки, столь же абсолютно, как сумели абстрагироваться от материала геометры, мыслящие о геометрически-пространственных формах, и просто обыватели, мыслящие о формах предметов видимого мира, — до тех пор будут продолжаться никчемные для уяснения самой музыкальной формы разногласия и споры, давно геометрами и просто обывателями оставленные позади. Говоря «шар», геометры перестают думать о том, чугунный ли он был или из слоновой кости, или «мыльно-пузырный». Существенно лишь то (для идеи формы шара), что это тело, каждая точка поверхности которого равно отдалена от центральной. Важен устанавливаемый измерением модус ограничения пространства. Для музыканта в понятии о форме важен устанавливаемый измерением же модус ограничения времени.

Представим себе ряд чайников следующей, напр., формы: (далее в тексте помещен рисунок чайника на подставке — Л.М.) один глиняный, коричневый; другой фарфоровый, белый; третий серебряный, носик, ручка и крышка из слоновой кости, подставка из черного дерева. Два чайника — одинакового размера. Третий — в полтора раза больше. Четвертый — миниатюрный.

Спрошенный обыватель, убедившись в том, что определимая измерением пропорциональность одна и та же, не поколеблется честно ответить, что форма чайников одинаковая. Что различны лишь материалы, из которых они сделаны, окраска и абсолютный их размер.

Ответ в данном случае (как и у геометров) должен быть признан научно неуязвимым, потому что, отвечая вопрошающему о форме, обыватель сумел вынести за скобки все, для формы не специфическое, сумел абстрагировать свой ответ от несущественного, сумел дать точный ответ на заданный вопрос, не затемнив свой ответ посторонними, к делу не относящимися соображениями.

Традиционная школа из-за элементарного смешения понятия формы с понятием содержания естественно и оказалась не в состоянии разобраться в музыкальных формах. Вместо установления пропорциональности она сбивалась на установление различия содержаний: говорила о главной теме, побочной партии и т.д.». [5, 22].

От анализа единичных произведений Конюс непосредственно, минуя все промежуточные ступени, переходил к уровню наиболее общему из всех возможных: к основоположениям самого музыкального бытия, универсальным его законам, проявление которых он и фиксировал в метротектонических планах при анализе отдельных сочинений.

Соответственно, его теория осталась и без второй референции. Первую референцию составляют метротектонические планы, ставшие идеальными эмпирическими объектами, а идеальных теоретических объектов эта теория просто не знает.

Описанные структурные особенности метротектонизма, наряду со многими его содержательными особенностями, делают эту концепцию крайне своеобразным явлением не только русской, но и мировой музыкально-теоретической мысли.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки: опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992, 168 с.
- 2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики. М.: URSS, 2012, 188 с.
- 3. Гуссерль Э. Логические исследования: исследования по феноменологии и теории познания, том ІІ. Исследование ІІ: Идеальное единство вида и современные теории абстрагирования. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001, 474 с.
- 4. *Ингарден Р*. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследование по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962, 574 с.

- 5. Конюс Г.Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932, 26 с.
- 6. Конюс Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса (к изучению вопроса). М.: Гос. Муз. изд-во. 1935. 37 с.
- 7. Локк Дж. Опыт о человеческом разумении, книга III, глава «Об общих терминах» // III Локк Дж. Сочинения в трех томах, том I, М.: Мысль, 1985. С. 466—478; 624 с.
- 8. Лосев А. Музыка как предмет логики // Лосев А. Из ранних произведений, М.: Правда, 1990, 656 с.
- 9. Платон Федон, 73—76е // Платон, Сочинения, том II. М.: «Мысль», 1970, 616 с., С. 34—40.
- 10. Поппер К.Р. Знание и психофизическая проблема: в защиту взаимодействия. М.: URSS, 2008, 256 с.
- 11. hoозов M.A. О природе идеальных объектов в науке // Философия науки, вып. 4. М.: ИФ РАН, 1998. С. 40–51.
 - 12. Стёпин В.С. Философская антропология и философия науки. М., 1992.
- 13. Шкапа Е.А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: Ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2006.

REFERENCES

- 1. Arkad'ev M.A. Vremennye struktury novoevropejskoj muzyki: opyt fenomenologicheskogo issledovaniya [Temporary structures of the New European music: the experience of phenomenological research] M.: Biblos [Moscow: Byblos], 1992. 168 ρ.
- 2. Ganslik Eh. O muzykal'no-prekrasnom: opyt pereosmysleniya muzykal'noj ehstetiki. [On the beautiful music: the experience of rethinking musical aesthetics.] M.: URSS [Moscow: URSS], 2012. 188 ρ.
- 3. Gusserl' E. Logicheskie issledovaniya: issledovaniya po fenomenologii i teorii poznaniya, tom II. Issledovanie II: Ideal'noe edinstvo vida i sovremennye teorii abstragirovaniya. [Logical research: research on phenomenology and the theory of knowledge, volume II. Study II: Ideal unity of the species and modern theories of abstraction.] M.: Dom intellektual'noj knigi [Moscow: House of the Intellectual Book], 2001. 474 p.
- 4. Ingarden R. Muzykal'noe proizvedenie i vopros ego identichnosti // Ingarden R. Issledovanie po ehstetike. [The musical work and the question of its identity // Ingarden R. Research on aesthetics.] M .: Izdatel'stvo inostrannoj literatury [Moscow: Publishing house of foreign literature], 1962, 574 ρ.
- 5. Konyus G.E. Kritika tradicionnoj teorii v oblasti muzykal'noj formy [Criticism of the traditional theory in the field of musical form] M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [Moscow: State Music Publishing House] 1932, 26 ρ.
- 6. Konyus G.E. Nauchnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa (k izucheniyu voρrosa) [Scientific substantiation of musical syntax (to the study of the question) M.: Gos. Muz. izd-vo [Moscow: State Music Publishing House], 1935. 37 ρ.
- 7. Lokk Dzh. Opyt o chelovecheskom razumenii, kniga III, glava «Ob obshchih terminah» // III Lokk Dzh. Sochineniya v tryoh tomah, tom I [Experience about human understanding, book III,

chapter «About general terms» // III Lock J. Compositions in three volumes, volume I] M.: Mysl' [Moscow: Thought], 1985. P. 466–478; 624 ρ .

- 8. Losev A. Muzyka kak predmet logiki // Losev A. Iz rannih proizvedenij [Music as a subject of logic // Losev A. From early works] M.: Pravda [Moscow: Pravda], 1990. 656 p.
- 9. Platon Fedon, 73-76e [Fedon, 7-76e] M.: Mysl' [Moscow: Thought], 1970, 616 ρ., P. 34-40.
- 10. *Popper K.R.* Znanie i psihofizicheskaya problema: v zashchitu vzaimodejstviya. [Knowledge and psychophysical problem:in defense of interaction] M.: URSS [Moscow: URSS], 2008. 256 ρ.
- 11. Rozov M.A. O prirode ideal'nyh ob"ektov v nauke // Filosofiya nauki, vyp. 4. [On the nature of ideal objects in science,in Philosophy of Science, vol. 4] M.: IF RAN [Moscow: IP RAS], 1998. P. 40–51.
- 12. Styopin V.S. Filosofskaya antropologiya i filosofiya nauki [Philosophical Anthropology and the Philosophy of Science] M. [Moscow], 1992.
- 13. Shkapa E.A. Teoriya metrotektonizma Georgiya Ehduardovicha Konyusa: eyo mesto v istorii muzykal'noj nauki i vozmozhnosti primeneniya. Dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. [Theory of metrotectonism of Georgy Eduardovich Konius: its place in the history of musical science and the possibility of application. Thesis for the degree of Candidate of Arts] M. [Moscow], 2006.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1. Основной труд австрийского философа Роберта фон Циммермана «Общая эстетика как формальная дисциплина» ($Zimmermann\ R$. Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, 1865).
- 2. См., например, «О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики» Э. Ганслика, главу VII «Понятие "содержание" и "форма" в музыке» [2].
 - 3. См. «Временные структуры новоевропейской музыки» М. Аркадьева [1].



Из истории русской музыкальной культуры

Вера Валькова

С.В. РАХМАНИНОВ И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Дух революции и порожденные им события в той или иной степени определяли судьбу и творчество едва ли не всех русских художников начала XX века. Среди наиболее ярких и показательных воплощений этой особенности эпохи — жизнь и музыка С.В. Рахманинова, одного из самых влиятельных музыкантов своего времени.

Революционные идеи и события по-разному сказались в фактах биографии и в творчестве Рахманинова. Эти два аспекта — биографический и творческий — предлагается рассмотреть как две относительно самостоятельные темы. В то же время нельзя не признать, что между ними есть глубинные связи, о чем тоже пойдет речь в предлагаемой статье.

Пока не обнаружено достоверных свидетельств какой-либо серьезной заинтересованности Рахманинова в политических движениях современной ему России до начала XX века. Политика впервые непосредственно затронула жизнь Рахманинова (как и многих других русских музыкантов) в 1905 году, в связи с известными событиями в русских консерваториях. Рахманинов сразу оказался среди тех, кто явно сочувствовал развернувшемуся тогда протестному движению и оказался вовлечен в него. Правда, участие Рахманинова в событиях 1905 года проявлялось по преимуществу лишь в подписании нескольких коллективных воззваний, открытых писем и обращений. Однако в подобном выражении солидарности с общим движением многое говорит о позиции музыканта, а содержание подписанных им деклараций красноречиво свидетельствует об умонастроениях русской художественной интеллигенции, которые Рахманинов вполне разделял.

В начале февраля 1905 года Рахманинов присоединяется к группе музыкантов, опубликовавших коллективное заявление (среди почти 100 подписавших его — А. Гедике, Р. Глиэр, Ел. Гнесина, А. Гольденвейзер, А. Гречанинов, Калинников, А. Кастальский, Катуар. Л. Конюс. Н. Метнер. С. Рахманинов, М. Слонов, С. Танеев, Б. Яворский и др.). В нем, в частности, говорилось: «Мы — не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане, и выход из этих условий только один: Россия должна, наконец, вступить на путь коренных реформ...» [8, 3].

Подпись Рахманинова появляется позже (в марте 1905 года) под коллективным протестом против увольнения из Петербургской консерватории Н.А. Римского-Корсакова, а осенью того же года — под письмом к С.И. Танееву с выражением поддержки его позиции

и сожаления в связи с его уходом из Московской консерватории. В 42-х подписавших это письмо ников и почитателей С.И. Танеева были А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Б. Яворский, Р. Глиэр, С. Рахманинов и др. Той же осенью, 14 ноября 1905 года в газете «Русские ведомости» было опубликовано коллективное заявление намерении создать «Всероссийский хиншкеи деятелей искусств». союз Необходимость его учреждения обосновывалась в следующих выражениях: «Растет и крепнет борьба за лучшее будущее. Во всех общественных группах идет энергичная работа по созданию союзов, как наиболее могучих факторов борьбы. Безусловно, потребность в такого рода организации должна глубоко чувствоваться людьми, несущими знамя свободного искусства» [6, 4]. Среди 63-х подписей, вместе с именами К. Коровина, С. Кругликова, Н. Кашкина, О. фон Риземана и других находим имя С. Рахманинова.

Упомянутая выше февральская декларация музыкантов стала одним из толчков к широкому протестному движению в Московской и Петербургской консерваториях. После того, как протестующим студентам и части преподавателей удалось добиться введения выборов на должность директора консерваторий ИРМО, среди выдвинутых кандидатур на этот пост в Московской консерватории фигурировало и имя Рахманинова, однако в самих выборах он не участвовал. Показательно, что большинство голосов на первых выборах директора сначала получил тот же В.И. Сафонов, формы управления которого вызывали так много возражений среди бунтующих студентов и у части профессуры (особенно показателен резкий конфликт Сафонова и Танеева). Сафонов, сославшись на подписанный гастрольный контракт, отказался занять пост директора, и на это место был избран М.М. Ипполитов-Иванов, остававшийся директором до 1922 года.

Изучение документов, связанных с консерваторскими событиями 1905 года, позволяет сделать одно важное наблюдение — первым и главным аргументом во всех протестных заявлениях было желание присоединиться к общему движению, которое, по всеобщему убеждению, составляют лучшие представители русского общества.

Так, в резолюции студенческого собрания, прошедшего в Петербургской консерватории 10 февраля 1905 года, в первых же строках говорится: «Потрясенные событиями последнего времени и захваченные освободительным движением, обнявшим все мыслящее русское общество, мы, учащиеся С.-петербургской консерватории, не можем не откликнуться на общий призыв к протесту и спокойно продолжать свои занятия при существующих условиях русской жизни как граждане вообще и как люди искусства, люди чувства по преимуществу» [10, 227]. Та же установка подчеркивается в Обращении к Художественному совету Московской консерватории, принятому собранием учащихся 4 марта 1905 года: «Мы выражаем свое полное сочувствие освободительному движению, охватившему в настоящее время лучшую часть русского общества, присоединяясь к известному постановлению московских музыкантов, и, выражая протест современному деспотическому режиму, подкрепляем его прекращением занятий большинством двухсот восьми против ста семнадцати до 1 сентября» [17, *217*]. Мысль о том,

что общественное движение возглавляет лучшая часть русского общества, повторяется и в других документах. Судя по заявлениям русских музыкантов, это было действительно так — их подписывали самые уважаемые и известные люди.

В подобных выступлениях был и благородный пафос, и несомненные реальные достижения в продвижении к более демократичным нормам жизни. Эти достижения радостно приветствовал, например, один из активных участников и героев политических беспорядков Петербургской консерватории Н.А. Римский-Корсаков,² писавший в письме к С.Н. Кругликову от 2 ноября 1905 года: «...время великое. Когда Вы мне писали предыдущее письмо, то и не ожидали, что выйдет из начавшейся тогда забастовки, а вышло то, что старый порядок подорвался навсегда. Не запомню такого радостного дня, когда газеты вышли без цензуры...» [22, 171] (вскоре, однако, этот радостный подъем сменяется, как и у многих других музыкантов, иными настроениями).

В то же время, протесты учащихся, отчасти вдохновленные декларациями авторитетных музыкантов (среди которых, напомним, был и Рахманинов), постоянно принимали формы грубых насильственных действий и оскорблений в адрес не угодных преподавателей. Кроме того, во всех ученических консерваторских декларациях явно преобладает захватившая всех стихия протеста как таковая, в которой порой тонут конкретные позитивные требования. В таких условиях можно предположить, что и часть художественной интеллигенции как бы невольно повиновалась этой стихии, не слишком вникая в суть гоядущих перемен. Трагическая двойственность тогдашней ситуации состояла в том, что благородные призывы лучших людей готовы были обернуться и реально оборачивались чистым разрушением — по слову поэта, «русским бунтом, бессмысленным и беспощадным».

Стихию протеста слышали ские музыканты в ставшей музыкальным символом русской революции пес-«Дубинушка» (самый известный вариант ее поэтического текста был представлен в авторской стилизации А.А. Ольхина, созданной и опубликованной в 1885 году на основе более ранней версии В.И. Богданова). Популярности этой песни способствовало имевшее большой общественный резонанс исполнение ее Ф.И. Шаляпиным в Киеве 29 апреля 1905 года.

К «Дубинушке» обратились в дни первой русской революции ведущие композиторы — Н.А. Римский-Корсаков, создавший оркестровую версию (ор. 62) и А.К. Глазунов, автор обработки песни для хора и симфонического оркестра под названием «Эй, ухнем!» (соч. 1905 года). (Позже, в 1917 году, в других обстоятельствах к этой песне обратится и И.Ф. Стравинский).

Рахманинов тоже проявлял интерес к популярной революционной песне. В письме Глазунову от 23 февраля 1906 года он сообщает о получении нот и готовности исполнить обработку песни: «Голоса и партитуру "Эй, ухнем" получил и очень благодарю тебя за твое понимание, к сожалению, исполнить эту вещь весной в Нью-Иорке мне не придется (моя поездка в Америку откладывается), и я, с твоего разрешения, назначу ее в каком-нибудь концерте здесь, в будущем сезоне». [20, 365]. В письме из Италии от 3/16 июля 1906 года Рахманинов интересуется и обработкой Н.А. Римского-Корсакова, обращаясь к нему с просьбой предоставить необходимый нотный материал: «На днях читал в газетах, что в Павловском вокзале исполнялась инструментованная Вами «Дубинушка». Напечатана ли эта «Дубинушка»? Если нет, то не дадите ли Вы мне нотный материал? [20, 395].

Благородные героические порывы, запечатленные в знаменитых революционных песнях, увлекали русских музыкантов и раньше, до событий 1905 года. Так, по воспоминаниям Н.Д. Телешова, Рахманинов и Шаляпин в одном из домашних музыкальных собраний в 1904 году с увлечением исполняли среди прочего и французскую «Марсельезу» [26, 37].

Судьба «Дубинушки», как и других революционных песен, могла бы составить особый сюжет. «Дубинушка» звучала в концертных залах, вызывая благородные свободолюбивые порывы у публики, и наряду с этим, в известных случаях ее исполнение играло роль отвлекающего маневра во время подготовки террористических акций, революционных экспроприаций и политических убийств. Таков был насквозь противоречивый дух времени, властно диктовавший свою волю.

Политические преобразования, ставлявшие суть русской революции, становятся предметом особенно пристального внимания Рахманинова летом 1906 года — в дни недолгого существования первой Государственной думы. В письме к Н.С. Морозову от 4/17 мая 1906 года он пишет из Италии: «Получаю здесь две газеты: "Новое время" и "Русские ведом[ости]" и на каждый звонок бегаю сам отворять, думая что это почта. Я пока еще знаю только о торжестве открытия Думы». [20, 379] Что же мог прочитать Рахманинов в этих газетах, и какова была его реакция на вести из России?

Обе доступные ему за границей русские газеты, несмотря на различную их политическую ориентацию, отражали примерно один и тот же круг настроений. Они были полны красочными описаниями народного энтузиазма, выражениями надежд на счастливые перемены в обществе. Корреспонденты с умилением описывали сцены братания собравшейся перед Зимним дворцом публики и делегатов из далеких окраин России. Особое место занимали порывы сочувствия политическим заключенным и требования амнистии для них. Приведем один из характерных образцов газетных публикаций, отражающий настроения вокруг открытия первой русской Государственной Думы. С уверенностью можно утверждать, что эти слова с жадным вниманием читал Рахманинов: «Что нам ожидать в области творческой мысли, от Думы, — это покажет ближайшее будущее, даже ближайшие дни. Но пока мы радостно можем отдаться тому чувству, которое подымает каждое сердце, всякий дом и семью, и чувство это перельется волною и покатится по всей Руси. Весь Петербург в ликовании. <...> Все было в волнении, счастливом, радостном, доверчивом. <...> Великие дни. Почва готова, сеятель вышел с полной кошницей зерна. Сеятель — Дума, почва — наша бедная Русь...» [13, 2-3].

Судя по уже цитированному письму к Н.С. Морозову, Рахманинов не разделял этого всеобщего ликования и энтузиазма. Его оценки полны скорее скепсиса и разочарования. Безусловное сочувствие вызывают у него только требования амнистии политическим заключенным, и решение этого вопроса он считает главной и первой задачей Думы. Однако, именно в этом отношении первая речь, произнесенная на торжественном

открытии Думы, как и реакция присутствующих на ней, Рахманинова полностью разочаровала. Он пишет: «Речь Петрункевича мне показалась неудачною. Первая речь, в первом заседании, при открытии первого русского парламента и речь на такую тему еще — могла бы быть более полной, более освещенной со всех сторон, а значит более убедительной. И что же сделали в ответ на нее члены Думы? Похлопали только. А где же какое-нибудь решение и постановление? Придется, значит, опять затрагивать этот вопрос» [20, 379] (здесь имеется в виду все тот же вопрос об амнистии заключенным).

В том же письме есть свидетельства того, что охвативший всех дух протеста и неподчинения официальным властям претил нравственному чувству и гражданскому сознанию Рахманинова. Газеты, за публикациями которых он следил, подробно описывают выходку только что избранного председателя Думы С.А. Муромцева, изгнавшего из зала неких служителей в вицмундирах (газеты пишут о них то как о «помощниках Пристава», то как о «чиновниках в мундирах», помогавших проведению голосования). «Не понравился мне также инцидент Муромцева с приставами. — Замечает Рахманинов. — Тоже, как будто, ни к чему! Мы с тобой Свободина выгнали более мотивированно!» [20, 379] (М.П. Свободин был предполагаемым и не оправдавшим надежд композитора либреттистом задуманной тогда оперы «Саламбо»). Последующие политические события, как известно, вполне подтвердили скепсис и разочарование Рахманинова — первая Государственная Дума не оправдала ничьих надежд и была упразднена 8 июля того же, 1906 года.

Несравненно более болезненно коснулись жизни музыканта политические события Мировой войны и революций 1917 года. Скрытые тогда от многих смысл и последствия этих событий Рахманинов видел с самого начала и с удивительной точностью описывал. Вот одно из самых выразительных свидетельств — письмо к А.И. Зилоти от 22 июля 1914 года, связанное с началом войны: «Наконец третьего дня апофеоз моих терзаний! Мне дали знать, что меня призывают как ратника ополчения и что я должен явиться на смотр. <...> Как бы то ни было, сел в автомобиль и поехал в Тамбов являться. <...> ... чуть не все сто верст мне пришлось обгонять обозы с едущими на смото запасными чинами — мертвецки пьяными; с какими-то зверскими, дикими рылами, встречающими проезд автомобиля гиканьем, свистом, киданием в автомобиль шапок; криком о выдаче им денег и т.д., ...меня взяла жуть, и в то же время, появилось тяжелое сознание, что с кем бы мы ни воевали, но победителями мы не будем» [21, 72].

До нас не дошли какие-либо высказывания Рахманинова о февральской революции 1917 года. Однако, учитывая приведенные выше его высказывания о событиях того времени, можно расслышать нотки скрытой иронии в письме от 14 марта 1917 года, адресованном только что созданному «Союзу артистов-воинов». Рахманинов намеренно и преувеличенно обыгрывает слово «свободный», по-видимому, осознанно игнорируя неуместность каламбура в столь серьезных обстоятельствах: «Свой гонорар от первого выступления в стране отныне свободной, на нужды армии свободной, при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов» [21, 92].

Ироническое отношение к наступившей «свободе» уже не намеком, а прямо звучит в письме к А.И. Зилоти от 13 апреля 1917 года. Откликаясь на просьбу своего кузена прислать ему из Ивановки породистых щенков, Рахманинов отвечает: «Милый мой Саша, накануне твоего письма (с заказом на пару щенят для Глазунова) получил письмо от своего управляющего с известием, что моего любимого великолепного пса убили граждане. Таким образом, прием заказов на щенят сим приостанавливается. Да здравствует свобода!» [Цит. по: 16, 66—67]

Весной революционного 1917 года созревает решение композитора уехать из России. Сам по себе главный мотив такого решения совсем не нов — Рахманинов и раньше надолго уезжал с семьей за границу, обосновывая свое стремление покинуть Россию потребностью в лучших условиях для работы — вдали от непрошенных визитеров и от нелюбимых им русских холодов. Однако на этот раз те же аргументы звучат иначе — в них чувствуется страх перед надвигающейся катастрофой. В июне он пишет отчаянные письма А.И. Зилоти, в которых умоляет как можно скорее помочь советом и делом. Он признается: «...все окружающее на меня так действует, что я работать не могу и, боюсь, закисну совершенно. Все окружающие мне советуют временно из России уехать. Но куда и как? И можно ли?» (письмо от 1 июня 1917 года) [21, 102]. Стремление как можно скорее уехать подстегивалось и начавшимися беспорядками в любимом имении «Ивановка», в которое были вложены почти все средства семьи Рахманиновых. Об этом композитор пишет 22 июня в следующем, еще более настойчивом письме к Зилоти: «...все мое состояние находится в Ивановке. На этом всем приходится поставить крест. Прожив и промучившись там три недели, я решил более не возвращаться. Ни спасти, ни поправить ничего нельзя. У меня остается на оуках незначительная часть денег, минус долговые обязательства на Ивановку. т.е. если бы я просто подарил сейчас гражданам Ивановку, что мне приходило в голову, долги остались бы все-таки на мне. Таким образом, мне надо работать. Я и не отказываюсь и не падаю духом. Но в теперешней нашей обстановке мне крайне тяжело и неудобно работать, почему и решаюсь лучше уехать на время» [21. *103*].

Весну 1917 года Рахманинов провел в Ивановке, окончательно уехав оттуда в мае. Тем не менее, он должен был знать по рассказам родных о том, что происходило там после его отъезда. Двоюродная сестра композитора С.А. Сатина, остававшаяся в имении вместе со своим отцом, А.А. Сатиным, вспоминала: «...в деревне по вечерам необыкновенно часто происходил сход крестьян. Они чтото яростно обсуждали. <...>...в один из вечеров, часов в 10, когда мы с отцом собирались уже идти спать, я вдруг услыхала тихий стук в дверь. Открываю ее и вижу двух пожилых ивановских крестьян, которые озираясь, спрашивают отца. Я провела их в комнату, где мы с ним сидели. Они мнутся, оглядываются и, наконец, начинают просить, убеждать отца уехать из Ивановки. <...> Крестьяне, наконец, объясняют, что они тайком пришли, просить его уехать, "так как в Ивановку, как и в другие деревни, приезжает часто какой-то чужой народ, мутят наших дураков, поят их водкой." <...> ...через несколько дней опять поздно вечером приходят уже трое старых крестьян. Теперь они не уговаривают, а умоляют отца уехать, прямо говоря, что боятся, "как бы не случилось греха", что они "не могут справиться с молодыми". Словом, было ясно, что приходящие в Ивановку члены партии социалистов-революционеров уговаривают крестьян убить отца» [25, 59].

Опасность, нависшая не только над имением, но и над жизнью близких Рахманинову людей, должна была еще больше укрепить его в решении покинуть Россию. Он воспользовался предложением совершить концертное турне по Скандинавии, и 20 декабря 1917 года получил разрешение на выезд из страны. 23 декабря он вместе со своей семьей выехал в Стокгольм.

Вскоре после отъезда, 12 января 1918 года Рахманинов в письме к М.И. Альтшулеру признается: «Что касается России, то даже при Николае II я ощущал большую свободу и дышал более полной грудью, чем теперь. Слово «свобода» звучит насмешкой для настоящей России. Недаром мы бежали в Данию. Чтобы дополнить картину, прибавлю еще, то я все потерял, что нажил». [Цит. по: 16, 67]

Отто Риземан в своей книге приводит сказанные много лет спустя слова Рахманинова, которые в свете известных нам обстоятельств кажутся вполне достоверными: «Я не принадлежал к тем, кто слеп к действительности и снисходителен к смутным утопическим иллюзиям. Как только я ближе столкнулся с теми людьми, которые взяли в свои руки судьбу нашего народа и всей нашей страны, я с ужасающей ясностью увидел, что это начало конца — конца, который наполнит действительность ужасами» [19, 176].

Отъезд Рахманинова из России был продиктован не только стремлением спасти семью и сохранить возможности для творчества. Он явно был актом неприятия всех произошедших в России перемен. Однако неприятие русской революции 1917 года частью русской интеллигенции могло проявляться и в иной форме. Так, написанные в 1922 году стихи Ахматовой словно напрямую обращены к Рахманинову:

Не с теми я, кто бросил землю, На растерзание врагам. Их грубой лести я не внемлю, Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник, Как заключенный, как больной. Темна твоя дорога, странник, Полынью пахнет хлеб чужой.

А здесь, в глухом чаду пожара Остаток юности губя, Мы ни единого удара Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней Оправдан будет каждый час... Но в мире нет людей бесслезней, Надменнее и проще нас. [1, 123]

Обе позиции — и Рахманинова, и Ахматовой — предполагают два разных, но, несомненно, мученических пути, и страшно подумать о тех, кому в то время приходилось выбирать между ними.

Все приведенные биографические свидетельства и немногие сохранившиеся скупые высказывания композитора о политических коллизиях его времени говорят о проницательности его оценок и остром чувстве современности. Эти же факты и высказывания выразительно обозначают определенную позицию — и она имеет косвенное отражение

и в области художественного творчества. Рахманинов не склонен был разделять энтузиазм и иллюзии большинства в преддверии революционных событий точно так же, как он не разделял энтузиазм и иллюзии представителей радикально-обновленческой ветви русского искусства его времени. В то время как русские символисты, а позже участники разных авангардных течений призывали и приближали — и в искусстве, и в жизни — «разрушительную и возродительную» катастрофу, Рахманинов видел, в первую очередь, проблемные и гибельные стороны всеобщих порывов к революционному обновлению. И в этом он был порой более проницателен и не менее современен, чем восхваляемые тогдашней критикой новаторы.

Общеизвестное пренебрежение прогрессистов начала XX века к творчеству якобы «отставшего» от времени Рахманинова (такая оценка особенно ярко представлена в публикациях журнала «Музыкальный современник» в 1910-е годы⁴ сродни тому почти единодушному общественному осуждению, которое вызвало появление в 1909 году сборника «Вехи» — с его пророческими предостережениями в адрес радикальной революционной интеллигенции. И, с современных нам позиций, вряд ли стоит оценивать творчество знаменитого «консерватора» только как (цитирую авторитетного автора) «отражение трагедии уходящего старого мира — классикоромантической Европы и старой России» [9, 187]. Его музыка была несомненным отражением и даже предвосхищением трагедий именно нового, двадцатого, а не ушедшего романтического века.

В сборнике «Вехи» и в его продолжении, вышедшем в 1918 году по следам уже другой революции, в статьях разных авторов постоянно возникает один и тот же круг представлений. Это мотив двойственности русского национального сознания, губительных самообманов и иллюзий, роковой изнанки благородных порывов, которыми пронизана была жизнь русского общества в преддверии русских революций. Так, Н. Бердяев утверждал, что революционной интеллигенции была свойственна «почти сплошная, выработанная всей нашей историей аберрация сознания. Интеллигенция, в лучшей своей части, фанатически была готова на самопожертвование и не менее фанатично исповедовала материализм, отрицающий всякое самопожертвование» [3, 20]. Тот же Бердяев рассуждал об апокалиптиках и нигилистах, составляюших ноавственные полюса русской психологии [2, 64]. Анализируя истоки русской революции, С. Франк утверждал: «...благородно-мечтательный идеализм русского прогрессивного общественного мнения выпестовал изуверское насильничество революционизма и оказался бессильным перед ним...» [27, 262].

Можно предположить, что некоторые давно замеченные и детально проанализированные свойства музыки Рахманинова имеют в глубинных основах своих тот же исток, что и наблюдения русских философов, авторов упомянутых сборников «Вехи» и «Из глубины».

У Рахманинова с этими общими истоками связаны приемы тематического «оборотничества», перетекаемости благородно-лирических интонаций в зловещие образы, часто воплощенные интонациями секвенции «Dies irae». Об этой двойственности, соединяющей в едином истоке противоположные образы, по-разному интерпретируя ее, писали многие авторы — А.И. Кандинский в связи с лейтмотивом Третьей симфонии

[11, 118] и поэмой «Колокола» [11, 153], В.Н. Брянцева в связи с Первой симфонией [4, 218] и поэмой «Остров мертвых» [4, 396]; Б.Ф. Егорова отмечала в той же симфонической поэме общую для искусства эпохи модерн «стихию превращений» [7, 71]; А.В. Ляхович выделял в творчестве Рахманинова сквозные «изначальные попевки-праобразы» и подчеркивал их связь с символом «Dies irae» [14, 38] и др.

В музыке композитора «интонационное оборотничество» приобретало обостренно личное звучание, поскольку он сам ощущал свою причастность к обнажившимся в начале века опасным свойствам русского духа.

Остро современный и национально русский смысл подобных приемов виден в сравнении их с близкими романтическими прецедентами. В отличие, например, от резкого контрастного сопоставления тем, выведенных из одного истока в произведениях Листа, у Рахманинова полярные образы связаны более интимно, их общность заключена в одном из центральных для всего его творчества мелодическом комплексе — плавном раскачивании секундо-терцовых оборотов (одни из вариантов его — сквозная тема в поэме «Колокола», предстающая и как светлый образ юности, и как знак беды — мотив «Dies irae»). Об изначальной близости этих излюбленных рахманиновских «интонаций-качаний» теме Dies irae убедительно писал Е.В. Назайкинский, находя явные намеки на нее в основных темах Второй симфонии и утверждая, что «...у Рахманинова даже интонации секвенции Dies irae звучат так, что в большинстве случаев вовсе не создается впечатления цитаты» [18, 37]. Многие подобные темы в произведениях композитора словно «чреваты» роковым мотивом. Есть нечто глубоко многозначительное и в столь же очевидной близости их древним церковным распевам, одному из важнейших истоков музыкального языка Рахманинова. В этих совпадениях можно услышать глубинное субъективно-интуитивное переживание противоречивого единства полярных начал русского духа и неотделимой от него собственной судьбы.

Назревающие грозные события начала века находят отзвук во многих произведениях Рахманинова — в беспрецедентных для русской музыки трагических откровениях Первой симфонии, мрачных видениях этюдов-картин, поэме «Колокола».

Созвучный времени и совсем не романтичный холодный скепсис звучит и в ироничных россыпях пассажей во второй редакции Первого концерта (над которой Рахманинов работал в Москве осенью 1917 года), во многих страницах Четвертого концерта, начатого еще в России.

Чуткость к разрушительным стихиям своего времени, несомненная подвластность им слышны в той исключительно мощной первозданной и грубой энергии, которая прорывается во многих страницах рахманиновской музыки. Современники порой с особой остротой ощущали это свойство. Один из венских критиков после премьеры Второго концерта Рахманинова в 1903 году написал о финале произведения: «рывком открывается дверь салона, и русский крестьянин, тяжело ступая, входит внутрь» [28, 3]. Примерно то же качество, повидимому, имел в виду Л. Сабанеев, когда писал о музыке Рахманинова, что она «...вся непосредственная, "сырая" в своем эмоционализме...» [23, 14].

Об особой, неслыханно мощной энергетике Рахманинова-пианиста писал

своему брату Эмилию Н.К. Метнер: «Он на днях совершенно потряс меня своей игрой. Я решительно сомневаюсь, как он остается жив, источая такое количество энергии. И какой энергии!!» [15, 166]. Тут же Метнер делает меткое замечание о некоем скрытом позитивном начале этой энергии: «По сравнению с ним все кажутся лимфатичными, а те, кто с виду энергичны, поражают фальшивостью, грубостью, материальностью и пустотой своей энергии» [там же]. Скорее всего, Метнер имел в виду свойственное и его творчеству стремление «заклясть», «обуздать», подчинить своей воле опасные силы, вызванные из глубин человеческого естества новой эпохой.

Отношение Рахманинова к революционным новшествам, «ниспровержениям основ» и «модным дикостям» в искусстве выразительно иллюстрирует один эпизод его артистической жизни, рассказанный А. Коонен, в то время актрисой МХТ и участницей пародийных представлений в кабаре «Летучая мышь».

В конце первого десятилетия ХХ века (1908-1909 годы) в Россию из Европы пришла мода на «апашей» — так называли себя участники парижской группировки хулиганов и бандитов, терроризировавших город в течение многих лет. «Апаши» создали свою уникальную субкультуру с особым стилем одежды, манерой поведения, условным языком общения и т. д. Внешние атрибуты парижских «апашей» превратились в моду, покорившую всю Европу. Среди модных подражаний оказался и так называемый «танец апашей», представлявший собой шокирующе правдоподобную имитацию жестокой драки между мужчиной и женщиной.

А. Коонен вспоминала: «В это время только-только вошел в моду танец

апашей. Вместе с Георгием Аслановым, который был моим постоянным партнером в танцах, мы решили подготовить его для очередной программы. Эта работа нас очень увлекала, и мы много репетировали сложные фигуры, которые были по плечу скорее акробатам, чем актерам. Асланов то с неистовой страстью схватывал меня в объятия, то свирепо швырял в сторону, то вертел в воздухе, подметая моими волосами пол. Нужна была большая ловкость и тренировка, чтобы, выполняя все эти фигуры, не повредить себе рук и ног. <...> Незадолго до генеральной, когда мы репетировали, в темный зал неслышно вошел Рахманинов. Мы увидели его, только когда репетиция окончилась, и в зале зажгли свет. Аплодируя, он подошел к нам и сказал, что мы доставили ему большое удовольствие» [12, 67].

Как рассказывает А. Коонен, этой похвалой дело не ограничилось, и знаменитый маэстро изъявил желание дирижировать оркестром на премьере в кабаре «Летучая мышь» во время исполнения танца апашей. Неожиданное для всех участие Рахманинова в этом эстрадном номере радикально изменило его облик и смысл: «Музыка показалась мне неузнаваемой, — признавалась А. Коонен, — Она приобрела совсем новое, трагическое звучание: то замирала в томительном пиано, то обрушивалась на нас зловещим форте, в оркестре звучали инструменты, которых раньше и слышно не было. Музыка подчиняла себе, и наши движения, намеченные на репетиции почти пародийно, невольно наполнялись новым, трагическим содержанием. Невозможно описать триумф этого номера на премьере, наше чувство восторга и благодарности великому музыканту, который взмахом своей дирижерской палочки превратил эстрадную безделушку в произведение искусства» [12, 68]. Этот рассказ запечатлел глубоко симптоматичную черту творческого облика Рахманинова: он с готовностью и увлечением откликался на самые «дикие» и необузданные новшества, но при этом властно подчинял их своей художественной воле, переосмысливая и извлекая из них неожиданные тайные смыслы...

Один из наиболее проницательных комментаторов творчества Рахманинова

Василий Васильевич Верхоланцев в своей речи, посвященной памяти великого музыканта (произнесенной перед концертом 10 сентября 1943 года), утверждал, вопреки распространенному суждению: «музыка Рахманинова не романтична, а эсхатологична» [5, 65]. Она, действительно, возвещает не только — и не столько — конец романтического века, сколько гибель целого мира, сметенного Первой мировой войной и российскими событиями 1917 года.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Ахматова А.А.* Не с теми я, кто бросил землю... // Поэты Серебряного века. Сборник: Поэзия, воспоминания. М.: Изд-во Эксмо, 2004. С. 123.
- 2. Бердяев Н. Духи русской революции // Из глубины. Сборник статей о русской революции. [Москва-Петроград, 1918]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. С. 55–89.
- 3. Бердяев Н. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. Репринтное воспроизведение издания 1909 года. М.: «Новое время», «Горизонт». 1990. С. 1—22.
 - 4. Брянцева В.Н. С.В.Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
- 5. Верхоланцев В.В. Воспоминания о Рахманинове // РГАЛИ. Фонд 3090, оп. 1, дело 442. Л. 80. См. также: Воспоминания В.В. Верхоланцева. Публикация и комментарии В.В. Крутова // Ивановка. Времена. События. Судьбы: Труды Музея-усадьбы С.В. Рахманинова: Альманах 5 / Сост. Крутов В.В., Швецова-Крутова Л.В. М.: МАКС Пресс, 2012. С. 5—68.
 - 6. В редакцию газеты «Русские ведомости» // Русские ведомости. 1905, 14 ноября.
- 7. *Егорова Б.Ф.* Мотив острова в творчестве С. Рахманинова: к вопросу «Рахманинов и культура модерна» // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему / Редсост. А.М. Цукер. Ростов-на-Дону, 1994. С. 64—74.
 - 8. Заявление русских музыкантов // Наши дни. 1905, 3 февраля.
- 9. Зенкин К.В. «Фауст» в музыке Рахманинова // Гёте в русской культуре XX века. М.: Наука, 2001. С. 182—190.
- 10. Из истории Ленинградской консерватории. / Составители: А.Л. Биркенгоф, С.М. Вильскер, П. А. Вульфиус (ответственный редактор), Г. Р. Фрейдлинг. Л.: Музыка, 1964. 327 с.
- 11. Кандинский A. И. Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010.720 с.
 - 12. Коонен А. Страницы жизни. 2-е издание. М.: Искусство, 1985. 446 с.
- 13. Кочетов Н. Государственная Дума // Новое время. 28 апреля (11 мая) 1906 г. № 10819. С. 2-3.
- 14. *Ляхович А.В.* Символика в поздних произведениях Рахманинова. Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: издательство Першина Р.В., 2013. 184 с.

- 15. Метнер Н.К. Письмо Э.К. Метнеру [после 16 ноября 1915 г. Москва] // Метнер Н.К. Письма / Сост. и ред. З.А. Апетян ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. Москва: Сов. композитор, 1973. 615 с.
- 16. *Михеева М.В.* Архив С.В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творческой биографии композитора / М.В. Михеева; Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов, Ивановка, 2012. 208 с.
 - 17. Московская консерватория: 1866—1966. М.: Музыка, 1966. 726 с.
- 18. Назайкинский Е.В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993). Материалы научной конференции. Науч. тр. Московской государственной консерватории. / Редактор-составитель А.И. Кандинский. М.: Московская государственная консерватория, 1995. С. 29—41.
- 19. *Рахманинов С.В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. 256 с.
- 20. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в 3 т. / С.В. Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978—1980. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Совет. композитор, 1978. 668 с.
- 21. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие: в 3 т. / С.В. Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. статьи, коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978—1980. Т. 2: Письма. М.: Сов. композитор, 1980. 583 с.
- 22. Римский-Корсаков Н.А. Письмо С.Н. Кругликову от 2 ноября 1905 г. // Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Т. VIII-Б. Римский-Корсаков Н.А. Литературные произведения и переписка. / Сост. А.П. Зорина, И.А. Ковалева. М.: Музгиз, 1982. 252 с.
- 23. Сабанеев Л.Л. Письмо из Москвы // Хроника журнала «Музыкальный современник». № 4. Петроград, 31 октября. 1916. С. 14.
- 24. Сабанеев Л.Л. Письмо из Москвы // Хроника журнала «Музыкальный современник». № 11-12. Петроград, 23 декабря. 1916. С. 23-25.
- 25. Сатина С.А. Воспоминания // Ивановка. Времена. События. Судьбы. Труды музея-усадьбы С.В. Рахманинова. Сост. А.И. Ермаков, А.В. Жогов. М.: Издательство Фонда Ирины Архиповой, 2008. С. 48–73.
- 26. *Телешов Н.Д.* Из «Записок писателя» // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., пред., ком. и указ. З. Апетян. Т. 2. Изд. 5, доп. М.: Музыка, 1988. С. 37—38.
- 27. Франк С. De profundis // Из глубины. Сборник статей о русской революции. [Москва-Петроград, 1918]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. С. 251–269.
 - 28. Neue Freie Presse. 1903. Wien, Januar, 17. № 13791.

REFERENCES

- 1. Akhmatova A.A. Ne s temi ia, kto brosil zemliu... [I am not with those who abandoned a Land...]. Poety Serebrianogo veka. Sbornik: Poeziia, vospominaniia. [The Poets of Silver Age. Collection: Poetry, Memoirs]. M.: Izd-vo Eksmo [Moscow: Publishing house Eksmo], 2004. P. 123.
- 2. Berdiaev N. Dukhi russkoi revoliutsii [The Spirits of Russian Revolution]. Iz glubiny. Sbornik statei o russkoi revoliutsii. (Moskva-Petrograd, 1918) [From Depth. Collection of Papers

- on Russian Revolution (Moscow-Petrograd, 1918)]. M.: Izd-vo Mosk. un-ta [Moscow: The Moscow University Publishing house], 1990. P. 55–89.
- 3. Berdiaev N. Filosofskaia istina i intelligentskaia Pravda [The Philosophical Verity and Truth of Intelligentsia]. Vekhi. Sbornik statei o russkoi intelligentsii. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniia 1909 goda [Milestones. A Collection of Papers on Russian Intelligentsia. The Reprint reproduction of the 1909 Issue]. M.: «Novoe vremia», «Gorizont» [Moscow: Publishing houses «The new time», «Horizon»]. 1990. P. 1–22.
- 4. Briantseva V.N. S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninoff]. M.: Sovetskii kompozitor, [Moscow: Publishing house «Music»], 1976. 645 ρ.
- 5. Verkholantsev V.V. Vospominaniia o Rakhmaninove [The Memoirs of Rachmaninoff]. RGALI. Fond 3090, op. 1, delo 442. L. 80 [The Russian State Literature and Art Archive. Fund 3090, Inventory 1, case 442. Sheet 80] Sm. takzhe [See also]: Vospominaniia V.V. Verkholantseva. Publikatsiia i kommentarii V.V. Krutova [The Verkholantsev's Memoirs. Publication and Commentaries of V.V. Krutov]. Ivanovka. Vremena. Sobytiia. Sud'by: Trudy Muzeia-usad'by S.V. Rakhmaninova: Al'manakh 5 / Sost. Krutov V.V., Shvetsova-Krutova L.V. [Ivanovka. Times. Events. Destinies: Works of Memorial Estate of S.V. Rachmaninoff. Anthology 5 / Editors: Krutov V.V., Shvetsova-Krutova L.V.] M.: MAKS Press [Moscow: Publishing house «MAKS Press»], 2012. P. 5–68.
- 6. V redaktsiiu gazety «Russkie vedomosti» [To the Editors of Newspaper «The Russian Bulletin»] // Russkie vedomosti [The Russian Bulletin]. 1905, 14 noiabria [November 14].
- 7. Egorova B.F. Motiv ostrova v tvorchestve S. Rakhmaninova: k voprosu «Rakhmaninov i kul'tura moderna» [The Isle Motif in Rachmaninoff's Work: to the Problem «Rachmaninoff and The Modern style»]. Sergei Rakhmaninov: ot veka minuvshego k veku nyneshnemu / Red-sost. A.M. Tsuker [Sergei Rachmaninoff: from Past Age to Age of Present / Editor A.M. Tsuker] Rostov-na-Donu [Rostov on Don-River], 1994. P. 64–74.
- 8. Zaiavlenie russkikh muzykantov [Declaration of Russian Musicians]. Nashi dni [The Our Days]. 1905, 3 fevralia [February 3].
- 9. Zenkin K.V. «Faust» v muzyke Rakhmaninova [«Faust» in the Rachmaninoff's Music]. Goete v russkoi kul'ture XX veka [Goete in Russian XXth Century Culture]. M.: Nauka [Moscow: Publishing house «Science»], 2001. P. 182—190.
- 10. Iz istorii Leningradskoi konservatorii. / Sostaviteli: A.L. Birkengof, S.M. Vil'sker, P.A. Vul'fius (otvetstvennyi redaktor), G.R. Freidling [From History of Leningrad Conservatory / Compilers: A.L. Birkengof, S.M. Vil'sker, P.A. Vul'fius (otvetstvennyi redaktor), G.R. Freidling]. L.: Muzyka [Leningrad, Publishing house «Music»], 1964. 327 ρ.
- 11. Kandinskii A.I. Stat'i o russkoi muzyke [The Papers on Russian Music]. M.: Nauchnoizdatel'skii tsentr «Moskovskaia konservatoriia» [Moscow: The Scientific-Publishing Center «The Moscow Conservatory»], 2010. 720 ρ.
- 12. Koonen A. Stranitsy zhizni. 2-e izdanie [The Pages of Life. The 2-nd Edition]. M.: Iskusstvo [Moscow: Publishing house «The Art»], 1985. 446 ρ.
- 13. Kochetov N. Gosudarstvennaia Duma [The State Duma]. Novoe vremia. 28 aprelia (11 maia) [The New Time. April 28 (May 11)]. 1906 g. № 10819. P. 2-3.
- 14. Liakhovich A.V. Simvolika v pozdnikh proizvedeniiakh Rakhmaninova. Muzei-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka» [Symbolism in the Late Works of Rachmaninoff. Memorial Estate of S.V. Rachmaninoff «Ivanovka»]. Tambov: izdatel'stvo Pershina R.V. [Tambov: Publishing house of Pershin R.V.], 2013. 184 ρ.

- 15. Metner N.K. Pis'mo E.K. Metneru [posle 16 noiabria 1915 g. Moskva] [The Letter to E.K. Medtner]. Metner N.K. Pis'ma / Sost. i red. Z.A. Apetian; Gos. tsentr. muzei muz. kul'tury im. M.I. Glinki [Letters of N.K. Medtner. The State Central M.I. Glinka Museum of Musical Culture]. M.: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»], 1973. 615 ρ.
- 16. Mikheeva M.V. Arkhiv S.V. Rakhmaninova v Peterburge kak istochnik izucheniia tvorcheskoi biografii kompozitora [The Petersburg Rachmaninoff's Archive as a origin of Composer's Study]. / M.V. Mikheeva; Muzei-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka» [M.V. Mikheeva; The Museum estate of Sergei Rachmaninoff]. Tambov, Ivanovka [Tambov, Ivanovka], 2012. 208 ρ.
- 17. Moskovskaia konservatoriia: 1866—1966 [The Moscow Conservatory: 1866—1966]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1966. 726 ρ.
- 18. Nazaikinskii E.V. Simvolika skorbi v muzyke Rakhmaninova (k prochteniiu Vtoroi simfonii) [Symbolism of Sorrow in Rachmaninoff's Music (to the Interpreting of Second Symphony)]. S.V. Rakhmaninov. K 120-letiiu so dnia rozhdeniia (1873–1993). Materialy nauchnoi konferentsii. Nauchn. tr. Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii. / Redaktor-sostavitel' A.I. Kandinskii [S.V. Rachmaninoff. In 120th Anniversary (1873–1993). The Materials of Scientific Conference. The Research Study of Moscow Conservatory / Editor-compiler A.I. Kandinskii]. M.: Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia [Moscow: Moscow State Conservatory], 1995. P. 29–41.
- 19. Rakhmaninov S.V. Vospominaniia, zapisannye Oskarom fon Rizemanom [Rachmaninoff's Recollections told by Oscar von Riesemann]. M.: Raduga [Moscow: Publishing house «Rainbow»], 1992. 256 ρ.
- 20. Rakhmaninov S.V. Literaturnoe nasledie v 3 t. / S.V. Rakhmaninov; sost.-red., avt. vst-up. st., komment., ukaz. Z.A. Apetian [S.V. Rachmaninoff's Literary Heritage in 3 V.; compiling, editing, Preface note, commentaries, index by Z.A. Apetian]. M.: Sovet. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet Composer»], 1978—1980. T.1: Vospominaniia. Stat'i. Interv'iu. Pis'ma [Vol. 1: Memoirs, Papers, Interviews, Letters . M.: Sovet. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet Composer»], 1978. 668 ρ.
- 21. Rakhmaninov S.V. Literaturnoe nasledie v 3 t. / S.V. Rakhmaninov; sost.-red., avt. vstup. st., komment., ukaz. Z.A. Apetian [S.V. Rachmaninoff's Literary Heritage in 3 Vol.; compiling, editing, Preface note, commentaries, index by Z.A. Apetian]. T. 2. Pis'ma [Vol. 2. Letters]. M.: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet Composer»], 1980. 583 p.
- 22. Rimskii-Korsakov N.A. Pis'mo S.N. Kruglikovu ot 2 noiabria 1905 g. [The Letter to S.N. Kruglikov. 1905. November 2]. Rimskii-Korsakov N.A. Polnoe sobranie sochinenii. T. VIII-B. Rimskii-Korsakov N.A. Literaturnye proizvedeniia i perepiska. / Sost. A.P. Zorina, I.A. Kovaleva [Rimskii-Korsakov N.A. Complete Works. Vol. VIII—V. Rimskii-Korsakov N.A. Literary Works and Correspondents / Compiling by A.P. Zorina, I.A. Kovaleva]. M.: Muzgiz [Moscow: State Publishing house of Music], 1982. 252 ρ.
- 23. Sabaneev L.L. Pis'mo iz Moskvy [Letter from Moscow]. Khronika zhurnala «Muzykal'nyi sovremennik». № 4. Petrograd, 31 oktiabria [The Chronic of Magazine «The Musical Contemporary». № 4. Petrograd, October 31]. 1916. P. 14.
- 24. Sabaneev L.L. Pis'mo iz Moskvy [Letter from Moscow]. Khronika zhurnala «Muzykal'nyi sovremennik». № 11—12. Petrograd, 23 dekabria [The Chronic of Magazine «The Musical Contemporary». №. 11—12. Petrograd, December 23]. 1916. P. 23—25.
- 25. Satina S.A. Vospominaniia [Memoirs]. Ivanovka. Vremena. Sobytiia. Sud'by. Trudy muzeia-usad'by S.V. Rakhmaninova: Al'manakh. Sost. A.I. Ermakov, A.V. Zhogov [Ivanovka.

- Times. Events. Destinies: Works of Memorial Estate of S.V. Rachmaninoff: Anthology / Compilers: A.I. Ermakov, A.V. Zhogov]. M.: Izdatel'stvo Fonda Iriny Arkhipovoi [Moscow, Publishing house of Irina Arkhipova Foundation], 2008. P. 48–73.
- 26. Teleshov N.D. Iz «Zapisok pisatelia» [From «Notes of Writer»]. Vospominaniia o Rakhmaninove / Sost., red., pred., kom. i ukaz. Z. Apetian. T. 2. Izd. 5, dop. [The Memoirs of Rachmaninoff / Compiling, editing, Preface note, commentaries, index by Z. Apetian. Vol. 2. 5th Edition, completed]. M.: Muzyka [Moscow, Publishing house «Music»], 1988. P. 37–38.
- 27. Frank S. De profundis [From Abbis] // Iz glubiny. Sbornik statei o russkoi revoliutsii. (Moskva-Petrograd, 1918) [From Depth. Collection of Papers on Russian Revolution (Moscow-Petrograd, 1918)]. M.: Izd-vo Mosk. un-ta [Moscow: The Moscow University Publishing house], 1990. P. 251–269.
 - 28. Neue Freie Presse [The New Free Press]. Wien. [Vienna], 1903. Januar, 17. № 13791.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1. Основой статьи стал доклад, прочитанный автором на Третьем конгрессе Общества теории музыки в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (26 сентября 2017 г.) и на Международной научной конференции «К столетию двух русских революций: Музыкальная культура на гребне эпох» в Государственном институте искусствознания (6 декабря 2017 г.).
- 2. Н.А. Римский-Корсаков вместе с рядом профессоров Петербургской консерватории занял сочувственную позицию по отношению к студентам, протестующим против жестких порядков в консерватории. 16 марта Римский-Корсаков в открытом письме директору консерватории А.Р. Бернгарду выступил с протестом против существующих в консерватории антидемократических методов руководства. 19 марта на заседании дирекции Петербургского отделения ИРМО было рассмотрено письмо Римского-Корсакова и принято постановление о невозможности дальнейшей профессорской деятельности Римского-Корсакова. Постановление о его увольнении 21 марта подписал Великий князь Константин. Под давлением всеобщего протеста против этого решения Главная дирекция РМО пошла на уступки, восстановила в должности уволенного Римского-Корсакова и утвердила в должности директора А.К. Глазунова. (См. подробнее об этих событиях [10])
- 3. И.И. Петрункевич, депутат от Тверской губернии, первым выступил на открытии первой Государственной думы 27 апреля 1906 года.
- 4. Приведем одно из характерных высказываний Λ . Λ . Сабанеева: «Рахманинов оказался сейчас в числе "отсталых", в числе тех, кто не успел попасть на "экспресс" гармонической эволюции музыки, кто, поэтому по своим ресурсам не мог не казаться многим несколько старомодным» [23, 24].



С.В. РАХМАНИНОВ 1930-Х ГОДОВ К 145-летию со дня рождения

Позднее творчество Сергея Васильевича Рахманинова достаточно долгое время находилось на периферии внимания отечественного музыковедения. Характерно, что первая большая монография о композиторе, принадлежащая Ю.В. Келдышу обходит данный период, прерывая изложение на последних произведениях, написанных до отъезда за границу [8]. Но уже следующая работа подобного формата, выпущенная В.Н. Брянцевой, восполняла этот пробел, хотя излишне настойчиво проставляла акценты «чужбины» (из названия последней главы) [1]. С той поры завершающий этап эволюции рахманиновского творчества постоянно находился в поле зрения наших музыковедов, в том числе А.И. Кандинского, М.П. Рахмановой, В.Б. Вальковой [7; 12; 2], а также ряда зарубежных авторов [15].

Появляется немало публикаций разного рода, непосредственно посвященных кругу сочинений Рахманинова 1930-х годов, и следует заметить, что первопроходцем в этом отношении был В.В. Протоповов, еще в конце 1940-х положивший начало такого рода традиции [11]. К нынешнему моменту насчитываются десятки работ, раскрывающих различные грани соответствующей проблематики. Достаточно назвать имена Ю.В. Васильева [3], Л.З. Корабельниковой [9], А.В. Ляховича [10], Л.А. Скафтымовой [14] и от-

дельных иностранных исследователей [13; 16; 17; 18].

Неоднократно обращался к заявленной теме и автор предлагаемой статьи [к примеру, в материалах 4, 5, 6], и его целью в данном случае является наметить системное концепционное осмысление всего массива опусов рассматриваемого исторического этапа.

Нет никаких сомнений в том, что основополагающую значимость для творческого наследия Сергея Васильевича Рахманинова составляет созданное им в самом конце XIX столетия и в пеовое десятилетие XX века. Кардинальный перелом, происходивший в отечественном музыкальном искусстве 1910-х годов, когда на передний план выдвинулось следующее поколение русских композиторов с их радикальными исканиями (в первую очередь имеются в виду Игорь Стравинский и Сергей Прокофьев), стал для Рахманинова определенным вызовом, поставившим его в положение тоадиционалиста. И при всех его несомненных достижениях на данном этапе приходится констатировать следующее: в условиях происходившего тогда коренного обновления художественных принципов его музыка оказалась оттесненной на второй план.

Во многом именно поэтому композитора вскоре настигает второй творческий кризис, неизмеримо более затяжной, чем первый, конца 1890-х. Молчание длилось почти десятилетие. Характерно, что началось оно в 1917-м году, как раз в момент колоссального слома, перевернувшего все и вся в социально-политической жизни страны. Рахманинов покидает родину, долго приспосабливается к быту Запада, что тоже, конечно же, не способствовало быстрому «возвращению к жизни». Медленно и тяжело это началось только со второй половины 1920-х годов, когда он заканчивал Четвертый концерт и писал «Три русские песни» для хора с оркестром.

Так композитор постепенно, после предварительных опытов наведения контактов с XX веком в 1910-е годы, вступал в период окончательной адаптации к новому. Плодотворности этого процесса способствовало то обстоятельство, что теперь и само время повернуло навстречу ему, поскольку после предшествующего бума «современничества» свою востребованность заново приобретало искусство, по образному строю более объективное, проясненное и классичное (разумеется, все это в обновленном облике, что отчетливо представлено и в рахманиновской музыке тех лет).

Полосу бунтарства и ниспровержения классики сменяет стремление вернуться к традиционным устоям. В этой ситуации творчество Рахманинова, как былого представителя классико-романтической эпохи, становится заново востребованным. И каждое из его крупных произведений, созданных в 1930-е годы с достаточной целенаправленностью отвечало той или иной локальной исторической ситуации данного периода, что подтверждается их созвучностью произведениям других авторов, творивших тогда же. К примеру, Третья симфония стала проекцией противоречивого брожения действительности

первой половины 1930-х, а в «Симфонических танцах» осязаемо воплощены кануны смертоносных баталий Второй мировой войны, и названные произведения содержат явные параллели к создававшимся в те же годы Четвертой и Шестой симфониям Шостаковича.

Постепенно складывалась та поздняя метаморфоза рахманиновской манеры, которая при всей своей умеренности и классичности вполне вписывалась в контуры современного стиля. Наиболее заметные перемены состояли в том, что привычные для композитора поэтичность и эмоционально-лирическая наполненность претворялись теперь с позиций рационально-осознанного мировосприятия.

И что очень важно — во многом преодолевалась мучительная противоречивость взаимоотношений с новой эпохой. Именно это и сделало возможным завершающий взлет творчества Рахманинова в 1930-е годы, о чем особенно красноречиво свидетельствуют две блистательные партитуры — «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы».

Имеет смысл сразу же осветить вопрос о переживаниях композитора в связи с вынужденным отъездом из России. То, что это были сильнейшие переживания — факт несомненный. Опираясь на факт снедавшей С.В. «тоски по Родине», нередко говорят об усилении драматизма в его музыке, созданной за рубежом.

Как бы ни была соблазнительна и ситуативно оправдана подобная мысль, объективное восприятие рахманиновской музыки не дает для нее достаточных оснований. К этому предрасполагало и его творчество предшествующих десятилетий, когда в ряде случаев, раскрывая состояние обреченности, композитор сообщал завершающим тактам своих

произведений свет надежды, мудрое ощущение нескончаемости жизни, ее обязательного возрождения (среди показательных разноплановых примеров — романс «Ты помнишь ли вечер», Прелюдия h-moll, кода кантаты «Колокола»).

В рахманиновской музыке 1930-х годов оптимистическая настроенность базировалась на всеобщей переориентации мироощущения, важнейшей доминантой которого, вопреки глобальным бедствиям и конфликтам, становится неискоренимое жизнелюбие. Последующее рассмотрение конкретных произведений, думается, подтвердит высказанное соображение.

* * *

В Третьей симфонии (1935—1936) зафиксирована напряженная атмосфера брожения и жизненного поиска, чрезвычайно характерная для первой половины 1930-х годов как переходной фазы от начала XX века к следующему историческому периоду. Объемная, многоракурсная картина бытия того времени воссоздается в симфонии через множественность и многоликость художественного материала, через интенсивнейшее напластование контрастов.

В этом пестром ворохе всеобщей сумятицы безусловной определенностью наделены только два образа. Один из них представлен взаимодополняющим сцеплением тембров в побочной партии I части: «рожки» (так, сугубо порусски трактовал Рахманинов звучание деревянных духовых) и струнные — то и другое как по-разному изливаемые волны горячего эмоционального признания в любви, — и это, конечно же, любовь к России. Другой образ дан в теме, обрамляющей II часть — это лирическая жемчужина симфонии,

«лагуна» душевной отрады, связанной с высоким наслаждением созерцания красоты.

Bce остальное подчинено сугубо процессуальной драматургии. Во вступительных тактах симфонии задан ее главенствующий тонус — взоывчатый, импульсивный, передающий вздыбленную патетику грозовой эпохи. В последующем множественный образный субстрат с непрерывными перебросами состояний всех подробностях воспроизводит драму жизненных исканий: смута и разноречивость времени, бурелом и грохот бытия, метания, пробы, нащупывания, преодоления, драматические столкновения.

Во II части «лагуна» благодатного созерцательного покоя быстро затуманивается скользящими бликами и наплывами тревожащей смуты. Высшего накала летящий поток противоречий бытия достигает в финале, но здесь же в полную силу заявляют о себе два смысловых вектора, принципиально важные для этой концепции жизненного поиска.

Первый из них связан с идеей необходимости подчинения мятущегося личностного духа надличному императиву, воспринимаемому как вердикт Истории — и мысль о верховенстве общезначимого-всеобщего герой повествования принимает как должное.

Второй вектор определяется стремлением вырваться из состояния броженияпоиска к четкости и ясности существования, что в конечном итоге и осуществляется в завершающем праздничном кипении деятельных усилий торжеством бодрости и жизнеутверждения.

В отличие от сугубо «процессуальной» Третьей симфонии, законченный «кристалл» подобных устремлений уже был обретен в «Рапсодии на тему Паганини» (1934) и будет подтвержден

в «Симфонических танцах» (1940), но в ряд этих произведений Третья симфония безусловно вписывается своей стилевой «тональностью». Композитор оперирует здесь средствами той умеренно современной манеры, когда уже не может быть речи о каком-либо традиционализме.

Помимо общих примет стиля обращают на себя внимание два момента. В способах формирования звуковой ткани симфонии ощущается несомненное воздействие техники монтажа «кадров», идущей от кинематографа. И, как это ни парадоксально, отмеченная выше «лирическая жемчужина» заглавной темы ІІ части оказывается, в сущности, очень умело и красиво сконструированной (к тому же свое происхождение она частично ведет от блюзовых секвенций).

* * *

На волне возвращения к традициям на рубеже 1930-х годов в качестве важнейшего художественного направления в музыке выдвинулся неоклассицизм. Рахманинов деятельно откликнулся на его веяния созданием в первой половине этого десятилетия двух очень близких между собой вещей, выполненных, в сущности, по единой структурной модели.

То были «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини», где композитор предложил совершенно самобытное истолкование общеэстетических принципов данного направления. Стоит заметить, что у этих опусов имелся далекий «предыкт», где их очертания были намечены технически и даже стилистически — это фортепианные «Вариации на тему Шопена» (1902).

В обоих случаях композитор воспользовался формой вариаций как

важным устоем многовековой истории музыкального искусства. Он обращается здесь к темам, которые не раз использовались в классические времена: старинная португало-испанская мелодия «La Folia» (как известно, ее, помимо А. Корелли, использовали в своих сочинениях Д. Скарлатти, И.С. Бах, Ф.Э. Бах, А. Гретри, Л. Керубини, Ф. Крейслер и ряд других композиторов) и 24-й каприс Н. Паганини, также неоднократно служивший темой вариации (например, у Ф. Листа, И. Брамса, В. Лютославского).

Своеобразие рахманиновского неоклассицизма состояло в подчеркнутой классичности. Но это ни в коем случае не стилизация, скорее — качественно модернизированная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жесткости тона, внутренней нервности, в динамичном тонусе и холодке ratio, идущем от мирочувствия «прагматической» эпохи.

Кроме того, современное наклонение обоих вариационных циклов Рахманинова в ряде случаев оттеняется подключением специфики джазового музицирования (VIII-я из «Вариаций на тему Корелли», IX, X и XVI вариации в «Рапсодии на тему Паганини», а позже в коде II части «Симфонических танцев»).

«Вариации на тему Корелли» для фортепиано (1931) близки романтической традиции, в том числе, типу шумановских свободных вариаций. Этому сближению способствовал характер самой темы, притягивающей своей глубиной и проникновенностью. От романтической эпохи наследована и адаптированная к современности метаморфоза фортепианного стиля brillante со свойственным ему изысканным шармом и блестящим артистизмом. Потрясающее

мастерство, с которым композитор изобретает из краткого тематического зерна и щедро преподносит все новые и новые образно-смысловые грани.

В остальном это произведение можно рассматривать как подготовительный этюд к «Рапсодии на тему Паганини», как ее «двойник». Здесь были намечены соответствующие контуры импульсивнодинамичного жизнеощущения с безусловной доминантой оптимистического тонуса, апробированы приемы варьирования исходной темы и ее фактурно-ритмической разработки, найдены очертания развернутой трехчастной композиции, где вариации деятельнодвигательного характера сосредоточены в крайних разделах, а «лирические отступления» в среднем.

«Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934), в сущности, является в творческом наследии Рахманинова последним, тым по счету фортепианным концертом, хотя по облику своему он совершенно не похож на предыдущие. Разумеется, кардинальные различия начинаются с самой избранной композитором формы вариаций, сложившихся в большой трехчастный цикл: I часть (или «экспозиция») — вариации I-X, II часть («лирический центр») — вариации XI–XVIII. финал («реприза») вариации XIX—XXIV.

Однако неповторимость «Рапсодии» в сравнении с четырьмя концертами состоит главным образом в ее художественном содержании. На пути к его осмыслению необходимо отказаться от некоторых сложившихся стереотипов. Первый из них связан с достаточно расхожим мнением о трагедийности этого произведения, что обычно выводится из факта активного присутствия в его драматургии Dies irae.

Второй из стереотипов сложился вследствие прямого проецирования на рахманиновскую концепцию фигуры самого Паганини и легенды о его «демонизме», что вроде бы подтверждалось программными расшифровками, которые композитор подготовил для предполагавшегося на эту музыку балета М. Фокина.

Тем не менее, собственно музыкальная реальность «Рапсодии», если отвлечься от разного рода внемузыкальных наслоений, позволяет внести определенные коррективы в видение смысловых опор данной концертной композиции.

Важнейшая из них определяется тем, что перед нами концерт-скерцо, а если позволить себе уточнения, то еще и каприччо, арабеска, импровизация настолько неотразимы изобретательновиртуозная разработка материала, живость, артистический блеск, остроумие, подчас даже с оттенком пикантности (всему этому служит и преобладающий легкий стаккатный штрих и жемчужные россыпи пассажей). Разумеется, скерцозность не выступает здесь как нечто самоценное, более всего она выражает дух молодости, искрящейся бодрости, полноты и раскованной игры сил.

Временами скерцозность приобретает черты серьезности и сосредоточенности — тогда присущие ей подвижность, стремительность и заостренность ритмов трансформируются в импульсивнодинамичные образы активно-волевого преодоления (нередко с героической окраской).

Может показаться парадоксальным, но эта энергетика порой начинает ассоциироваться с созидательным энтузиазмом первых пятилеток «страны Советов» — с наибольшей отчетливостью в центре среднего раздела (напоминая тему главной партии Шестнадцатой

симфонии Н. Мясковского), а затем в марше-токкате начала финала.

Упомянутый средний раздел конденсирует совершенно неотъемлемую от образного мира «Рапсодии» сферу лирических чувствований, которая в рассредоточенном виде пронизывает и крайние разделы произведения. Неотъемлемую, поскольку господствующий здесь слой скерцозно-деятельных побуждений просто немыслим без сопутствующих ему эмоциональных проявлений, так что складывается художественный выливающийся в скерцозно-лирическую концепцию. Этот сплав был весьма характерен для музыкального искусства 1930-х годов, в том числе в формах лирической комедии (в числе ее лучших образцов — опера С. Прокофьева «Дуэнья»).

Собственно лиризм в «Рапсодии» преподносится в очень широком спектре: проникновенно-одухотворенные излияния нежности души и чарующие миражи мечтательной ворожбы с подключением роскоши импрессионистской звуковой палитры, сугубо интимные признания с хрупкой истонченностью оркестровых красок и восторженные гимнические произнесения «во всеуслышание». Отдельный, сугубо демократический по своему образному строю спектр образуют лирические высказывания, восходящие к современной шансон эстрадного толка со свойственной ей терпкостью и раскованностью.

Но мир «Рапсодии» отнюдь не безоблачен. Не раз набегает тень тревожных раздумий, возникают наплывы мрачных предчувствий, появляется витающий над жизнью зловещий призрак смерти. В этом случае композитор, как и в ряде других своих сочинений, использует секвенщию Dies irae, издавна

служившую в музыкальном искусстве символом некой надличностно-роковой силы. Здесь данный мотив становится, по сути, второй темой вариаций.

Однако в полном согласии с главенствующей направленностью произведения, где персонифицированный этой темой «негатив» затемнений колорита и давящих воздействий неизменно перекрывается или просто сметается потоком жизнелюбивых настроений. Кроме того, происходит своеобразное перерождение, когда преодолевается трагедийно-фатальное предназначение темы Dies irae, и она подчиняется громаде торжествующей жизни (таков итоговый штрих, проставленный в коде).

Следовательно, данным произведением Рахманинов самым действенным образом ответил на столь насущную этикопсихологическую примету 1930-х годов: несравненный, поразительный оптимизм — оптимизм несмотря ни на что, и вопреки всем грозам и бедствиям того времени.

В конечном счете, направленность рассмотренной партитуры состоит в том, чтобы всеми силами утверждать веру в жизнь, ее свет и радостное приятие. Этому служит и истинная классичность звукового строя: органичный синтез традиционного и современного, ясность и четкость музыкальных построений, выверенность и сбалансированность всех компонентов, законченное совершенство деталей и целого.

* * *

Вряд ли можно оспорить тот факт, что две самые высокие вершины позднего творчества Рахманинова — «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы» (1940). Вторая из этих партитур стала последним произведением композитора, и создавалась,

когда мир уже был объят пожарищем Второй мировой войны. Именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность рахманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «война и мир».

Сразу же следует оговорить три момента. В ходе сочинения композитор ввел несколько автоцитат, о которых будет упомянуто ниже, и воспользовался темами незаконченного балета «Скифы», над которым работал в 1915 году, то есть опять-таки во времена войны, но Первой мировой. Очевидно, второе из этих обстоятельств и подтолкнуло его к тому, чтобы дать своему произведению название «Симфонические танцы», хотя оно весьма условно, так как собственно танцевальной может считаться только ІІ часть.

Кроме того, существуют сведения, что Рахманинов предполагал назвать части следующим образом: І — «День», ІІ — «Сумерки», ІІІ — «Полночь» (в конце вступительного раздела финала колокола бьют 12 ударов) [1, 580]. Но опять-таки, как и в случае с «Рапсодией на тему Паганини», руководящим для себя принципом рассмотрения примем не столько подробности авторского замысла, сколько восприятие музыки как таковой, в том числе связывая ее с реалиями общеисторической ситуации.

С этой точки зрения естественно прийти к заключению, что в «Симфонических танцах» с исключительной чуткостью отражена атмосфера начального разворота грозовых событий Второй мировой войны. Композитор вводит здесь резко разведенные контрасты, поляризация которых подчеркивает нарастающее размежевание противостоящих явлений, и суть этого размежевания сводится к очень

простой «формуле»: мир, неотвратимо ввергающийся в пучину войны.

Антитеза «война и мир» начинает формироваться в I части через сопоставление ее среднего раздела с крайними. В ее центре широко экспонируется столь значимый для Рахманинова образ Родины. Композитор возвращается к тому, что впервые было найдено в написанной за несколько лет до этого Третьей симфонии — звучание «рожков», представленное здесь тембрами гобоя, кларнета и саксофона. Просто и безыскусно выводят они нескончаемую лироэпическую песнь русских полей, родного приволья.

Но смысл этого нежного распева выходит за пределы сугубо национального локуса. В данной пейзажной пасторали с ее светлой мечтательностью чувствуется благодать и покой жизни вообще, отрада души, ее пристанище, — то желанное, к чему тянется сердце человеческое. В коде I части состояние очарованности возобновляется с новой силой в хорале струнных, расцвеченном блестками поэтичной звончатости (вводя здесь лейттему из своей Первой симфонии, композитор как бы вспоминает о далекой юности).

В некоторой заторможенности течения этой музыки ощутимо желание до бесконечности продлить идиллию мирных дней, а завуалированная здесь ностальгическая нота несет определенный подтекст. Нетрудно понять: именно в ситуации надвигающихся бедствий до предела обостряется чувство жизни. Каким особенно драгоценным и притягательным становится то, что завтра может быть потеряно навсегда! Вот чем объясняется стремление удержать минуты ускользающего счастья. Отсюда же тоскливая меланхолия, порожденная пониманием неизбежных утрат на пороге больших испытаний.

Во II части это щемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всем своем творчестве Рахманинов создает вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С. Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и в балете «Гаянэ» А. Хачатуряна, включая и советскую песню (например, «В лесу прифронтовом» М. Блантера).

Нити ко II части «Симфонических танцев» тянутся также от психологических поэм «Вальса» М. Равеля и особенно «Грустного вальса» Я. Сибелиуса. И у Рахманинова это именно «Valse triste», но с переводом второго слова не как грустный, а как печальный.

Это вальс-элегия последнего бала, поэма прощальных услад и вздохов, томительная в особой плавности и медлительности своего кружения (вальсбостон). И сама лирическая эмоция также особая — «густая», насыщенная, с приступами жгучей тоски (композитор использует здесь аккордовые структуры кластерного типа, пониженные ступени, поникающие «оползания» минорных созвучий и тональностей).

Зловещей приметой происходящего становятся вторжения пронзительной сигнальности засурдиненной меди с ее устрашающими «раздуваниями» и металлическим скрежетом. Для Рахманинова этот тембровый знак давно уже служил эквивалентом враждебного человеку XX века (с особенной силой он был явлен в финале «Колоколов»), но в данном случае, исходя из контекста военного времени, подобные звучания стано-

вятся угрожающим признаком неизбежных тревог и смертоносных опасностей.

Под нависающей сенью подобных предостережений и страхов прощальный вальс становится «танцем на пороховой бочке» или, по меньшей мере, кружением над обрывом. Присущие этой музыке гнетущие ощущения и сумрачная настороженность закономерно выливаются в стремительный вихрь коды—словно спешно-судорожные завершающие штрихи расставания (еще одна яркая психологическая деталь).

«Война» разворачивается в крайних частях цикла по линии неуклонной эскалации. Это два скерцо, но весьма отличающиеся по смысловому наполнению. Скерцо I части носит открыто воинственно-наступательный характер: характерная моторно-токкатная пульсация на маршевой основе, подчеркнутая острота упругих, пружинящих ритмов, ключевая роль духовых инструментов вообще и медных в особенности с выделением трубных фанфар и холодного блеска тембрового облачения.

При всем том, этой музыке присущи такие качества, как суровая бодрость и целеустремленность, собранность и внешняя импозантность, броский рельеф, яркая эрелищность (в том числе через красочные тонально-гармонические сопоставления типа f-Des-E-A-As-D-Des-G-c).

Так что на первых порах энергия, горячий напор и зажигательный темперамент молодцеватой бравуры «гарцующего» воинства может невольно увлечь, даже захватить. Это пока что не сама война, а военные игры, собирание сил, накачивание мускулов, парад на плащу, приготовления к действию.

Но уже в репризе I части мы становимся свидетелями водоворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбужденной, грозовой. В колючем, пронзительном звучании прослушивается грохот орудий, динамично-импульсивный ход-бег военной машины, приобретающей хищный «оскал» — примечательно, что на кульминации (ц. 26) вводится «набухший» кластер из четырех больших секунд.

В финале наращивание агрессивности выливается в вулканическую лаву сумбурно-лихорадочного хаоса разгорающихся битв. С самого начала репризы в кипение этой лавы активнейшим образом включается Dies irae. В сравнении с «Рапсодией на тему Паганини» здесь его обличье совсем иное. Он выступает как знак грозящих бедствий, как карающая десница войны и как призрак смерти (в моменты «костлявого» перестука ксилофона).

Дьяволиада XX века, которая заинтересовала Рахманинова еще в опере «Франческа да Римини» и во II части Второй симфонии, а затем в некоторых из этюдов-картин и в Четвертом концерте, получает теперь законченное воплощение в полуфантастически-гротескном преломлении мрачного батального действа. Одиозный, оргиастический, сатанинский разгул милитаризма перерастает в настоящий шабаш вооруженной нечисти.

И все-таки экспансия сил зла не носит в финале исчерпывающе тотальный характер. Его средний раздел посвящен горестным раздумьям о неразумии человеческом, а в ламентозных вопрошаниях, скорбных стонах души и тоскливых причетах слышатся переживания за судьбы мира и гуманизма. И главное: в самом конце произведения намечена потенция действенного противостояния.

Вырастающий из инфернальнодемонического потока эпилог произведения основан на теме № 9 «Всенощной» («Благословен еси, Господи»). Она построена на интонациях знаменного распева и напоминает старообрядческие песнопения — вот почему веет от нее праведной истовостью. Наполненная динамизмом, суровой решимостью и грозной былинно-богатырской мощью, эта тема знаменует собой могучий эпос сопротивления, отпора беснованию военщины.

То было пророчество грядущей миссии России, спасшей мир от гитлеровского порабощения. То был последний взгляд композитора на реалии XX столетия и последний штрих в запечатленном им образе Родины, которая всегда оставалась для него святыней.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
- 2. *Валькова В.Б.* С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2017. 276 с.
- 3. *Васильев Ю.В.* Рахманинов и джаз // С.В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения. М.: МГК им. Чайковского, 1995. С. 172—184.
- 4. Демченко A.И. Рахманинов и XX век // Рахманинов в художественной культуре его времени. Ростов-на-Дону, 1994.

- 5. Демченко А.И. Творчество Рахманинова и магистрали художественного процесса его времени // Демченко А.И. Избранные статьи о музыке. Вып. 4. Саратов: СГК, 2005. С. 157—166.
- 6. Демченко А.И. Сергей Рахманинов. Звезды и тернии «русского пути». Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2013. 140 с.
- 7. *Кандинский А.И*. Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. 720 с.
 - 8. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 742 с.
- 9. Корабельникова Л.З. Судьбы русского музыкального зарубежья // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 801–818.
- 10. *Ляхович А.В.* Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2013. 184 с.
- 11. Протопопов В.В. Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. М.: Музгиз, 1947. С. 130—154.
- 12. Рахманова $M.\Pi$. Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 371—406.
- 13. Редепеннинг Д. «Нерушимое безмолвие нетревожимых воспоминаний» (заметки о произведениях Сергея Рахманинова периода эмиграции) // Гецелев Б.С. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Нижний Новгород, 2005. С. 221–230.
- 14. Скафтымова Л.А. Сергей Рахманинов: концепция позднего периода творчества // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 249—262.
- 15. Cannata D. Rachmaninoff's changing view of symphonic structure. New York University, 1993. 256 ρ.
- 16. Gehl R. Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–1943. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2008. 354 ρ.
- 17. Harrison M. Rachmaninoff: life, works, recordings. London, New York: Continuum, 2005. 422 ρ.
- 18. Johnston B. Harmony and climax in the late works of Sergei Rachmaninoff. University of Michigan, 2009. 306 ρ .

REFERENCES

- 1. Bryanceva V.N. S.V. Rahmaninov [S.V. Rachmaninoff]. M.: Sovetskij kompozitor [Moscow: Soviet composer], 1976. 645 s.
- 2. Valkova V.B. S.V. Rahmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva [S. Rachmaninoff: chronicle of life and creativity]. Tambov: Izdatelstvo Pershina R.V. [Tambov: Publishing house Pershin R.V.], 2017. 276 s.
- 3. Vasilev Yu.V. Rahmaninov i dzhaz // S.V. Rahmaninov: k 120-letiyu so dnya rozhdeniya [Rachmaninoff and jazz // Rachmaninoff: to the 120 anniversary from the day of birth]. M.: MGK im. Chaikovskogo [Moscow: Moscow State Conservatory n.a. Tchaikovsky], 1995. P. 172—184.
- 4. Demchenko A.I. Rahmaninov i XX vek // Rahmaninov v hudozhestvennoj kulture ego vremeni [Rachmaninoff and XX century // Rachmaninoff in the artistic culture of his time]. Rostov-na-Donu [Rostov-on-Don], 1994. P. 3–18.

- 5. Demchenko A.I. Tvorchestvo Rahmaninova i magistrali hudozhestvennogo processa ego vremeni // Demchenko A.I. Izbrannye stat'i o muzyke. Vyp. 4 [Creativity Rachmaninoff and highways of the artistic process of his time // Demchenko A.I. Selected articles about music. Vol. 4]. Saratov: SGK [Saratov: SSC], 2005. P. 157—166.
- 6. Demchenko A.I. Sergej Rahmaninov. Zvyozdy i ternii «russkogo puti» [Sergei Rachmaninoff. Stars and thorns of the «Russian way»]. Tambov: Izdatelstvo Pershina R.V. [Tambov: Publishing house Pershin R.V.], 2013. 140 ρ.
- 7. Kandinskij A.I. Stati o russkoï muzyke [Article about Russian music]. M.: Nauchno-izdatel'skii centr «Moskovskaya konservatoriya» [Moscow: Scientific-publishing center «Moscow Conservatory»], 2010. 720 s.
- 8. Keldysh Yu.V. Rahmaninov i ego vremya [Rachmaninoff and his time]. M.: Muzyka [Moscow: Music], 1973. 742 ρ.
- 9. Korabelnikova LZ. Sud'by russkogo muzykalnogo zarubezhya // Russkaya muzyka i XX vek [Destiny of the Russian musical emigration // Russian music and the twentieth century]. M.: GII [Moscow: State Institute of Art Studies], 1997. P. 801–818.
- 10. Lyahovich AV. Simvolika v pozdnih proizvedeniyah Rahmaninova [Symbolism in the later works of Rachmaninoff]. Tambov: Izdatelstvo Pershina R.V. [Tambov: Publishing house Pershin R.V.], 2013. 184 ρ.
- 11. Protopopov V.V. Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S.V. Rahmaninova // S.V. Rahmaninoff [Later symphonic work of S.V. Rachmaninoff // S.V. Rachmaninoff]. M.: Muzgiz [Moscow: Muzgiz], 1947. P. 130—154.
- 12. Rahmanova M.P. Russkaya duhovnaya muzyka v XX veke // Russkaya muzyka i XX vek [Russian sacred music in the twentieth century // Russian music and the twentieth century]. M.: GII [Moscow: State Institute of Art Studies], 1997. P. 371–406.
- 13. Redepenning D. «Nerushimoe bezmolvie netrevozhimyh vospominanii» (zametki o proizvedeniyah Sergeya Rahmaninova perioda emigracii) // Gecelev B.S. Portrety. Perevody. Publicistika. Materialy [«Unbreakable silence of undisturbed memories» (notes on the works of Sergei Rachmaninoff emigration period) // Getselev B.S. Portraits. Translations. Publicism. Materials]. Nizhnij Novgorod [Nizhny Novgorod], 2005. P. 221–230.
- 14. Skaftymova L.A. Sergeï Rahmaninov: koncepciya pozdnego perioda tvorchestva // Sergeï Rahmaninov: istoriya i sovremennost' [Sergei Rachmaninoff: the concept of the late works // Sergei Rachmaninoff: history and modernity]. Rostov-na-Donu: Izd-vo RGK im. S.V. Rahmaninova [Rostov-on-Don: Publishing house of RSC n. a. S.V. Rachmaninoff], 2005. P. 249—262.
- 15. Cannata D. Rachmaninoff's changing view of symphonic structure. New York University, 1993. 256 ρ.
- 16. Gehl R. Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–1943. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2008. 354 ρ.
- 17. Harrison M. Rachmaninoff: life, works, recordings. London. New York: Continuum, 2005. 422 ρ .
- 18. Johnston B. Harmony and climax in the late works of Sergei Rachmaninoff. University of Michigan, 2009. 306 ρ.

О ПРОЯВЛЕНИИ АКЦИОНИЗМА В ИСКУССТВЕ XX СТОЛЕТИЯ

Антиповедение, свойственное многим представителям искусства XX века. спровоцированное внутренними протестами по отношению к любым внешним факторам (протест зачастую является стимулом создания многих акционистских произведений), приводит к утверждению акционизма как одной из ведущих форм самовыражения. Антиповедение и протест, в свою очередь, диктуют высокую долю проявления эпатажа, свойственного ряду театральных постановок, литературных сочинений, живописных произведений, музыкальных опусов, инсталляций, мультимедиа, реди-мэйдов и т.д. Отметим первоначально, что тенденция к эпатажу во многих случаях отрицает обособленность того или иного искусства: в рамки одного проникают элементы другого, стиль одного искусства или одного жанра в рамках одного искусства больше не является приоритетным для авторов — происходит своеобразная разгерметизация творческого пространства. Художники не сковывают полет своей фантазии разного рода содержательными или структурными нормативами. Воссоздается картина синтеза искусств или синтеза искусства с признаками и приемами антиискусства.

Акционистские произведения, как правило, лишены точности, представляют собой широкое поле для всевозможных трактовок живописи. К придемонстрирующим отсутствие емам. точности, можно отнести нестандартные графики, решенные в абстрактных тонах, в литературе — особые фонемно-лексические тексты, в музыке — партитуры с незафиксированным музыкальным текстом, интуитивные (словесные) партитуры и графическую нотацию. Естественно, что в данном случае значительно повышается роль воспринимающих субъектов (зрителей, читателей, исполнителей и слушателей). В их первостепенные задачи входит теперь не просто пассивно воспринимать сочинения, реагировать эмоционально, например, в галерее или в концертном зале, но и догадываться, проектировать внутри себя авторские концепции, задумываться о смыслах, которые хотел высказать художник, писатель или композитор. При этом, в большинстве случаев, возникает не интерпретация, а метаинтерпретация как эквивалент процессу создания текста. Авторский текст предстает не как оригинальный текст, принадлежащий тому или иному виду искусства, а как предпосылка к сочинительству, к досказыванию, которое должен осуществить зритель, читатель, слушатель или исполнитель [см. об этом: 5].

Цель авторов акций, в том числе и музыкальных, — создать не полностью зафиксированные в пространстве опусы,

являющиеся свободной реализацией конкретной идеи. Получалось подчас и так, что единственно значимой задачей художников и всех людей, принимавших участие в реализации акции, становилось генерирование идей и концепций. В музыкальном творчестве, например, авторский текст может представлять собой своеобразную «инструкцию по применению». Реализуют ее исполнители, да и, зачастую, слушатели тоже. Концептуальным объектом (в большинстве случаев, с обилием авторских комментариев) в музыкальном произведении могут стать графики, схемы, диаграммы, формулы, словесные пояснения и изобразительные рисунки, а также объекты, не имеющие определенного функционального назначения. Словом, создавался, как правило, идейный пласт, без схемы конкретной реализации. Иногда частью словесного выражения идеи акции становилось и указание среды, в которой мог демонстрироваться сам концептуальный объект, акции могли проводиться везде — на улице, на дороге, в поле, в лесу, у горы, в конкретном населенный пункте, галерее, концерном зале. Например, наследии известных композиторов XX века есть и такие «произведения», «исполнение» которых могло происходить в любом месте земного шара, при этом, от принимавших участие в этих акциях людей не требовалось никакой подготовки. Таких примеров достаточно много в творчестве Д. Кейджа. Его музыкальные акции могли производиться на городских улицах («Демонстрация звуков окружающей среды» (1971) — 300 человек ходили в окрестностях Висконсинского университета и слушали звуки природы), в парках («Environne METZment» (1981) — люди ходили по парку французского городка Метц и воспроизводили любые звуки, прислушиваясь к общему стоящему в эти минуты гулу); в поездах и на вокзалах («Il treno» (1978), и на каждой станции можно было слушать определенную музыку); в радиостудии — «Воссоединение» в 1968 году Д. Кейдж и М. Дюшан в течение шести часов играли в шахматы на звуковой доске — каждая клеточка доски имела свою высотность, благодаря чему создавалась некая звуковая комбинация. Концептуальная идея автора носила, скорее, хаотичный характер, задача же исполнителей — по возможности привести хаос в гармонию или акцентировать этот хаос. Авторыконцептуалисты зашифровывают свои идеи в своеобразные концепты — живописные, словесные или звуковые клише.

Акционизм как явление искусства, естественно, имеет в своей основе определенные истоки. Причем, эти истоки в большей степени связаны с началом ХХ века, когда, благодаря социальноисторическому контексту, дихотомия «протест — антиповедение» достигла своего апогея. Художники, принадлежащие разным видам искусства, протестовали абсолютно против всего, а этот шаг, в свою очередь, провоцировал антиповедение, проявляющееся не только в публичных «выходках» художников, но и в их произведениях [см. об этом: 8].

По замечанию К. Антонян, элитарное искусство XX века (под элитарным искусством ученый понимает любое искусство, не связанное с массовой культурой) «во-первых, приравнивает творчество к высшему (божественному) откровению мира. Планка высока и искусство расценивается не просто как самовыражение, но как претворение. Это искусство, которое не только претворяет действительность, оно творит

ее заново. Цели художника — созидание высших ценностей (А.Н. Скрябин, В. Кандинский). Второй путь элитарного искусства — раскрытие собственных приемов, рождение "чистого искусства", "искусства для искусства". Третий путь, которым шли радикальные авангардные направления, работающие с образами безобразного и отвратительного, это революция против устоявшихся эстетических норм (дадаизм), против поклонения прошлому во имя будущего (футуристы), против безобразного и абсурдного по свой сути мира (экспрессионизм)» [1, 98]. В большей степени в начале XX века преобладал третий путь. Причин тому много: резкие перемены в общественном сознании, дозволенность практически всех грехов, «переход» к полному свободомыслию и свободоизъявлению, и, конечно же, общая нестабильная историческая ситуация, включающая в себя обилие революций, войн, переделов территорий, политических экспериментов.

Так, именно в первые десятилетия XX столетия ряд произведений может не только отрицать эстетическую информацию, превращаясь в антиэстетическую провокацию, но и низвергать каноны того самого искусства, к области которого он, хоть и косвенно, относится. Среди таких примеров — известный образец реди-мэйда (готового искусства) скульптура «Фонтан» (1916) французского дадаиста Марселя Дюшана, задававшегося вопросом: «А если я вообще не буду менять материю, возьму готовую форму — это будет искусством:³» и самого дававшего на него ответ — «Я считаю — насколько возможно, надо использовать все, что подворачивается под руку, и строить на этом что-то свое» [сведения по: 10, 96]. Укажем, что сам замысел «Фонтана» был изначально абсолютной авторской шуткой, которой Дюшан хотел поразить современных критиков, а уже позже стал символом свободного и эпатажного искусства.

Фактически, предметом так называемого искусства в реди-мэйдах (как и в целом в искусстве дада, в русле которого и зародился реди-мэйд) могло стать все, что угодно — вплоть до обыкновенной железной лопаты. А собственно произведением искусства эти предметы делал процесс рассмотрения, то есть его презентация в зале и внимание к нему публики. По указанию К. Томкинса, «Истинный смысл реди-мэйдов в отрицании возможности четко определить, что такое искусство. Искусством может быть что угодно. Искусство не предмет и даже не образ, а духовная деятельность» [10, 34]. Известно еще одно мнение: «Визуальный опыт восприятия readymade характеризуется индифферентностью и анестезией, поскольку объект выбирается намеренно с учетом нехватки в нем "эстетической эмоции" и с целью защиты от "взгляда". Readymade, таким образом, представляет собой выражение как "визуальной индифферентности", так и полного игнорирования критериев вкуса» [11, 46]. В процитированных источниках акцентируется факт отрицания известных искусству канонов, эстетических нормативов и вкусов с той или иной целью. Помимо этого, реди-мэйды Дюшана, как и большинство дадаистских произведений в целом, базировались на формуле протест — абсурд — ирония. «Фонтан» — это протест против торжествующих тенденций в искусстве, в котором первична идея, а не материал, это абсурдный объект для предмета искусства, это ирония автора по отношению к коллегам и к публике, это преднамеренное отрицание эстетической привлекательности самого предмета искусства, а, значит, и всего современного ему искусства в целом [см. об этом: 6]. Дюшан практически перечеркнул господствующее мнение, что художник обладает высшей формой сознания, особой интеллектуальностью, достоин всяческих почестей и исключительного статуса. Он считал себя больше философом, способным утверждать новые формы самосознания, нежели скульптором или живописцем.

Итак, основа антиэстетической провокации, так мощно отраженной в искусстве XX века, была заложена в рамках одного из радикальных течений начала столетия — дада, целью которого было стремление «самому найти камень, открыть часовой механизм, найти маленький трамвайный билетик, красивую ножку, насекомое, познать уголок собственной комнаты, — все это могло мобилизовать чистые и непосредственные чувства. Приспосабливая таким образом искусство к повседневной жизни и уникальному опыту, подвергаешь искусство рискам того же закона непосредственности и случайностям, игре живых сил. Искусство больше не "серьезное и полновесное" движение чувства и не сентиментальная трагедия, а просто плод жизненного опыта и радости жизни» [высказывание М. Янко по: 9, 70]. Антиискусство рождало провокативность многих произведений дадаистов. Помимо указанных работ Дюшана и других представителей реди-мэйда назовем другие наиболее яркие образцы дадаистского искусства — картины и графические рисунки «Географическая весна» (1916) Д. де Кирико, «Виолончелист» (1916) X. Рихтера, «Рисунок» (1917) X. Арпа, «Цюрихский бал» (1917) М. Янко, «Горизонтальная оркестровка»

(1918) В. Эггелинга, «Гравюра на дереве» (1918) К. Шада, «Автопортрет с дада-головой» (1920) С. Тайбер, «Шляпа делает мужчину» (1920) и «Святая Цецилия» (1923) М. Эонста. «Перья» (1923) и «Женщина из спичек» (1924) Ф. Пикабиа, фотомонтаж «Жить и сбиваться в толпу во Вселенском городе» (1919) Г. Гросса, скульптуру «Святая скорбь» (1920) К. Швиттерса, реди-мэйд «Рельеф с тарелкой» (1919) И. Пуни. Большинство из указанных произведений подчиняются тому закону, который «вывел» Пикабиа: «Каждая страница должна взрываться — либо чем-то серьезным, глубоким и тяжелым, либо мятежом, либо дурнотой, новым, вечным, или уничтожительной бессмысленностью, энтузиазмом принципов или тем способом, каким она напечатана. Искусство должно стать кульминацией неэстетического, бесполезной и ничем не оправданной» [9, 106]. Кроме того, сам Пикабиа на многочисленных полотнах и рисунках принципиально акцентировал антиискусство — антиэстетический феномен современности («Танцующие в фонтане I», 1912, «Портрет Мари Лоренсен», 1917, «Дитя — карбюратор», 1919). Не трудно заметить на полотнах Пикабиа отсутствие привычных для глаз образов, подмену образа конструктивистскими идеями: человеческий портрет представляет собой набор реалистических жизненных символов. Но, в отличие от реди-мэйдов Дюшана, все же нарисованных и представленных не в виде инсталляции, а в виде художественных полотен. Основные эстетические положения дада, помимо уже указанной цепочки критериев «протест — абсурд — ирония», сформулированы в книге-дневнике «Бегство во времени» (1927) X. Балля.

Презентации новых сценических форм — прототипов перформансов и хэп-__ активно используемых дадаистами, проходили со скандалами, намеренно ими же и спровоцированными. Так, известно негодование публики, пришедшей на исполнение «Вазелиновой симфонии» Т. Тцара в 1920 году в популярный парижский салон «Зал Гаво». Хэппенинг (это слово тогда не использовалось; вместо него значился иной жанр — «представление») включал в себя чтение стихов (свои сочинения читал Π . Элюар в костюме балерины), театральные действия (за них отвечал А. Бретон, приставлявший пистолеты к головам всех участников исполнения), игру на фортепиано (сам Т. Тцара), постановку скетча (драматург Ж. Рибмон-Дессень). Хаос, творившийся на постановке «Вазелиновой симфонии», имел параллельную драматургию — хаос творили исполнители и хаос своими выкриками, негодованием, особым поведением, бросанием помидоров в артистов (что допускалось, и чему не противился никто) творила публика. На это, собственно, и рассчитывали организаторы представления. Его смысл, возможно, заключался в создании особой действенной атмосферы, в которой могли бы принять участие все собравшиеся в одном месте и в одно время без исключения. Иногда дадаистские представления являли собой импровизированный суд: прямо в зале выбиралась жертва, известные поэты, драматурги, музыканты были свидетелями, судьями, жертвами. Сам процесс импровизировался, а вердикт выносила публика. В этом — еще одно «предвидение» будущего хэппенинга как жанра и индетерминизма (в частности, музыкальной алеаторики) как принципа построения композиции. Именно дадаистские эксперименты с импровизацией спровоцируют в 1960-е годы А. Капроу на создание его «18 хэппенингов», Э. Брауна — на использование рисунков вместо партитур. Однако, самое мощное воздействие принципы дада (в том числе и импровизационность) окажут на творчество Д. Кейджа (хэппенинги «Поезд», «В озере», «Мюзициркус» и др.).

Век дада был недолог. Уже в середине 1920-х годов во Франции на его основе зарождается сюрреализм одно из самых ярких стилистических направлений в искусстве XX века, ознаменованное появлением новых образов, новых концептов, новых художественноэстетических канонов, также сыгравших значительную роль в становлении акционизма. По мнению Д. Бона, «сюрреализм — это психический автоматизм, с помощью которого предлагается выражать вербально или письменно, или любыми другими способами реальное функционирование мысли в отсутствие какого бы то ни было контроля, осуществляемого разумом, вне каких бы то ни было эстетических или моральных интересов» [2, 19]. Последние слова об отсутствии эстетических и моральных интересов сближают позиции сюрреалистов с позициями дада, однако, что самое важное, у сюрреализма иные концепты — бесконтрольность разума, непреднамеренность выражения того или иного образа, освобождение сознания, то есть вылвижение на лидирующее положение бессознательного начала, зачастую, противоестественного и абсурдного. Подсознание становится источником творчества; культивируются образы с высочайшей степенью произвольности. При этом, по мнению ученых, у представителей сюрреализма существует парадоксальность концепции искусства: «Во-первых, сюрреализм как наследник дада отрицает искусство как таковое, утверждая при этом "антиискусство". Это "антиискусство" может быть интерпретировано как примитивизм, некое непосредственное выражение "жизни". Во-вторых, сюрреализм сразу же четко отграничивает особые сферы, которые называются "сюрреальностью". И при этом утверждает "сюрреальность" как некую высшую реальность. "Сюрреальность" — это то, что должно быть выражено сюрреализмом. "Сюрреальность" предсуществует где-то в глубине души, она возникает с помощью сюрреалистического "взгляда" (или ракурса") и "света", она представляет некое будущее» [3, 214]. Действительно, одним из главных концептов сюрреализма становится антиискусство, выраженное посредством примитивизма намеренного упрощения средств выразительности. Укажем на примеры музыкального сюрреализма — одноактный балет «Чудесный мандарин» (1919) Б. Бартока, оперный скетч «Туда и обратно» (1927) П. Хиндемита; сочетание экспрессионизма и сюрреализма производится композиторами в мелодраме «Лунный Пьеро» (1921) А. Шенберга, в опере «Лулу» (1935) А. Берга и в операх 1910-х годов Р. Штрауса. В них царит атмосфера бессознательного, иррационального, во многом связанная с концептом «сон». Этот же концепт вместе с концептом «время» характеризует большинство полотен Р. Магритта, раскрывающего философию жизни своего поколения: «Лес» (1926), «Трудный переход» (1926), «Влюбленные» (1928), «Фальшивое зеркало» (1935), «Застывшее время» (1938), использованное на обложке экзистенциального романа «Тошнота» (1938) Ж.-П. Сартра. Одним из лидеров сюрреализма, как отмечалось, стал А. Бретон, сущностное восприятие мира которого изложено в одном из его стихотворений — «Не выходя из» (1923). Его, как и многие другие литературные произведения Бретона, характеризует поток сознания, некая абстрактность, придающая ареал легкости пространственной, но тяжести смысловой, завуалировано представляющей богатый содержательный мир.

Еще одно течение, повлиявшее на формирование акционизма и близких ему тенденций в искусстве XX века, футуризм, зародившийся приблизительно в то же время, что и дада в 1910-е годы. Но, в отличие от дада, первоначально отрицавшем любое корпоративное явление, в том числе и манифест (он появился лишь в конце 1918 года стараниями Т. Тцары), футуризм базировался на четко обоснованном его представителями литературном манифесте, написанном итальянцем Ф. Маринетти и опубликованном в окончательной форме в парижской газете «Фигаро» еще в феврале 1909 года. Его постулаты заключены в следующем: производится замена выражения человеческих чувств, психических процессов, «живой» реакции на происходящие события эстетикой созерцания с обращением к неживым предметам и явлениям повседневной жизни. Прошлое (традиции) трактуется футуристами как нечто застывшее, а будущее — как процесс. Именно поэтому эстетическими объектами футуристов и стали всевозможные предметы современного мира, в первую очередь, — новые достижения в области технического прогресса. Иногда — выдуманные, в то время считавшиеся фантастическими, но уже к концу XX века, созданные и ставшие значимыми в истории развития человечества (например, еще в 1900-е годы на одной из немецких почтовых марок была изображена футуристическая картина «Тучеразгонитель»). Дадаистский жано реди-мэйд в своей основе также опирался на отображение предметов современной окружающей действительности. В этом случае с учетом преднамеренного эпатажа, характеризующего оба эти направления в искусстве, между дадаизмом и футуризмом можно провести довольно явную параллель. Общие идеи выражены и в манифестах футуристов и дадаистов: «Я разрушаю черепа мозгов и короба социальной организации. Повсеместно деморализовать, сбросить человека с небес в преисподнюю, устремить взгляд из преисподней к небу, устрашающее колесо всемирного балагана заново направить в реальные могущества и в фантазию каждого индивидуума... Порядок = беспорядок; A = не-A; подтверждение = отрицание; высшее излучение абсолютного искусства, хаос, абсолютно упорядоченный в чистоте — вечно катиться в секундах без преград, без дыхания, без света, без контроля — я люблю старое искусство за его новизну. С прошлым нас связывает только контраст» — так писал Т. Тцара [цит. по: 9, 49], который причисляется искусствоведами и к дадаистам, и к футуристам. Стоит отметить, что этот самый контраст, о котором упоминал Тцара, проявлен в творчестве дадаистов и футуристов абсолютно на всех уровнях — на уровне содержания и образа, на уровне формы и структуры, на уровне языка (литературного, живописного, музыкального и др.) [см. об этом: 7].

Свои манифесты провозглашали и русские футуристы: известно, что о зарож-

дении русского футуризма можно говорить, начиная с 1910 года, когда в свет вышел сборник новой поэзии «Садок судей», сама же группа, на-«Гилея», оформилась званная в 1912 году. Чтение манифестов как одного из самостоятельных жанров футуристической литературы — практически всегда сопровождалось эпатажем. Обратимся к трактовке футуризма К. Малевичем, автором огромного количества футуристических и супрематических полотен: одной из ярких футуристических работ художника считается картина «Корова и скрипка» (1913). Так, характеризуя футуризм в целом, он писал: «Футуристы, отвергнув разум, провозгласили интуицию как подсознательное. Но создавали свои картины не из подсознательных форм интуиции, а пользовались формами утилитарного разума. Следовательно, на долю интуитивного чувства ляжет лишь нахождение разницы между двумя жизнями старого и нового искусства» [4, 22]. Именно в превалировании разума над подсознанием — коренное отличие футуризма от сюрреализма, представители которого, напомним, черпали идеи своих произведений во снах, в психоделических грезах, в сферах, неконтролируемых сознанием. Главной носительницей информации для футуристов стала интициция — сочинение произведений на интуитивном уровне, но с доминированием разума (один из первых примеров — «Очарованный странник. Сборник интуитивной критики и поэзии», изданный в 1913 году, в который вошли стихотворения Ф. Сологуба, И. Северянина, Д. Крючкова, В. Солнцева). А натуралистичность их произведениям придавало, что уже отмечалось, использование в качестве объектов широкого спектра предметов глобализирующегося с огромной скоростью времени, а также разнообразных построек и зданий. Приведем в пример картины «Бруклинский мост» (1919) Д. Стеллы, «Желтый грузовичок» (1919) и «Мотоциклист» (1920) М. Сирони, «Вид на Париж из Мёдона» (1925) Ю. Анненкова. Эта тенденция, сочетающая интуитивность и натуралистичность, впервые так мощно представленная в искусстве именно первых двух-трех десятилетий XX столетия, стала одной из ведущих в дальнейшем развитии всех известных искусств («интуитивная музыка» К. Штокхаузена, которую композитор создавал в 1960—1970-х годах, «интуитивная живопись» А. Щербины, многочисленные сборники «интуитивной поэзии» С. Хи). Таким образом, футуризмом правил эпатаж. Укажем, что Д. Бурлюк в том же — 1916 году в стихотворении «Мы футуристы» описал облик типичного с его точки зрения футуриста. Поэт не избегал экспериментов в области языка, в способах его подачи, особо придавая определенную семантическую нагрузку гласным звукам.

Не менее важными предстают идеи футуристов, касающиеся музыки. Наиболее известны три манифеста футуристов, посвященные вопросам музыкального «Манифест искусства: музыкантовфутуристов» (1910) и «Технический манифест футуристической музыки» (1911) «Искусство Прателлы, Б. (1913) Л. Руссоло. В первом из них Прателла требовал от композиторов отказаться от четкой структуры своих композиций, хронометража темпов, ритмов, использовать атональность, хроматику, импровизацию, что он продемонстрировал в своих же операх «Гимн жизни» (1913) и «Авиатор Дро» (1920). Помимо этого, Прателла предостерегал будущих композиторов от обучения профессиональных педагогов-музыкантов (все итальянские консерватории он обвинял в «отсталости и посредственности»), говоря, что лучше самому постигать основы композиторской и исполнительской техники, желательно применять человеческие голоса даже в инструментальных сочинениях, дабы позволить слушателям понимать содержание произведения. Иными словами, музыкально-театральных В жанрах, писать оперы, а также песни на стихотворения собственного авторства, что также более полно позволило бы композитору выразить свои идеи и свои эмоции. Руссоло же в «Искусстве шумов», также требуя покончить со скучной, неинтересной музыкой композиторов прошлого, предлагал использовать в качестве шести основных групп источников звука: 1) громыхания, гром, взрывы, столкновения, всплески, гудение, 2) свист, шипение, фырканье, 3) шепот, мурлыканье, бормотание, рычание, журчание, 4) скрежет, скрип, хруст, жужжание, треск, шарканье, 5) шумы, производимые стучанием по металлу, дереву, коже, камням, терракоте, 6) голоса животных и людей; крики, визги, стоны, вой, причитания, смех, хрип, плач. Музыкальная композиция футуристов, по его мнению, должна основываться именно на использовании этих источников звука. Именно в 1910–1920-е годы изобретается много средств, способных формировать новые шумовые и не только звучания: интонарумори (Л. Руссоло), оптофоническое фортепиано (В. Россине), терменвокс (Л. Термен), электронная гармоника (С. Ржевкин), сонар (Н. Ананьев), волны Мартено (М. Мартено), траутониум (Ф. Траутвайн), радиоэлектрическое фортепиано (А. Жевиле), звучащий крест (Н. Обухов), ритмикон (Г. Кауэлл). Несколько позднее подвеогаются модификациям известные инструменты — появляются препарированное фортепиано, амплифицированное фортепиано и др. Идеи футуризма нашли в дальнейшем свое воплощение в гоафической литературе 1950—1960-х годов, имеющей отношение к конкретной поэзии: «Смысловая соната № 2» (1950) С. Темерсона, «Видимое слово» (1968) Г. Спенсера обладают особым дизайном. Главным для поэтов становится визуальное оформление стихотворений или романов, в ряде случаев —

с использованием законов и формул математики.

Важное достижение всех этих направлений — отсутствие приверженности художника лишь одному искусству. Приведем в пример В. Кандинского — живописца, поэта и музыканта, Л. Руссоло — живописца и композитора, Ф. Пикабиа — живописца, графика и писателя, С. Дали — живописца, писателя, сценариста и кинорежиссера. Личность предстает уже синкретической, совмещающей в себе разные сферы деятельности, что в дальнейшем будет характеризовать авторов основных жанров акционизма — перформанса и хэппенинга.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Антонян К.Д.* «Очарование дурного вкуса»: трэш, кич, кэмп как тенденции // Вестник психофизиологии. 2014. № 3. С. 96–102.
 - 2. Бона Д. Гала, муза художников и поэтов. Смоленск, 1996. 587 с.
- 3. Гальцова Е.Д. Концепции «реальности»/«сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2008. № 9. С. 206–217.
- 4. Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К.С. Черный квадрат: Статьи. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. С. 7–35.
- 5. Петров В.О. Акционизм в искусстве XX века: генезис // Новый университет. Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. 2015. № 11–12 (56–57). С. 30–36.
- 6. Петров В.О. Реди-мэйды Марселя Дюшана в контексте дада и дадаистских тенденций XX века // Культура и искусство. 2016. № 4. С. 518–526.
- 7. Π етров В.О. Футуризм в искусстве: истоки, эстетика, эволюция // История науки и техники. 2016. № 7. С. 32–44.
- 8. Петров В.О. Эстетические позиции дадаизма // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 1. С. 179–186.
- 9. Рихтер X. ДАДА искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 360 с.
- 10. Tомкинс K. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. 160 с.
- 11. Judovitz D. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. Dada and Surrealist Film. R. Kuenzli. Cambridge, Mass. & London, The MIT Press, 1996. P. 46–57.

REFERENCES

- 1. Antonyan K.D. «Ocharovanie durnogo vkusa»: trehsh, kich, kehmp kak tendencii [«Charm of bad taste»: thrash, kitsch, camp as tendencies] // Vestnik psihofiziologii [Bulletin of psychophysiology]. 2014. № 3. P. 96–102.
- 2. Bona D. Gala, muza hudozhnikov i poehtov [Gala, a muse of artists and poets]. Smolensk, 1996. 587 ρ.
- 3. Gal'cova E.D. Koncepcii «real'nosti»/«syurreal'nosti» i teatral'naya ehstetika Andre Bretona [Concepts of «reality» / «surrealism» and the theatrical aesthetics of Andre Breton] // Vestnik Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta [Bulletin of the Russian State Humanitarian University]. 2008. № 9. Р. 206–217.
- 4. Malevich K.S. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu [From Cubism and Futurism to Suprematism] // Malevich K.S. Chernyj kvadrat: Stat'i [Black Square: Articles]. SPb.: Izdatel'skaya gruppa «Lenizdat», «Komanda A» [Publishing group «Lenizdat», «Team A»]. 2014. P. 7–35.
- 5. Petrov V.O. Akcionizm v iskusstve XX veka: genezis [Actionism in the art of the twentieth century: genesis] // Novyj universitet. Aktual'nye problemy gumanitarnyh i obshchestvennyh nauk [New University. Actual problems of the humanities and social sciences]. 2015. № 11–12 (56–57). P. 30–36.
- 6. Petrov V.O. Redi-mehjdy Marselya Dyushana v kontekste dada i dadaistskih tendencij XX veka [Redi-meydy Marcel Duchamp in the context of the Dada and Dadaist tendencies of the twentieth century] // Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art]. 2016. № 4. P. 518–526.
- 7. Petrov V.O. Futurizm v iskusstve: istoki, ehstetika, ehvolyuciya [Futurism in art: origins, aesthetics, evolution] // Istoriya nauki i tekhniki [History of science and technology]. 2016. № 7. P. 32–44.
- 8. *Petrov V.O.* Ehsteticheskie pozicii dadaizma [Aesthetic positions of Dadaism] // Vestnik akademii russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj [Bulletin of the Russian Ballet Academy before I. Vaganova]. 2016. № 1. P. 179–186.
- 9. Rihter H. DADA iskusstvo i antiiskusstvo: vklad dadaistov v iskusstvo XX veka [DADA art and anti-art: contribution of Dadaists to the art of the twentieth century]. M.: Gileya [Moscow: Gilea], 2014. 360 ρ.
- 10. Tomkins K. Marsel' Dyushan. Poslepoludennye besedy [Marcel Duchamp. Afternoon talks]. M.: OOO «Izdatel'stvo Gryundrisse» [Moscow: OOO Grundrisse Publishing House], 2014. 160 ρ.
- 11. Judovitz D. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. Dada and Surrealist Film. R. Kuenzli [Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. Dada and Surrealist Film. R. Kuenzli]. Cambridge, Mass. & London, The MIT Press [Cambridge, Mass. & London, The MIT Press], 1996. P. 46–57.



Романтические мотивы

Галина Пальян

ТЕМА ИТАЛИИ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ФАННИ ХЕНЗЕЛЬ

«Что служит мастеру наградой? Нежный отзвук в ответ и чистый отблеск в душе встречного. \mathcal{O} . M.» 1

Твоочество женщин-композиторов XIX века в настоящее воемя вызывает все больший интерес исследователей. Одной из ярких фигур этой плеяды является Фанни Хензель (1805–1847), старшая сестра Феликса Мендельсона. Особое место в ее творчестве занимает тема Италии, выразившая как личные устремления и переживания композитора, так и общие для всего романтического искусства тенденции. Самобытным воплощением итальянской темы в твоочестве Ф. Хензель стали ее вокальные миниатюры. Сочиняемые на протяжении всей жизни, они последовательно запечатлели в звучании разные этапы художественного осмысления автором образов Италии, что было напрямую связано с событиями жизни.

С раннего детства итальянская культура, искусство, природа и весь облик этой страны живо интересовали Фанни, как и многих современников ее круга. «Между серединой XVIII и серединой XIX веков север и юг стали духовно наполненными категориями в культурном представлении Европы. В творчестве философов и поэтов,

историков и романистов идея о том, что Европа разделена между северными и южными народами и странами, обрела новую пробуждающую воспоминания и объясняющую силу. Для многих Италия была, преимущественно, южной страной.



Фанни Мендельсон. Рисунок В. Хензеля

Территория и народ Италии заняли центральное место в развитии идеи юга, в то время как юг играл важную роль в представлении об Италии и итальянском» [10, 13]. Именно с Италией в европейской культуре XIX века часто связывается романтическое томление по идеальному миру и стремление путешествия Итальянские имели для немецких интеллектуалов (поэтов, художников и музыкантов) огромное значение, как позже и для русских (Н.В. Гоголя, А.А. Иванова, К.П. Боюллова, И.К. Айвазовского, М.И. Глинки, В.В. Стасова, А.И. Герцена, П.И. Чайковского и др.). Выступая хранительницей совершенного искусства и прекрасной природы, и связываясь в сознании многих мыслящих людей с идеей духовной и политической свободы, Италия в течение долгого времени была обязательной частью образовательного путешествия знатных молодых европейцев.

Фанни Хензель выросла в буржуазной семье и получила разностороннее образование, в которое входило изучение итальянского языка и латыни [3, 5]. Во многом благодаря литературным произведениям у нее сложилась восторженная точка зрения на Италию. Будучи лично знакомой с Гёте, она. вероятно, читала его книгу «Итальянское путешествие» (1816), посвященную впечатлениям от вояжа 1786-88 годов. Также ей могли быть известны «итапроизведения романтиков, льянские» очень популярные в то время. Наиболее известные из них — «Путевые картины» (1828–29) Гейне, третья и четвертая главы которых посвящены четырехмесячному путешествию поэта через северную Италию, а также «Рим, римляне и римлянки» (1820) Вильгельма Мюллера, изложившего итальянские впечатления в виде писем воображаемому другу в Германии.

Составить более полное впечатление Фанни помогала активная переписка с братом Феликсом, дважды посещавшим Италию в начале 30-х годов. Так, в 1830 году он писал: «Там есть дома на любой возвышенности, фигурные древние стены возвышаются над розами и алоэ, над цветущим виноградом и молодыми листьями оливы, но кроны кипарисов или сосен все это четко отделяют от неба» [9, 50].

При всем обилии опосредованных впечатлений, долгие годы Фанни не могла посетить страну своей мечты, хотя ее семья располагала для этого более чем достаточными средствами. Стоит напомнить, что Фанни и Феликс были детьми банкира Авраама Мендельсона. Впрочем, реальные возможности путешествовать у брата и сестры были принципиально разными.

Феликс в осуществлении профессиональных стремлений с раннего детства пользовался поддержкой родителей: в частности, с 16 лет он ездил в образовательные, а затем и концертные поездки за границу — во Францию, Англию, Шотландию. Италию он посетил с гастролями в 1830 году.

К воспитанию дочери Авраам и Лея Мендельсон относились совершенно иначе, не предполагая для Фанни иной судьбы, кроме роли образованной домохозяйки. Согласно таким воззрениям, обычным в немецком обществе первой половины XIX века, женщина могла проявлять свои художественные таланты лишь в кругу семьи. Решающим было слово отца, а мнение дочери чаще всего не учитывалось. Показателен следующий случай. В 1822 году 17-летняя

Фанни с родителями четыре месяца путешествовала по Швейцарии. Подойдя к перевалу Сен-Готтард, за которым открывался переход в Италию, семья не уступила просьбам Фанни, а вернулась назад. Таким образом, надежда девушки пересечь Альпы и бросить беглый взгляд на Италию не увенчалась успехом. В письме к двоюродной сестре, Марианне, Фанни выражает свое разочарование и стремление к стране мечты: «То, что человек не видит, влияет на воображение не меньше, чем видимые окрестности. Мысль о том, что за земля начинается за этими горами, по-настоящему ощущаемая близость Италии, и простой факт того, что все жители Италии говорят по-итальянски и приветствуют путешественника сладкими звуками прекрасного языка, взволновали меня безмерно» [7, 130]. Но на долгие годы желанная южная страна так и осталась недостижимой.

Со вступлением в 1829 году в брак с художником Вильгельмом Хензелем и отъездом из отчего дома Фанни получила относительную свободу, впрочем, долгожданная поездка начала обретать реальные очертания лишь после смерти отца в 1835 году. Чета Хензелей отправилась в длительное путешествие по Италии в августе 1839 года. Яркий поток путевых впечатлений состоял из знакомства с культурным наследием, духовной и светской музыкой, общения с итальянцами и приезжими людьми искусства. Так, в художественном музее Studi pubblici Фанни Хензель встретила знаменитую певицу Полину Виардо-Гарсия, с которой познакомилась годом раньше в Берлине [13, *251*]. Кульминацией путешествия стали визиты на принадлежащую Французской Академии виллу Медичи, на которой проживали лауреаты Римской премии — живописцы, музыканты, скульпторы и архитекторы. Вилла была настоящей Меккой для выдающихся людей искусства того времени, в этот культурный центр Европы съезжалась вся европейская творческая элита. На вилле Медичи Фанни познакомилась с талантливыми французскими композиторами Шарлем Гуно и Жоржем Бизе, общение с которыми придало ей новые творческие силы.

В своем дневнике Фанни называет Шарля Гуно «Саргісе еп Е» и описывает его как «очень капризного, открытого для всякого влияния и способного сходить с ума от немецкой музыки человека» [12, 76]. Спустя десятилетия он написал в «Записках артиста»: «Госпожа Хензель была в чрезвычайной степени музыкально образована и превосходно играла на фортепиано <...> в то же время, она была на редкость одаренным композитором» [6, 131].

Это было, пожалуй, лучшее время в жизни Фанни. В дневнике, который она вела очень аккуратно, отмечено: «Не могу описать, насколько счастливо я здесь себя чувствую. Я все время нахожусь в приподнятом настроении. Это чистое наслаждение, которое только способно испытывать сердце человеческое. Ничто здесь не мешает. Я не испытываю никакой боли, за исключением той, что время проходит...» [11, 76].

Итальянское путешествие, осуществившее давнюю мечту Фанни, заметно оживило ее композиторскую активность. Несколько предыдущих лет до этого были малопродуктивными по целому ряду причин, однако в Италии все изменилось: появились камерные фортепианные и вокальные произведения

различных жанров, собранные в отдельный сборник. Согласно списку гла-«Архива Мендельсона» Ханса-Гюнтера Кляйна [8] В «Путевой альбом» («Reisealbum») Ф. Хензель из восемнадцати произведений вошли 5 песен: «Домашний сад» («Hausgarten») на стихи Гёте, «Лебединая песня» («Schwanenlied») на слова Гейне, «На юг» («Nach Süden») и «Князь горы» («Der Fürst vom Berge») на слова мужа Фанни Вильгельма Хензеля, а также «Песня в гондоле» («Gondellied») на стихи Гейбеля. В итальянском путешествии возник и вскоре был реализован замысел фортепианного цикла «Год» («Das Jahr»). Произведение положило начало жанру фортепианных «времен года», спустя 34 года продолженному П.И. Чайковским.

В 1846 году, за год до своей смерти, Фанни в последний раз обращается к итальянской тематике в фортепианной пьесе «Пастушка» («Pastorella»).

Таким образом, итальянская тема в творчестве Ф. Хензель связана с двумя неравными периодами:

- 1) время ожидания встречи с Италией (1822–1838 годы). В этот период итальянская тема представлена только вокальными произведениями.
- 2) время путешествия по Италии и впечатлений от него (1839–1847). В этот период, наряду с песнями, появляются фортепианные миниатюры: «Плаванье в гондоле» («Gondelfahrt», 1839), «Прощание с Римом» («Abschied Von Rom», 1840), «Вилла Медичи» («Villa Medicis», 1840), «Вилла Миллс» («Villa Mills», 1840), «Римская сальтарелла» («Il Saltarello Romano», 1841), «Пастушка» («Pastorella», 1846).

В кругу вокальных произведений Ф. Хензель данной тематики встре-

чаются стилизации народных песен («Canzonetta», 1823; «Ecco Quel Fiero Istante», 1825) и арий («Io D'amor, Oh Dio, Mi Moro», 1835; «Del Torna A Me», 1840), написанных на итальянские тексты. Они охватывают почти весь период композиторской деятельности Фанни. В «итальянских» вокальных сочинениях Ф. Хензель можно усмотреть нечто большее, чем связанное с определенным этапом творчества музыкально-выразительных возможностей итальянского как это было, например, в случае с М.И. Глинкой или Ф. Листом, создававшими камерно-вокальные миниатюры на итальянские тексты. Почти все италоязычные миниатюры Фанни написаны до путешествия в Италию, что позволяет предположить: обращаясь к итальянским текстам, композитор всякий раз совершала небольшое художественное путешествие в любимую страну.

В плане запечатления собственных чувств и мыслей гораздо больший интерес представляют песни, написанные Ф. Хензель на стихи немецких поэтов на тему Италии. В них открывается сплав немецких и итальянских жанровых и стилистических компонентов, предопределенный развитием традиций второй берлинской песенной школы конца XVIII — начала XIX веков. Ее основная установка, согласно одному из главных представителей этой школы И. Шульцу, заключалась в том, чтобы сочинять песни, в которых мелодия «никогда не возвышается над текстом и не опускается ниже его, которая, как платье тело, облегает декламацию и метр слов, и которая, помимо того, развертывается в очень подходящих (удобных) для пения интервалах» [2, 55].

Шульц руководствовался идеей доступности вокальных произведений для исполнения, отвергал «все ненужное украшательство как в мелодии, так и в сопровождении», и стремился сочинять такие песни, которые «даже неопытный любитель пения, если он не совсем лишен голоса, легко мог пропеть» [2, 55]. Простота и доступность, таким образом, определялись особенностями мелодии — отсутствием распевов, хроматизации и мелизматики всего, что было свойственно итальянскому бельканто.

В то же время, К.Ф. Цельтер, учитель Фанни Хензель, во многих своих песнях отходит от установок второй берлинской школы. «Так, в мелодике его песен заметно влияние итальянской оперы — в них нередки колоратурные «излишества». Вопреки традиции берлинцев он часто прибегает к повторам текста, причем не только целых строф и строк, но и отдельных слов» [2, 60].

«Итальянские» песни Фанни показывают, что она в полной мере унаследовала и развила идеи своего наставника: в них на прочную основу немецкой Lied накладываются оперные влияния, заключающиеся как в «возвышении мелодии над текстом» в виде выразительных распевов отдельных слогов, так и в повторах слов и фраз.

Смысловой идеей песен, написанных Фанни в первый период, является ее тяга к Италии как стране счастья и любви. Наиболее отчетливо она воплотилась в песнях «Тоска по Италии» («Sehnsucht nach Italien», 1822) на стихи Гёте, и «Италия» («Italien», 1825) на стихи Грильпарцера. Рассмотрим их подробнее.

«Тоска по Италии» написана на стихотворение Гёте «Песнь Миньоны»,²

весьма популярное у композиторов XIX века. В качестве возможной причины высокого интереса композиторов к этому стихотворению, Л. Фёрстер называет необычную форму, использованную Гёте: каждая строфа состоит из 7 строк, из которых 1–4 и 7 — ямбический пентаметр, а 5 и 6 — ямбический диметр [5, 25–26]. Наиболее известны его музыкальные воплощения Л. ван Бетховеном (1809), Ф. Шубертом (1815), Ф. Листом (1842), Р. Шуманом (1849) и Г. Вольфом (1875). Всего же «Песнь Миньоны» была «омузыкалена» как 84 раза [5, 25]. Призыв Миньоны «Туда! Туда!», подразумевающий Италию, стал для романтиков, противопоставлявших идеальный мир мечты несовершенной и подавляющей повседневности, своеобразным девизом, который подхватила и Фанни Хензель.

В мелодии данной песни стилистические черты Lied и бельканто взаимодействуют на уровне фраз. Так, итальвлияния наиболее ощутимы в начале миниатюры (тт. 7–14): за лаконичным зачином «Знаешь ли ты страну?» («Kennst Du das Land») следует более распевный, орнаментированный повтор фразы. В следующих построениях композитор, как бы любуясь, интонационно высвечивает черты южного пейзажа итальянскими мелодическими средствами: фраза «лимоны цветут» («die Zitronen blühn») подчеркнута стремительным взлетом мелодии в диапазоне октавы с грациозным хроматизированным окончанием (тт. 9–10). Наибольшая распевность вокальной партии достигается во фразе «апельсины пламенеют» («die Goldorangen glühn»), также хроматизированной (тт. 12–14) (пример 1а).

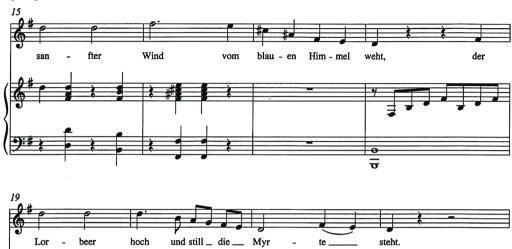
Пример 1a. Ф. Хензель «Тоска по Италии»



В среднем разделе песни на первый план выходят мелодические принципы берлинской песенной школы: соответст-

вие звука слогу текста, диатоническое движение мелодии (тт. 15–22) ($n\rho u$ -мер 16).

Пример 16. Ф. Хензель «Тоска по Италии»



В мелодии песни «Тоска по Италии» романтическая тяга Ф. Хензель в далекую желанную страну нашла самое непосредственное отражение. Так, восхождение к генеральной кульминации на звуке f2 (тт. 31–36) происходит короткими фразами, имитирующими прерывающуюся от волнения речь: «Туда желаю я с тобой, // О, мой возлюбленный, отправиться» («Dahin möcht' ich mit Dir, // О mein Geliebter, ziehn»). В многократных повторах слов «Dahin» и «mit Dir», характерных для оперной мелодики, видится продолжение идей учителя Фанни — Цельтера.

Написанная тремя годами позже «Италия» относится к числу лучших миниатюр Ф. Хензель раннего периода. Поскольку отец не дал согласие на пу-

бликацию сочинений Фанни, песня была опубликована в вокальном сборнике ее брата. Когда Феликс во время поездки в Англию удостоился встречи с королевой, та сообщила ему, что ее любимая песня — «Италия». Смутившись, Феликс признался, что автор — его сестра [13, 95].

Фанни сочинила данную композицию вскоре после возвращения из поездки в Швейцарию, в ходе которой, как уже упоминалось, она оказалась совсем близко к обетованной стране, но так и не попала в нее. Вероятно, эти обстоятельства повлияли на ее выбор поэтического текста. В стихотворении Грильпарцера представлен детализированный итальянский пейзаж, который не просто описан, но одушевлен: «непокорный Алоэ»,

«белокурая Олива», «смуглый Кипарис» и «милый Померанец» — все эти сравнения приближают образ Италии, делают его уютным, почти домашним.

Поэтические картины находят в музыке данной композиции обобщенное решение. Они как бы проносятся перед взором героини в праздничном вальсе. Мелодическая линия миниатюры, подчинясь танцевальному метроритму, почти не содержит распевов и мелизмов, и развивается размеренными четырехтактовыми фразами. В то же время, мало свойственная берлинской песенной школе хроматизация мелодии в сочетании с широтой диапазона свидетельствуют, скорее, в пользу итальянского оперного стиля.

перечислении ижных «Золотое солнце, лазурный воздух, // Зелень тоавы. пояный аоомат!» («Gold'ner die Sonne, blauer die Luft, // Grüner die Grüne, würz'ger der Duft!») в 12 такте достигается первая вокальная кульминация. Однако появление в среднем разделе образа Посейдона, воплощающего таинственную темную стихию, вносит в поэтический сюжет и в музыку оттенок конфликта. Героя одолевает тревога: «Дерзкий Посейдон, ты ли это явился, // Внизу играешь и тихо рокочешь?» // И этот наполовину Луг, наполовину Эфир, если вглядеться, // Был бы ужасным серым морем?» («Trotz'ger Poseidon, wärest du dies, // Der unten scherzt und murmelt so süß? // Und dies, halb Wiese, halb Ather zu schau'n, // Es wär des Meeres furchtbares Grau'n?»). Как отмечает Брайан Дрэйпер, «восходящая басовая линия 35-38 тактов³ — это буквальное изображение большой океанской волны, постепенно набирающей силу» [4, 34].

Мелодическая линия теряет плавность, фразы «повисают» на неустойчи-

вых хроматических звуках, в гармонии аккомпанемента усиливается роль уменьшенных септаккордов. Постепенное достижение мелодией генеральной кульминации на звуке g2 сопровождается цепочкой тональных отклонений, что в целом приводит к нарастанию неустойчивости, выражающей сомнения героини. Ключевой вопрос «Приносишь ты, Парфенопа, 4 бури или покой?» («Bringst du, Parthenope, Wogen zur Ruh'?»), остается без ответа. Ответ на него Фанни нашла лишь через 15 лет, когда, посетив, наконец, Италию, она обрела душевный покой (пример 2).

Итак, изначально идеальный, безоблачный образ Италии, созданный Ф. Хензель, уже в ранней песне затемняется сомнениями, в чем видится чисто романтическое противоречие между идеалом и возможным его достижением. Мелодия данной миниатюры лишена распевов и скорее связана с немецкой Lied, нежели с итальянской кантиленой. Решающую роль играет выразительная хроматическая знаменующая переключение с внешнего праздничного плана на внутренний план переживаний героини.

Во второй период, начавшийся с долгожданного путешествия, Италия в песнях Ф. Хензель выступает символом осиществленной мечты. Мотивы стремления к счастью и любви в вокальном творчестве Фанни, разумеется, не ограничены кругом «итальянских» но только в них долгожданное счастье достигается, и происходит это именно в 40-е годы. В «итальянских» произведениях этого периода пластичная мелодия свободно развивается в широком диапазоне, гибко следуя за фразой стиха. Наиболее яркие примеры — миниатюры 1841 года «Ha юг» («Nach Süden») и «Песня в гондоле» («Gondellied»).

Пример 2. Ф. Хензель «Италия»



В песне «На юг» на слова мужа Фанни — Вильгельма Хензеля концепция осуществленной мечты раскрывается в двух куплетах, соответствующих двум строфам текста. Герой стихотворения сравнивает себя с перелетными птицами, осенью стремящимися в теплые края, а весной обратно. Типичный для искусства романтизма призыв «На юг!», звучащий в первой части песни, во втором куплете сменяется фразой «С юга!» («Von Süden!»). Устремление творческой натуры осмысляется поэтом как закономерность природного цикобязательно предполагающая обратное, не менее радостное движение. Примечательна следующая деталь: во втором куплете упоминается весело поющая птичка («Vöglein singt munter hemieder»), что можно считать прямой отсылкой В. Хензеля к образу своей жены: ее двойное имя Фанни (Фейге) Сессиль (Ципора) означает «птица» на идише (לגיופ) и на древнееврейском языке (רופיצ) соответственно. Таким образом, в данной песне речь идет об осуществлении мечты именно Фанни Хензель.

Стремительная, полетная мелодия песни «На юг» в темпе Allegro molto vivace уже в первой фразе охватывает диапазон шире октавы ($fis - gis^2$), как бы рассекая широкое пространство. Кроме взлетов мелодии, в воплощении поэтического содержания большое смысловое значение имеют широкие распевы ключевых слов. В первом куплете это призыв «На юг!» (тт. 14–17) и слово «бесконечный» (тт. 25–27) во фразе «в бесконечном цветочном аромате». Такие мелодические решения, более характерные для итальянской песни, чем для немецкой, и даже для оперной арии, выводят тему Италии в песнях Ф. Хензель на новый интонационный уровень (пример 3).

Отметим, что музыкальный материал двух куплетов варьированно повторяется, что утверждает мысль о равнозначности движения на юг, то есть в Италию, и обратно на север, то есть в Германию.

«Песня в гондоле» написана на немецкого поэта Эммануэля Гейбеля. Осуществленная мечта передается в данной миниатюре через состояние любовной неги, охватившей героя, плывущего в лодке по ласковому южному морю. Характерный метроритм баркаролы определенно указывает на место действия. Как и в предыдущем примере, здесь важны приемы звукописи: широко распетая в верхнем регистре кульминационная фраза «Скользит с нами в лунном великолепии // Гондола по морю» («Dann schwebt mit uns in Mondespracht // Die Gondel übers Meer») (TT. 26–33), а также волнообразный фортепианный аккомпанемент, создающий эффект покачивания гондолы.

Таким образом, содержание песен, раскрывающих тему Италии в творчестве Фанни Хензель, меняется от по-юношески горячего стремления в эту южную страну к наслаждению долгожданным счастьем. Смысловая перемена обусловлена обстоятельствами жизни композитора, главным из которых стало итальянское путешествие 1839—1840 годов. При этом на протяжении всей жизни Ф. Хензель сохранила идеализированное отношение к Италии, которая навсегда осталась для нее «страной поэзии» («Lande der Poesie»). Об этом свидетельствует стабильный круг воплощаемых образов: богатая южная природа, радостно щебечущие птицы, яркое солнце, нежный ветер, ласковое море и т.д.

Пример 3. Ф. Хензель «На юг»



Важнейшим средством музыкального воплощения вышеотмеченных образов является мелодика композитора. У Ф. Хензель на стилистическую основу немецкой lied накладываются иные, «южные» влияния — распевы в широком диапазоне, долгие выдержанные звуки и украшения, восходящие к традиции бельканто, а также метроритм баркаролы.

Кроме того, в рассмотренных песнях важную роль играют звукоизобразительные приемы, наиболее яркие из которых — фигуры полета в мелодии и плеска волн в сопровождении. В контексте развития романтической вокальной миниатюры XIX века рассмотренные произведения Фанни Хензель представляют собой оригинальные художественные решения.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Феликс Мендельсон-Бартольди (1809—1847) 200 лет со дня рождения. / Ред.-сост. Петров Д.Р. М.: НИЦ Московская консерватория, 2009. 92 с.
- 2. *Хохлов Ю.Н.* Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту. М.: Куншт, 1997. 403 с.
- 3. Büchter-Römer U. Das Italienerlebnis Fanny Hensels // Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung hrsg. von: Doris Janshen, Michael Meuser 2. Jg. 2002, Heft I. S. 4–34.
- 4. Draper B. Text-Painting and Musical Style in the Lieder of Fanny Hensel. M.A Thesis, Music Theory, University of Oregon, Eugene, 2012. 92 ρ.
- 5. Foerster L. R. Expressive Use of Form, Melody and Harmony in Fanny Hensel's Settings of Lyric Poetry by Johann Wolfgang von Goethe. Dissertation for the degree Doctor of Musical Arts. Greensboro, 2012. 61 ρ.
 - 6. Gounod Ch. Mémoires d'un Artiste. Paris, Calmann Levy. 1896. 363 p.
 - 7. Hensel S. Die Familie Mendelssohn. Vol. I. Berlin, B. Behr, 1879. 427 s.
- 8. Klein H-G. «O glückliche, reiche, einzige Tage» Fanny und Wilhelm Hensels Album ihrer Italienreise 1839/40. Jahrbuch Preussicher Kulturbesitz 36, 1999. S. 291–300.
- 9. Mendelssohn Bartholdy F. Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz: Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen. 3. Auflage. Heliopolis Verlag, Tübingen, 1998. 384 s.
- 10. Moe N.J. The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London. 2006. 364 ρ.
- 11. Nubbermeyer A. Italienerinnerungen im Klavieroeuvre Fanny Hensels: Das verschwiegene Programm im Klavierzyklus «Das Jahr» // Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy / Das Werk, herausg. von Martina Helmig. Verlag edition text+kritik, München, 1997. S. 68–80.
- 12. Olivier A. Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin. Düsseldorf: Droste Verlag, 1997. 221 s.
- 13. Todd R.L. Fanny Hensel: The Other Mendelssohn. New York: Oxford University Press, 2010. 426 $\rho\rho$.

REFERENCES

- 1. Feliks Mendel'son-Bartol'di (1809—1847) 200 let so dnia rozhdenija. [Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847) 200th Birthday Anniversary] / Red.-sost. Petrov D.R. M.: NIC Moskovskaja konservatorija [SPC Moscow Conservatory], 2009. 92 s.
- 2. Hohlov YU.N. Stroficheskaja pesnia i ee razvitie ot Glyuka k Shubertu Shubertu [Strophic Song and its Development from Gluck to Schubert]. M.: Kunsht, 1997. 403 s.

- 3. Büchter-Römer U. Das Italienerlebnis Fanny Hensels // Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung hrsg. von: Doris Janshen, Michael Meuser 2. Jg. 2002, Heft I. S. 4–34.
- 4. Draper B. Text-Painting and Musical Style in the Lieder of Fanny Hensel. M.A Thesis, Music Theory, University of Oregon, Eugene, 2012. 92 ρ.
- 5. Foerster L. R. Expressive Use of Form, Melody and Harmony in Fanny Hensel's Settings of Lyric Poetry by Johann Wolfgang von Goethe. Dissertation for the degree Doctor of Musical Arts. Greensboro, 2012. 61 ρ.
 - 6. Gounod Ch. Mémoires d'un Artiste. Paris, Calmann Levy. 1896. 363 p.
 - 7. Hensel S. Die Familie Mendelssohn. Vol. I. Berlin, B. Behr, 1879. 427 s.
- 8. Klein H-G. «O glückliche, reiche, einzige Tage» Fanny und Wilhelm Hensels Album ihrer Italienreise 1839/40. Jahrbuch Preussicher Kulturbesitz 36, 1999. S. 291–300.
- 9. Mendelssohn Bartholdy F. Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz: Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen. 3. Auflage. Heliopolis Verlag, Tübingen, 1998. 384 s.
- 10. Moe N.J. The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London. 2006. 364 ρ.
- 11. Nubbermeyer A. Italienerinnerungen im Klavieroeuvre Fanny Hensels: Das verschwiegene Programm im Klavierzyklus «Das Jahr» // Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy / Das Werk, herausg. von Martina Helmig. Verlag edition text+kritik, München, 1997. S. 68–80.
- 12. Olivier A. Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin. Düsseldorf: Droste Verlag, 1997. 221 s.
- 13. Todd R.L. Fanny Hensel: The Other Mendelssohn. New York: Oxford University Press, 2010. 426 $\rho\rho$.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1. Надпись, сделанная рукой Фанни Мендельсон на ее портрете в юности. Рисунок берлинского художника Вильгельма Хензеля (хранится в Кабинете графики, входящем в комплекс Берлинских государственных музеев [1; 12]).
- 2. Героиня романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» юная бродячая циркачка Миньона символизирует творческий дух: она постоянно находится в движении, играет и поет, и стремится вернуться на родную землю в Италию. Но Миньона стремится в Италию еще и потому, что только эта страна, преемница античности, и есть подлинная Родина искусства, мечта любой творческой личности.
 - Такты 10–14 нотного примера 2.
- 4. Парфенопа (др-греч. Παρθενόπη) одна из сирен в древнегреческой мифологии, пытавшаяся очаровать Одиссея, но потерпевшая неудачу. Сюжет о Парфенопе использовался оперными композиторами эпохи барокко Генделем, Вивальди, Хассе.



Из истории зарубежной музыкальной культуры

YAH BUOHZ TXAHD

НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ О ПУТЯХ И ЭТАПАХ ПРОНИКНОВЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ ВО ВЬЕТНАМСКУЮ МУЗЫКУ

Вьетнамская музыкальная культура имеет многовековую историю. За время своего существования она не раз испытывала влияния различных иностранных тоадиций, однако это были в основном заимствования из близких по типу и менталитету культур — китайской и индийской. Только в XX веке Вьетнам (подобно многим другим странам Юго-восточной Азии) столкнулся с проблемой освоения принципиально иной системы музыкального мышления — евоопейской. Без этого вхождение профессиональной музыки Вьетнама в мировое культурное пространство кажется невозможным — мысль эта стала ключевой во многих вьетнамских музыковедческих исследованиях.

Проблемы взаимодействия вьетнамской и европейской музыкальных традиций впервые на русском языке были затронуты в одной из глав диссертации Фыонг Нгуен Ши [см. 5]. Представленные в его работе данные, к сожалению, не были опубликованы в России и до сих пор остаются недоступными широкому русскоязычному читателю. Предлагаемая статья является попыткой заполнить лакуну в освещении этой темы, учитывая работу Фыонг

Нгуен Ши, но опираясь на другие источники, собственные выводы и иную систематизацию материала.

По стопам евангелистов

Проникновение во Вьетнам западной музыки, прежде всего французской, связано с деятельностью христианских миссионеров. По словам вьетнамских исследователей, То Ву, Чи Ву, Тьи Лоан, «западная музыка проникала во Вьетнам по пути евангелизации, и это был долгий путь, имевший важные результаты» [1, 200].

Иностранные миссионеры появились во Вьетнаме еще в середине XVI века. Это были португальцы, построившие в Сайгоне первую католическую церковь. А уже в 1666 году французские миссионеры открыли там первую католическую семинарию, преподавание в которой велось на вьетнамском языке. Среди других учебных предметов в этой семинарии были и уроки европейской музыки; в соборе религиозные обряды проходили не только на латинском, но и на вьетнамском языке.

Однако влияние христианской религиозной музыки на местную музыкальную культуру было тогда еще очень

незначительным. Вьетнамский народ в своей массе не принимал европейскую традицию и даже оказывал ей известное сопротивление, настолько сильное, что в 1858 году под предлогом защиты миссионеров во Вьетнам была направлена французская военная эскадра. С 1862 года Южный Вьетнам становится французской колонией и по Сайгонскому договору началась активная религиозная деятельность миссионеров по всей территории Вьетнама с гарантией их безопасности. К этому моменту во Вьетнаме насчитывалось уже около 500 тысяч вьетнамских христиан (католиков).

Есть основания считать, что к 1870 году новая религия прочно закрепилась в стране, прежде всего благодаря тому, что появилось духовенство из среды коренного населения. Во время французского колониального периода вьетнамская культура испытала сильное влияние европейской культуры, причем речь идет не только о распространении католицизма, но и о других ее сторонах, включая появление латинизированного алфавита — «куок нгы (quốc ngữ)» [см.: 2, 385]. Как известно, Вьетнам является единственной страной Индокитая с официальной письменностью на основе латиницы.

К концу XIX века во многих городах и сельских районах Вьетнама открылись католические храмы, в которых звучала западная церковная музыка. Кроме этого, при соборах создавались хоры, пение которых сопровождало богослужения.

Изначально единственными учебными заведениями западного типа были миссионерские школы. Создание этих школ преследовало две главные цели: во-первых, под покровительством Ватикана обеспечить деятельность христианских миссионеров, и во-вторых, обратить к западной религии местных жителей,

язычников с позиции христианской церкви.

По мере становления католицизма в стране открылось много католических семинарий, где вьетнамцев учили музыкальной грамоте, игре на европейских инструментах (особенно популярными были медные духовые). Благодаря европейской школе, музыканты-любители могли лучше играть не только на богослужениях, но и на других дозволяемых мероприятиях в больших городах, таких как Сайгон, Ханой, Хайфон... Все это привело к тому, что европейская музыка стала достаточно часто звучать на улицах вьетнамских городов и в домах получивших вьетнамцев, европейское образование.

В этих школах (семинариях) талантливые ученики отбирались в группы пения и танца. Кроме песен о французской жизни, таких как французская народная песня XVIII века Au Clair de la lune («При свете луны») или популярная в XIX веке песня моряка Alouette, il était un petit navire («Это был маленький корабль»), ставшая известной детской песенкой в XX веке, исполнялись также двух или трехголосные хоровые песни, среди которых была Le rêve passe (духовное песнопение «Сон проходит»). Во время больших праздников танцевальные группы также исполняли балетные номера из опер, например, из оперы L'enfant prodigue («Блудный сын», 1850) французского композитора Даниэля Обера.

По военному пути

Другим путем проникновения европейской музыки во Вьетнам была деятельность военных оркестров. Они появились в начале XX века, играя важную роль в освоении западной музыкальной культуры во Вьетнаме. Фыонг Нгуен

Ши в своем исследовании приводит сведения о некоторых из них: 11 ноября 1918 года был основан военный духовой оркестр в городе Хуэ под управлением французского дирижера Трено (Traineau) (22 медных, 22 деревянных, 5 ударных), в 1919 году по приказу императора Хай Динь при его дворе по французским образцам был создан императорский духовой оркестр (около 50 музыкантов) под управлением Чан Ван Лиеу, в 1920 году возник еще один военный духовой ансамбль сухопутных войск "Бинь хо сань" («Зеленый камуфляж») в городе Хуэ сначала под управлением Турно (Tourneau), позже Коломбо (Colombo), и через несколько лет, в 1924 году подобный армейский оркестр появился в городе Ханое. Как утверждает Фыонг Нгуен Ши, «в состав таких оркестров в основном входили вьетнамцы, прошедшие музыкальные курсы в христианских школах или подготовку в армии». [5, 173]

Эти музыкальные коллективы не только исполняли военную музыку, сопутствующую строевому обучению и управлению воинскими подразделениями. Они играли также произведения для музыкального оформления различных праздников и церемониалов. В крупных городах, таких как Ханой и Хайфон, где располагались французские колониальные власти, военные оркестры часто выступали в центральных парках. Репертуар этих оркестров не ограничивался только военной музыкой: исполнялось также много маршей европейских композиторов, например, марши Гектора Берлиоза, Жака Оффенбаха и других.

По мнению исследователей, «...в некоторых городах такая музыка была более распространена, чем католическая музыка» [1, 365].

Под влиянием деятельности военных оркестров европейская музыка и европейские музыкальные инструменты получили большое распространение только в Ханое, но и в других городах. 1920 году французские офицеры Турнье (Tournier) и Коломбо (Colombo) организовали несколько оркестров (так называемые Orchestre d'harmonie) местных музыкантов-любителей. Многие вьетнамцы в то время умели играть на профессиональных духовых инструментах западного образца, исполнять вокальные произведения европейских композиторов. Таким образом, происходило постепенное освоение нового музыкального языка.

Проникновение учебным путем

В связи с недостатком административных кадров в государственных учреждениях, в 20-х годах XX века французские колониальные власти сделали упор на открытие большого количества франко-вьетнамских школ разного уровня (например, для развития музыкального образования в 1927—1930 годы была открыта «Восточная консерватория музыки» в Ханое), а также на организацию скаутского движения. В этих школах, помимо изучения общеобразовательных дисциплин, учащиеся также получали знания по многим музыкальным предметам (например, там изучались теомузыки, сольфеджио, разучивались простые оперные арии). В частности, французские преподаватели, обвнимание на психологический аспект воспитания, включали в учебную программу легкую музыку: в репертуар школ входили забавные игривые песенки, пользовавшиеся популярностью среди учеников. В основном, это были старинные народные французские песни и арии из оперетт и опер. Так создавалась сильная эмоциональная мотивация для освоения европейской музыкальной традиции не только у учащихся школ, но и вообще у молодежи, у представителей новой интеллигенции Вьетнама. Таким образом, легкая западная музыка постепенно входила в сознание многих вьетнамцев.

И, конечно же, это оказало значительное влияние на творчество вьетнамских музыкантов в последующие годы, когда новая, «реформаторская» музыка получала все большее распространение.

Путь через кино

Параллельно с религиозной музыкой, музыкой для военных оркестров и распространением западной музыки во французско-вьетнамских школах, киноиндустрия оказала большое влияние на восприятие искусства в целом и на популярность европейской традиции, в частности. Кинотеатры все чаще появлялись в городских центрах на всей территории Вьетнама. Чтобы привлечь зрителей к кинематографу, обычно перед киносеансом (или иногда после него) у входа играла «живая музыка». В 30-е годы ХХ века, с появлением звукового кино, кинематограф стал особенно популярным среди молодежи. Вместе с фильмами в сознание людей входила и сопровождающая их музыка.

Хотя этот путь проникновения европейской музыки в культуру Вьетнама можно назвать самым «молодым» (в отличие от других, он, как мы видим, появился менее ста лет назад), он, конечно же, был самым эффективным. Кино, как массовое искусство, быстро проникало в широкие слои общества, в самые отдаленные районы страны; так называемые «кинопередвижки» приез-

жали в деревни, а в городах, даже не очень больших, один за другим появлялись кинотеатры. Европейские фильмы (в основном, конечно, французские, но не только) сопровождались прекрасной музыкой. В 20-е годы появились законченные полнометражные фильмы, для которых специально писали музыку известные композиторы (Дариус Мийо, Роже Дезормьер, Мариус Гайар и другие). Так, например, в начале 20-х годов во Вьетнаме большой популярностью пользовался приключенческий фильм «Эльдорадо» с великолепной музыкой Гайара; в 1926 году во многих вьетнамских кинотеатрах шел фильм режиссера Фернана Леже «Механический балет» с музыкой Джорджа Антейла, известного американского композитора того времени. В начале 30-х годов также был очень популярен фильм Рене Клера «Антракт» с музыкой знаменитого Эрика Сати и еще много других фильмов этого периода. Именно таким путем вьетнамская публика познакомилась с музыкой Рихарда Вагнера (фильм «Нибелунги»), Шарля Гуно (фильмэкранизация оперы «Фауст»), Бизе (фильм «Кармен») и других европейских композиторов. Вероятно, именно в это время произошло первое знакомство вьетнамской музыкальной общественности с русской музыкой. В середине 30-х годов в кинотеатрах Сайгона шел фильм «Сентиментальный вальс», снятый Сергеем Эйзенштейном во Франции, на музыку одноименной пьесы П.И. Чайковского. Произведения Чайковского и Мусоргского были использованы также и в очень популярном мультфильме Уолта Диснея «Фантазии» (впрочем, в этом мультфильме звучала также музыка Баха, Бетховена, Моцарта и других великих композиторов).

Начиная с 50-х годов во Вьетнаме все чаще шли советские музыкальные фильмы, и музыка советского кино звучала во всех кинотеатрах. Такие композиторы, как Александра Пахмутова, Андрей Петров, Микаэл Таривердиев и многие другие, стали очень популярны во Вьетнаме, а их музыка сильно влияла и на вкусы публики, и на творчество вьетнамских композиторов.

Путь через средства связи, радио и звукозапись

В XX веке западная музыка активно входила в жизнь вьетнамского общества благодаря распространению звукозаписи. Знаменитые звукозаписывающие компании мира, такие как Victor Records, Odeon Records, Pathe Records, Beka Records и другие, в ответ на возросший интерес общественности к музыке, предлагали, наряду с вьетнамской традиционной музыкой (Туанг, Чео, Кай Луанг), много дисков с записями западной развлекательной музыки — танцев и песен.

Следует признать, что европейская культура во многом изменила восприятие вьетнамцами иностранного продукта (в том числе и музыкальных записей). Западная музыка звучала, впитывалась в сознание и становилась настолько знакомой, что «многие любители музыки пленились голосами Тино Росси и Жозефины Бейкер. Во многих местах стали организовываться музыкальные фестивали, которые назывались "Тино"» [3, 296].

Кроме того, с 1935 по 1938 год молодым журналистом по имени Май Лам и другими анонимными авторами на въетнамский язык были переведены тексты многих известных песен: таких как Marinella, C'est à Capri, Tant qu'il y aura des étoiles, Un pas loin de toi, Celle que j'aime éperdument, Les gars de la marin, песен в исполнении Винсента Скотта (Guerra d'amour, Créola, Signorina, Sous les ponts de Paris, Le Colombus), а также очень популярных во Вьетнаме песен Goodbye Hawaii (композиторы Леон Тауэрс Робинс и Дэйв Апполон), South of The Border (песня, описывающая поездку в Мексику, созданная Джимми Кеннеди и Майклом Карром в 1939 году). Эти песни стали широко исполняться в версиях на вьетнамском языке.

Этапы проникновения европейской музыки во Вьетнам

Процесс проникновения европейской культуры во вьетнамскую был весьма сложным и болезненным. В XX веке вьетнамский народ в очередной раз оказался под давлением других стран. И так же, как и в прошлые века, столкновение культур происходило по одним и тем же моделям.

Первоначально, при вторжении инородных культурных феноменов, народ не воспринимал ни их, ни новую культуру в целом. Несмотря на то, что мы еще не смогли найти никаких архивов или документов, говорящих о том, как реагировал народ в первое время, когда западная музыка начинала распространяться во Вьетнаме, мы уверены, что реакция была в основном отрицательной. Ни вьетнамские конфуцианцы (например, известный вьетнамский конфуцианец Нгуен Динь Чьео), ни вьетнамский народ в целом не соглашались безоговорочно принимать западную традицию.

На наш взгляд, первая отрицательная реакция, как правило, принадлежит представителям традиционного народного искусства, затем — конфуцианцам, и только потом — простым горожанам

и крестьянам. Неприятие европейской музыки, как и всей европейской культуры в целом, выражалось иногда в самой резкой форме. Происходили народные волнения, иногда заканчивавшиеся поджогами христианских храмов, разгоном католических миссионерских общин и даже убийством миссионеров. В более поздние времена народное сопротивление выражалось в принципиальном отчуждении и моральном осуждении всего европейского. Горожане, «развращенные» западной модой и культурой, часто вызывали насмешки и осуждение.

И так было всегда: люди воспринимают новое негативно, порой отвергают его, потому что есть опасение, что появление этого нового может нарушить или изменить привычный уклад, который создавался и сохранялся на протяжении всей истории страны. Можно воспринять это негативное отношение как естественную реакцию самозащиты, самосохранения.

Но, в то же время, неприятие чужой культуры всегда накладывалось на свойственные вьетнамцам любопытство и интерес к новому. Стратегия французских колониальных властей характеризовалась известным выражением «небольшой дождь густую пыль прибивает» (русский эквивалент — «вода камень точит»). На деле это означало, что постоянно повсюду, где это было возможно, проводились различные культурные мероприятия, постепенно формировавшие восприятие западной музыки. Так, еще в XVII веке католические богослужения с сопровождением духового оркестра привлекали внимание любопытной толпы. В XIX веке по улицам вьетнамских городов шли военные парады, а народ стоял на улицах или бежал вслед за солдатами. В XX веке кино очень скоро стало любимым народным развлечением, появилось радио,

в клубах и школах организовывались скаутские молодежные группы и выступления музыкальных ансамблей...

Со временем, привыкая к этим новым тенденциям, люди уже больше обращали внимание на положительные стороны «нового» и видели в нем много для себя интересного и полезного. В таких условиях начинался процесс преобразования общественного самосознания вьетнамского народа, что в конечном итоге вылилось в появление в 1920—1930-е годы нового направления — «Реформированная Музыка» или «Новая Музыка».

В начале 1920-х годов в Ханое частыми стали концерты в театрах, больших ресторанах с участием музыкантов из Европы, таких как Цецилия Ганзен (Cecilia Hansen), Морис Мартено (Mauraice Martenot), Йожеф Сигети (J. Szigeti) и другие. В основном исполнялись произведения классиков и романтиков (И. Брамса, Ш. Гуно, Г. Берлиоза) и некоторых авторов XX века — М. Равеля, К. Дебюсси...

С 1928 года стали проводиться вечерние концерты в отеле $Le\ Coq\ d'Or$ («Золотой петух») в Ханое — Concert symphonique («Симфонические концерты»). Репертуар этих концертов был достаточно богат: это произведения Л. ван Бетховена, В.А. Моцарта, К.М. Вебера, Ф. Зуппе, Ш. Бизе, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Д. Россини, Ш. Гуно, К. Сен-Санса и других европейских композиторов. В концертах звучали фантазии на темы из опер Ж. Бизе, Л. Делиба, Ш. Гуно, Ж. Массне, В.А. Моцарта, Д. Пуччини, Ж. Оффенбаха, Р. Леонкавалло, Д. Верди, Р. Вагнера, П. Масканьи, П.И. Чайковского, а также сюиты и симфонии Г. Берлиоза, Л. ван Бетховена, А. Бородина, Ш. Гуно, Ф. Шуберта, К. Дебюсси, Э. Грига, И.С. Баха и др.

Примерно в начале 1930-х годов, на концертной эстраде городов Вьетнама появились несколько вьетнамских музыкантов (среди них — Нгуен Ван Дьен, До Ван Лань, До Тинь, Нгуен Хуан Хоат, Нгуен Хюь Хиу, Тьа Тьи Лан), которые выступали с сольными концертами, играли в составе ансамблей, присоединяясь к группам европейских музыкантов в Taverne Royal Bar.

Музыкальная атмосфера во Вьетнаме в 1930-е годы XX века стала еще более оживленной, чем когда-либо. Во многих городах появлялись ансамбли музыкантов, обслуживающие французскую публику в чайных магазинах и в танцевальных залах, куда приходили и высокопоставленные вьетнамские чиновники. Особенно это было развито после 1930—1938 годов, когда точечные крестьянские восстания против французских властей прекратились, и стали появляться кафе, рестораны, где также звучала легкая музыка. «Многие молодые люди, интеллектиалы, заходили сюда, чтобы отдохнуть и отвлечься от войны, которая в значительной степени влияла на атмосферу в нашей стране» [4, 260]. Чайные магазины, танцевальные залы, кафе и рестораны — места, в которых выступало много зарубежных музыкальных групп. И конечно же, во многих программах часто звучали произведения известных композиторов, таких как Л. Бетховен, В.А. Моцарт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ш. Гуно и др.

Весь процесс формирования «новой музыки» можно свести к трем этапам: — зарубежная (западная) музыка с вьетнамскими текстами;

- реформирование традиционного вьетнамского театра;
- вьетнамская музыка с вьетнамским текстом.

Вначале, когда только возникло движение «Вьетнамские тексты под зарубежную музыку», композитор Чан Куанг Хай назвал его «подражательный период», а композитор Фам Зьи утверждал, что «это период, когда вьетнамская музыка ищет новый музыкальный материал» [Цит. по: 5, 42]. Нередко в текстах песен, переведенных на вьетнамский язык, оставляли французские фразы. Постепенно эта тенденция развивалась, и в 1923—1925 годах «хитом», «гвоздем сезона» стало стремление полностью подтекстовать зарубежную музыку вьетнамскими текстами.

Уже тогда некоторые музыканты (как, например, композитор Чан Куанг Хай) называли это движение «генеральной репетицией» музыки XX века во Вьетнаме, воспринимали его как основу рождения Новой Музыки современного Вьетнама.

С началом Второй мировой войны открывается так называемый «современный» период развития музыки Вьетнама. В период освободительной борьбы с 1945 по 1954 год, вьетнамская музыка начинает особенно заметно изменяться. Это было десятилетие, полное социальных и духовных перемен в жизни вьетнамского народа. В 1945 году произошло разделение Вьетнама на Северный и Южный. Северный Вьетнам находился под влиянием культуры Китая и французских оккупантов, а Южный был завоеван США. Это отразилось на развитии музыкальной культуры.

В Северном Вьетнаме многие музыканты покидали столицу и крупные города, чтобы присоединиться к войне против французских колонизаторов. В своих произведениях композиторы стремились отразить темы сопротивления, национальной истории, патриотиче-

ские настроения. Создавались также лирические песни.

Особенно ярко была отражена тема сопротивления, которая представлена в основном жанром песни. Так, на севере Вьетнама, композитор До Ньуан написал ставшие популярными песни: «Вьетнамские солдаты на реке», «Память о зоне войны». Композитором Хоанг Ваном создан «Марш артиллеристов». В центральном Вьетнаме были популярны такие песни, как «Бинх Три-Тхиен — город войны» (Binh Tri-Thien — район Вьетнама) Нгуен Ван Тхоунга, «Клятва солдат» Чан Хоана. На юге появились молодые музыканты: Хоанг Вьет, автор песни «Музыка леса», Нгуен Хю Тои, создавший «Песнь 307-го батальона»... Широкое распространение среди молодежи, получили песни о революции, о народной армии.

В период с 1955 по 1975 год южный Вьетнам был полностью освобожден от американских агрессоров и постепенно приступил к строительству социализма. Культурный обмен между Востоком и Западом теперь больше не ограничивался только французской культурой, он значительно расширился за счет восприятия и изучения национальной традиции социалистических стран мира, главным образом СССР и Китая. Многие композиторы и студенты Вьетнамской национальной академии музыки были отправлены на учебу и стажировку в эти страны. Вьетнамские музыканты совершенствовались в области композиции, теории. исполнительского мастерства и вокала. Сама Вьетнамская национальная академия музыки была создана с участием специалистов в области музыки, профессуры из Советского Союза, Китая, Венгрии. Поэтому с начала 1960-х годов и до сих пор эти культурные связи оказывают сильнейшее влияние на состояние музыкальной культуры Вьетнама в целом.

Новая вьетнамская музыка — по существу это касается прежде всего песенной традиции — играла важную роль во вьетнамской музыкальной жизни того времени. В ней отражена своеобразная историческая хроника из песен на каждом этапе развития страны. Кроме того, на основе европейских и национальных традиций постепенно сформировались более крупные музыкальные формы, отражающие новую реальность, возросший профессионализм музыкантов. Появились вьетнамские сонаты, симфонии, симфонические поэмы и увертюры.

По словам музыковеда Ту Нгока «первые 50 лет XX века, вьетнамские композиторы имели очень слабую профессиональную музыкальную подготовку и потому писали очень мало и часто неумело. И все же это была новая национальная музыка» [1, 633]. Композитор Во Дук Тью написал произведение для фортепиано: «Вьетнам, новая мелодия» (1942); Тхай Тхи Лан цикл из 30 фортепианных произведений, основанных на вьетнамских народных песнях; Луонг Нгок Трак музыкальную пьесу для маленького оркестра «Веселый танец». Это было очень скромное начало формирования инструментальной музыки Вьетнама.

Важной вехой в становлении «новой музыки» (то есть музыки, опиравшейся на европейский профессионализм) нужно признать основание в августе 1959 года симфонического оркестра, руководителем которого стал корейский дирижер Тхой Лонг Лан. Музыканты оркестра набирались из разных ансамблей, военных оркестров и первых выпускников

Музыкальной школы Вьетнама. Первый концерт оркестра состоялся в Большом театре города Ханоя. В его программу наряду с произведениями вьетнамских композиторов, вошли «Неоконченная симфония» Шуберта, «Итальянское каприччио» Чайковского.

С 1960 года выпускники первого курса факультета композиции Вьетнамской национальной академии музыки начали выступать с произведениями разных жанров — камерных, симфонических, музыкально-театральных. Опираясь на помощь специалистов из Китая и Советского Союза, эти музыканты изначально имели благоприятные условия для создания новой вьетнамской музыки. Так. напоимер, композитор До Ньуан, создал оперу «Звезда» (1965), симфоническую сюиту «Дьен Бьен город» (1965), струнный квартет «Тай Нгуен город» (1964); композитор Нгуен Ван Тхоунг — симфоническую поэму (1965), рапсодию № 2 для народного инструмента трунга и оркестра (1966).

После объединения Вьетнама в 1975 году и по настоящее время, важными становятся влияния американской и английской музыки, пришедшие в страну через Южный Вьетнам. В первую очередь это коснулось массовых жанров.

В 1970-х годах в капиталистических странах необычайную популярность приобрела рок-музыка, в 1980-е — стиль диско. Их сменили рэп и техно (1990-е годы). Многолетнее американское господство в Южном Вьетнаме коренным образом повлияло на то, что компози-

торы и большое количество любителей современной музыки Юга Вьетнама отдали предпочтение именно американской традиции.

Быстрое и широкое распространение аудиовизуальных средств массовой информации (радио, телевидение, видео, СD, позже — интернет) по всей стране оказали сильное влияние на слушателей музыки. Программы «Тор Hit», «Тор Теп» мировых телевизионных компаний, сформировали вкусы молодежи.

В этом контексте создание и исполнение вьетнамской камерной и симфонической музыки в течение первых пятнадцати лет после объединения Вьетнама (1975—1990) было очень осложнено. Эти годы можно считать периодом кризиса современной академической вьетнамской музыки.

Но в последующие годы эта музыка постепенно восстанавливалась и развивалась благодаря привилегированному положению, которое ей создавало государство, предоставившее ей мощную экономическую поддержку, организуя бесплатные концерты, повышая оплату работы музыкантов. Это позволило значительно повысить качественный уровень сочинений Вьетнамских композиторов.

На рубеже XX—XXI веков начинается новый период в развитии академической музыки Вьетнама. Он знаменует достаточно глубокое освоение европейской традиции вьетнамскими музыкантами и их стремление выйти на новые рубежи в развитии национальной музыкальной культуры.

ΛИΤΕΡΑΤΥΡΑ

1. Tú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oanh. Âm nhạc mới Việt Nam, tiến trình và thành tựu [Ту Нгок, Нгуен Тхи Нюнь, Ву Ты Лан, Нгуен Нгок Оань: Новая музыка Вьетнама — развитие, успехи. Ханой: Музыкальное издательство, 2000. 1000 с.].

- 2. Полная академическая история Вьетнама. В 6 томах / под редакцией П.В. Познера. М.: Российская академия наук, 2014.
- 3. Nguyễn Văn Thạch. Nhạc nhẹ ở Việt Nam ảnh hưởng từ văn hoá phưøng tây [Hryen Ban Тхач: Эстрадная музыка во Вьетнаме влияние европейской культуры. Ханой: Музыкальное издательство, 2014. 420 с.].
- 4. *Thế Bảo*. Lịch sử âm nhạc Việt Nam [Тхе Бао: История вьетнамской музыки. Ханой: Издательство Молодость, 2017. 521 с.].
- 5. Фыонг Нгуен Ши. Исторические стадии музыкальной культуры Вьетнама: взаимодействие фольклорной и профессиональной форм. Дис. ... канд. иск. М., 2003. 283 с.

REFERENCES

- 1. Tu Ngok, Yguen Thi Njun', By Ty Lan, Nguen Ngok Oan'. Novaja muzyka V'etnama razvitie, uspehi [New Vietnamese music, progress and achievements]. Hanoj: Muzykal'noe izdatel'stvo [Hanoi: Publishing house «Music»], 2000. 1000 c.
- 2. Polnaja akademicheskaja istorija V'etnama [Full academic history of Vietnam]. V 6 tomah / pod redakciej P.V. Poznera [In 6 volumes / edited by P.V. Pozner]. M.: Rossijskaja akademija nauk [Moscow: Russian Academy of Sciences], 2014.
- 3. Nguen Van Thach. Jestradnaja muzyka vo V'etname vlijanie evropejskoj kul'tury [Light music in Vietnam influenced by Western culture]. Hanoj: Muzykal'noe izdatel'stvo [Hanoi: Publishing house «Music»], 2014. 420 ρ.
- 4. *The Bao*. Istorija v'etnamskoj muzyki [The History of Vietnamese Music]. Hanoj: Izd-vo Molodost' [Hanoi: Publishing house «Youth»], 2017. 521 ρ.
- 5. Fyong Nguen Shi. Istoricheskie stadii muzykal'noj kul'tury V'etnama: vzaimodejstvie fol'klornoj i professional'noj form [Phuong Nguyen Shi Historical stages of the musical culture of Vietnam: the interaction of folklore and professional forms]. Dis. ... kand. isk. [Thesis ... candidate of art criticism]. M. [Moscow], 2003. 283 ρ .



Музыкальные архивы

ПЕРЕПИСКА Р.М. ГЛИЭРА С СЕМЬЕЙ ГНЕСИНЫХ Часть вторая

ПИСЬМА 1907–1914 гг.

9. Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.

6.11.1907 Из Москвы в Берлин.¹

Многоуважаемый Рейнгольд Морицович!

Я так безобразно занята, что едва собралась поблагодарить Вас за прелестные детские хоры. Знаете, это удивительный успех в том отношении, что это настоящие детские хоры, удобоисполнимые, легкие, что Вам не давалось раньше, и при этом все они представляют большой художественный интерес. Очаровательна Колыбельная! Как она удалась! Это будет восхитительно звучать, — жаль, что Вы не услышите, мы исполним на самом большом вечере два Ваших хора и два новых Гречаниновских. Впрочем, я пройду с детьми все хоры Ваши и в будущем сезоне покажу Вам. Татьяна Васильевна [Фигуровская] была до слез растрогана Вашим милым вниманием к ней, а мы лишний раз убедились в том, какой Вы особенный и чудный.

Александр Тихонович [Гречанинов] издает теперь четыре хора под названием «Ручеек»; два из них, Совушкину свадьбу и Ноктюрн, я исполнила на публичном вечере в прошлом году, а новые, Весну и Ручеек, разучим и покажем публике в нынешнем году. Ал.[ександр] Тих.[онович] сделал мне честь и посвятил мне эту серию; я очень горда и благодарна. Спасибо за присланные мазурки, ЗЕл.[ена] Фаб.[иановна] хочет выучить две из них; послушаете, когда приедете. Через полторы недели в Политехническом Музее, в новой большой аудитории, Энгель будет читать лекцию о Бахе, а Ел. Фаб. будет играть целый ряд сольных вещей, сонату со скрипкой, аккомпанировать кантаты, вообще взяла на себя всю концертную часть. Чабе в исполнении иллюстраций примут участие наши кончившие — Ендовицкая и Корзлинская. Потом пойдут друг за другом — музыкальное утро (закрытое, для новичков), потом вечер обыкновенный, потом вечер публичный (Григовский); конечно, это часто и утомительно, но ничего не поделаешь, — школа сильно растет, и приходится участить такие исполнения.

Мы приняли в этом сезоне совершенно невероятное количество новых — 76! И есть еще кандидаты и кандидатки, которых мы уже принять не могли и которым мы же

рекомендовали временных учительниц до освобождения у нас вакансии. Рейнгольд Морицович, а я ведь жду от Вас письма; черкните несколько строк. Будьте здоровы, общий наш привет Вам и Марии Робертовне. ⁵ Еще раз великое Вам спасибо.

Преданная Вам Евг. Савина-Гнесина.

Надеюсь, Вы получили письмо Татьяны Васильевны?

10. Р.М. Глиэр — Евг.Ф. Савиной-Гнесиной.

[После 23 января 1908 г.] Из Берлина в Москву.⁶

Многоуважаемая Евгения Фабиановна!

На днях исполнялась здесь моя симфония и приготовления к этому отнимали столько времени, что я наделал массу долгов. Простите, что Вам плачу так поздно. Ваше письмо я получил и был сконфужен комплиментами. Очень рад, что хоры Вам понравились. Мне хочется написать несколько, тоже детских, без аккомпанемента. Не знаю только — писать трехголосно или четырехголосно. 9

Фортепианные детские пьесы в 4 руки только намечены. Совсем не было времени писать. Хотя симфония и давно была окончена, но было много переделок, подчисток, вклеек. Особенно большая возня с партиями. Кажется, моя симфония «оглушила» слушателей. Зал, в котором она исполнялась, сравнительно не велик, а я, когда писал, имел в виду большое помещение. Кроме того, у молодого дирижера, Кусевицкого, оказалась масса темперамента. Поэтому оркестр не скупился на f, и бедные аристократы, сидевшие в первых рядах, вероятно, не скоро забудут то «впечатление», которое произвела симфония на их барабанные перепонки. Несмотря на это мне аплодировали. Есть еще добрые люди на свете!

B этом же концерте выступал Рахманинов, как пианист и имел огромный успех. Играл превосходно.

В этом году выступало в Берлине много русских пианистов и я думаю, почему бы не приехать Елене Фабиановне и не дать один концерт. Это не так уж дорого стоит, а можно бы получить хорошие критики. Нужно только с весны заказать зал. Мы теперь насмотрелись, как устраиваются здесь концерты и могли бы дать полезные советы.

Как поживает Ваша семья? Нашла ли Татьяна Васильевна [Фигуровская] к.[акие] н.[ибудь] стихи? Мария Робертовна всем кланяется.

Преданный Вам Р. Глиэр

11. Ел.Ф. Гнесина — Р.М. Глиэру.

28.02.1908 г. Из Москвы в Берлин.¹²

Дорогой Рейнгольд Морицевич!

Обращаюсь к Вам с просьбой, которая, надеюсь, не стеснит Вас. Дело вот в чем. Кажется Евг.[ения] Фаб.[абиановна] писала Вам о том, что мне очень хотелось



Р.М. Глиэр. 1915. С дарственной надписью к Ел. Ф. Гнесиной

передать Годовскому мою лучшую и талантливую ученицу, Олю Корзлинскую? Так вот я наконец дождалась приезда Годовского, который концертировал здесь недели две назад, познакомилась с ним и просила его послушать ее. Годовский очень любезно отнесся ко мне; очень внимательно слушал все, что Корзлинская сыграла; затем сказал, что и он находит ее талантливой и охотно будет заниматься с ней, если она приедет к нему. Между прочим, и по моему адресу сказал комплимент, что я хорошо учила ее, — посоветовал мне продолжать заниматься с ней до осени, а в сентябре чтобы она приехала к нему в Берлин, или Вену, в зависимости от того где он будет жить. Дал он мне свой адрес и просил списаться с ним в марте относительно его будущего местожительства. Он высказал мне свое предположение, что может быть ему предложат место директора в Meisterschule в Вене, 13 и он примет его охотно. Теперь я должна скоро написать ему, но мне очень хо-

телось бы сначала проверить свое впечатление — так ли я поняла Годовского, не была ли с его стороны простая любезность. Или же он вполне искренно говорил мне все по поводу моей ученицы. Видите ли, я после визита к нему была в таком радужном настроении, что у меня явилась грешная мысль самой на один год бросить школу и поехать поработать под его руководством. Ведь если он будет в Meisterschule в Вене и будет иметь свой класс, то для меня было бы очень полезно присутствовать на его занятиях с другими, в чем он вряд ли отказал мне. Кроме того, я сама бы работала и очень шагнула бы вперед за год. Школа, т.е. сестры ничего не имеют против моего отъезда, и с этой стороны все было бы хорошо, но теперь у меня явилось сомненье, и хочется сначала узнать у Вас, так как Вы знакомы с Годовским, такой ли он симпатичный человек, каким показался мне, и можно ли вполне верить тому, что он говорил. Вероятно, Вы увидите его где-нибудь, и быть может, найдете удобным спросить его, была ли я у него со своей ученицей, и какого он мнения о ней. Заинтересуйте его немного школой и мной, а затем, пожалуйста, сообщите мне все о разговоре с ним, так как для меня это очень важно, тем более что дело касается не только моей ученицы, но и меня самой. Буду Вам очень, очень благодарна, если исполните эту мою просьбу. Через неделю у нас состоится большой ученический вечер в зале Синодального училища. В программе есть несколько ваших вещей, которые так хорошо исполняются малышами, что остается пожалеть, что Вас здесь нет,

и Вы не услышите. Впрочем, когда Вы вернетесь, а я слышала, что Вы к весне предполагаете приехать, мы Вам устроим маленький экстренный вечерок. А пока может быть Мария Николаевна¹⁴ придет послушать, я отвезу ей билеты на наш вечер.

Как поживает Мария Робертовна и ребята? Ваши девочки, вероятно, так выросли, что их и не узнаешь. Ведь их я видела совсем крошками. А Ваше последнее произведение — Вашего сына мы совсем не знаем и интересно будет с ним познакомиться. Верно ли, что Вы вернетесь к апрелю? Пожалуй, попадете еще на экзамен по гармонии в школе? Вот хорошо бы!

Пожалуйста передайте мой привет и поцелуй Марии Робертовне и деткам. Крепко жму Вам руку.

Ел. Гнесина

Сестры просят кланяться Вам и Марии Робертовне. Буду с нетерпением ждать ответа от Вас.

Еще одна просьба: если не найдете неловким, узнайте, пожалуйста, что берет Годовский за урок, чтобы знать заранее, в какой степени часто или редко можно пользоваться его уроками. Если найдете неудобным — не спрашивайте об этом.

12. Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.

11.03.1908 Из Москвы в Беолин.¹⁶

Многоуважаемый и милый Рейнгольд Морицович!

Наш вечер 6 марта в зале Синодального Училища прошел отлично при переполненной зале, и в частности, очень удались все Ваши вещи, а «Зима» привела всех в восторг, и мы ее повторяли по настоятельному требованию публики. На масляничном детском вечере мы исполняли «Колыбельную», «Цветок», но «Зима» оказалась в детских голосах эффектнее всех, поэтому я решила остановиться на этом хоре для большого вечера. ¹⁷

Действительно, дети пели с большим воодушевлением и дали хорошую звучность. Трудные хоры Алекс.[андра] Тихоновича [Гречанинова] — Весна и Ручеек тоже очень удались, к моему величайшему удовольствию; это была задача не из легких, и я испытываю чувство удовлетворения. Как я и предполагала, Bam 31-й opus в школе ужасно понравился, и после первых же услышанных вещей, ученицы стали по собственной инициативе, даже без назначения, расхватывать их. Уже к будущему сезону непременно напишите нам ансамбль. Елена Фаб. [иановна] Очень благодарила Вас за письмо и ждет результата Вашей беседы с Годовским. Рейнгольд Морицович, мы собираемся посягнуть на Вашу доброту; Вы можете оказать нам крупную услугу, но если Вам это почему-либо неудобно, отказывайтесь, не стесняясь. Не можете ли вы привезти нам рояль Бехштейна, о котором мы мечтаем? Т.[о] е.[сть] не можете ли Вы купить его как бы для себя, с максимальной для композитора уступкой и затем отправить его на свое имя в Москву, может быть, тогда это будет беспошлинно, впрочем, о последнем пункте я наведу справку здесь, а вот насчет уступки это уже верно, что Вам сделают большую и выберут хороший рояль. Мы очень были бы Вам обязаны, мы так мечтаем о хорошем рояле, и как будто бы даже имеем на это нравственное право, но до сих пор не могли себе этого позволить, здесь это слишком дорогое удовольствие.

Черкните, пожалуйста, по этому поводу словечко. Мы ужасно рады Вашему скорому приезду и очень заинтересованы Вашим потомством. Наш общий привет Вам и Марии Робертовне. Всего хорошего.

Евг. Савина-Гнесина

Мария Николаевна 19 была на нашем вечере и может сообщить Вам о впечатлении; к сожалению, она опоздала и не слыхала Вашей Вегсеизе, которая была поставлена вторым номером, остальное она слышала.

13. Ел.Ф. Гнесина — Р.М. Глиэру.

27.03.1908 Из Москвы в Беолин.²⁰

Дорогой Рейнгольд Морицевич!

Вторично обращаюсь к Вам с просьбой. Будьте добры, любезны, милы и узнайте, где находится в настоящее время Годовский. Я думаю, что не очень затрудню Вас этой просьбой, так как Вы, без сомнения, часто сталкиваетесь со всеми музыкантами и знаете все музыкальные новости. Поэтому не трудно будет узнать, принял ли Годовский директорское место в Meisterschule, и уехал ли он уже в Вену. Дело в том, что я ему написала в Берлин одновременно с Вами, в начале нашего марта, но ответа до сих пор не получила от него, между тем как он обещал сейчас же ответить. Мне это неприятно, и я хочу еще раз написать ему, но не знаю теперь, куда писать. А Вам, Рейнгольд Морицович, не удалось повидаться с Годовским? Вероятно, нет, так как я не получила от Вас обещанного второго письма. Зато теперь, пожалуйста, разузнайте и сообщите мне относительно местопребывания Годовского, с которым мне необходимо списаться, я же заранее очень благодарю Вас и крепко, дружески жму Вам руку.

Марии Робертовне передайте, пожалуйста, мой привет и поцелуй. В мае с большим удовольствием посмотрю на Ваших ребятишек. До конца мая мы, вероятно, все будем еще в Москве, и, стало быть, увидимся с Вами.

Все сестры и Татьяна Васильевна [Фигуровская] шлют поклон Вам и Марии Робертовне.

Ваша Ел. Гнесина.

14. Р.М. Глиэр — Евг.Ф. Савиной-Гнесиной.

9.04. (нов. ст.) 1908 Из Берлина в Москву.²¹

Дорогая Евгения Фабиановна!

Я долго не писал Вам, т.[ак] к.[ак] надеялся поговорить с Годовским. Недавно он давал концерт, и я его видел, но он до того был осажден, что не было никакой возможности с ним поговорить. Недавно он уехал в Турцию на три недели, т.[ак] ч.[то] Вы лучше не ждите результата моей беседы и напишите ему.

Что касается покупки рояля Бехштейна, то я готов сделать все, что от меня зависит. Мы остаемся здесь до 1-го июня, т.[ак]ч.[то] времени достаточно. Узнайте относительно пошлины, а я узнаю все подробности и сообщу Вам. (Скажите, не сделает ли Бехштейн большей уступки для музыкальной школы или [чем для] композитора? Кажется, пошлин.[у] они берут небольшую, когда пересылают в Россию рояли в собственное отделение. Нужно будет сравнить, что дешевле: здесь купить или в Москве. Здесь говорят, что лучшие рояли всегда посылаются в Россию.)

Относительно преподавания в будущем году мне хочется Вам сказать следующее: я думаю в Москве заниматься исключительно сочинением, а занятия в школе отнимают довольно много времени. Мне кажется, Александр Тихонович [Гречанинов] не откажется продолжать занятия, и школа окажется в выигрыше, т.к. у Ал. Тихоновича есть качества необходимые для педагога, которыми я не обладаю. Поговорите, пожалуйста с Ал. Тих. И напишите мне, что я Вас не огорчил. 22

Очень благодарю Вас за внимание к моим сочинениям и очень рад, что они в первый раз исполнялись у Вас. ²³ Мария Николаевна²⁴ писала нам подробно о вечере. Она об нас очень соскучилась и не может нас дождаться. Очень жаль, что я не поспею к выпускным экзаменам. Напишите, как пройдет экзамен по теории, и кто будет ассистировать. Искренний привет Вам и Вашей семье от нас.

Преданный Вам Р. Глиэр.

15. Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.

10.04. (ст. ст.) 1908 Из Москвы в Берлин.²⁵

Дорогой Рейнгольд Морицович!

Я не умею выразить всей моей благодарности и радости по поводу посвящения мне Вашего 34-го opus'а. ²⁶ Там много прелестных номеров, и все это в ближайшем будущем будет исполняться в школе. Я высоко ценю честь, которую Вы мне оказали, и буду рада лично поблагодарить Вас в Берлине, где я Вас еще застану, если Вы уедете оттуда не раньше 1-го июня нашего стиля; мы с Алекс. [андром] Ник. [олаевичем] [Савиным]²⁷ уезжаем в Heidelberg 21-го мая, остановимся в Берлине и повидаем Вас, Марию Робертовну и детей. Я все эти последние дни была занята теоретическими экзаменами, поэтому задержала ответ на Ваше письмо.

Сказать Вам правду, я не ожидала, что Вы откажетесь от школы, и это было очень наивно с моей стороны, признаю это. Хотя школа в настоящее время может прилично оплачивать эти уроки, и ученицы превосходно относятся к делу, но вовсе не в этом дело; я это отлично понимаю, и я должна быть готова к тому, что и Александр Тихонович, который согласился продолжать и не имеет причины быть недовольным классами (он выставил обоим классам сплошную пятерку за отношение к делу), покинет нас, может быть, через год. Естественно, что композитору жаль тратить пять часов в неделю на неспециалистов, и как я могу на это сердиться! Я с благодарностью принимаю то, что давалось и дается нам, и с грустью думаю о том, что будет, когда и Ал. Тихонович уйдет, бедная школа! Никогда я не найду достойного заместителя ему и Вам; что бы Вы мне ни говорили о Яворском, 28

я совершенно уверена в том, что тут будет мало хорошего, хотя я и признаю все его достоинства музыканта и педагога. Вы пользовались всегда уважением и любовью учениц, так же любят теперь Алекс. Тихоновича; судьба до сих пор была милостива к школе; авось, когда мы проведем с Алекс. Тих. реформу в классе ІІ гармонии, ему интереснее будет работа и не захочется бросать. О реформе я сообщу Вам при свидании.²⁹

Спасибо Вам, Рейнгольд Морицович, за те годы, в которые Вы бескорыстно отдавали школе свое время и внимание, я никогда этого не забуду. Я хочу надеяться, что Вы не порвете связи со школой, не утратите интереса к ней и останетесь почетным членом нашего маленького товарищества и нашим любимым другом.

Поздравляю Вас и Марию Робертовну с наступающим праздником³⁰ и еще раз приношу Вам горячую благодарность за посвящение.

Преданная Вам Евг. Савина-Гнесина.

Ал.[ександр] Ник.[олаевич] и вся семья шлет Вам привет и поздравление.

16. Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.

26.06.1909

Из Канева Киевской губернии в Москву. 31

Милый Рейнгольд Морицович!

Я узнала от Н.Н. Мелик-Бегляровой, 32 что Вы скоро будете в Киеве. Не найдется ли возможность прокатиться к нам? Уж как бы мы были рады! Здесь очень хорошо, прелестный вид и воздух, и купанье отличное. На пароходе около восьми часов до Канева, а там бы ждали Вас наши лошади, если бы Вы дали знать, что приедете. Нине Нерсессовне тоже очень хотелось бы Вас видеть и [она] присоединяется к моей просьбе. Хоть на пару деньков приезжайте отдохнуть. Алекс.[андр] Ник.[олаевич] по-моему здесь поправился. Даже как будто пополнел, работается здесь хорошо, пока еще совсем не было жары, хотя погода очень хорошая. Как Вы поживаете? Как здоровье Марии Робертовны и детей? пароход отходит из Киева в 8 часов утра, в Киев приходит около 4х. Ужасно будем рады, если Вы приедете, расскажете о себе и о своих. Во всяком случае, жду от Вас весточки. Я не знаю даже точно, когда именно Вы будете в Киеве. Привет Марии Робертовне от меня и Александра Николаевича.

Евг. Савина-Гнесина

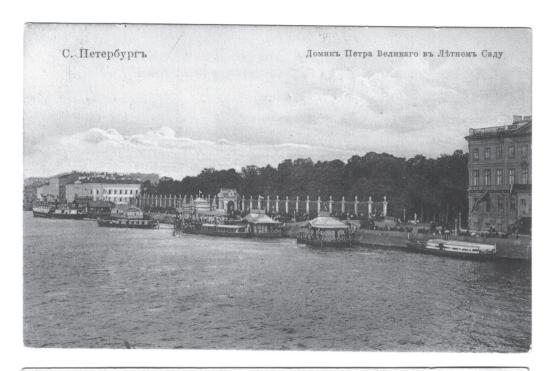
17. Р.М. Глиэр — Ел.Ф. Гнесиной.

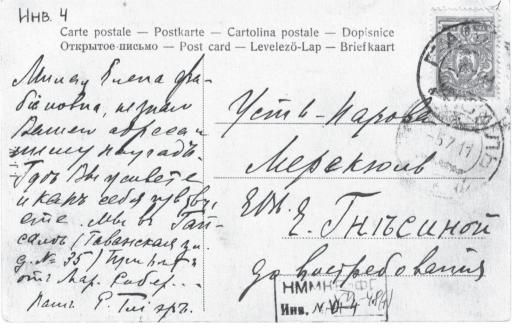
5.07.1911

Из Меррекюля в Меррекюль.³³

Милая Елена Фабиановна, не знаю Вашего адреса и пишу наугад. Где Вы живете и как себя чувствуете. Мы в Гапсале³⁴ (Гаванская ул. д. № 35). Привет от Мар. [ии] Робер.[товны]

Ваш Р. Глиэр





Открытка Р.М. Глиэра к Ел.Ф. Гнесиной в Меррекюль. 1911

18. *Ел.Ф.* Гнесина — Р.М. Глиэру.

25.07.1911

Из Меррекюля в Гапсаль.³⁵

Дорогой Рейнгольд Морицович!

Если бы Вы знали, как было досадно, что Ваше письмецо с адресом, которого я тщетно добивалась, пролежало на почте чуть не месяц. А все эстонская добросовестность; почтальон приходит к нам по два раза в день и не может принести письма только потому, что на нем написано «до востребования». Ну что же делать, теперь это уже [дело] прошлого. Как же поживаете Вы, Мария Робертовна, дети? Довольны ли Гапсалем? Я здесь узнала, что в Гапсале не так уж хорошо, т.к. это ведь город со всеми городскими недостатками, а с другой стороны, удобствами. Удалось ли Вам работать без помехи? Закончили ли Вы своего Илью Муромца³⁶, подвигается ли Ваша опера? Очень было бы приятно узнать обо всем этом.

Мы живем отлично, очень довольны Меррекюлем. Здесь дивно хорошо и спокойно, а для детей это место, по-моему, идеальное — лучшего и не найдешь. Представьте себе совмещение моря с чудным берегом, леса и дивных лугов, с массой полевых цветов. Последнее время, правда, стало немного пыльно, но ведь лето какое! За 2 месяца нашего пребывания здесь — только два дождливых дня. С Юргенсонами³⁸ мы очень сошлись и их ребята очень подружились с Шуриком. Мария Викторовна Юргенсон — очень милый и симпатичный человек, вообще они приятные соседи, хотя, к сожалению, живут не очень близко от нас. Иногда я собираю ребят и пою с ними песенки. Первое время я с увлечением начала играть часа 2—3 в день, а последнее время, недели 3 уже, совсем обленилась и ничего ровно не делаю. Вот только каждый день, ³4 часа занимаюсь с Шуриком. Он теперь очень много сочиняет, т.[о] е.[сть] конечно все это относительно, но его больше всего интересуют его сочинения. Должна сказать, что он очень развился музыкально, и то, что он теперь сочиняет, чрезвычайно хорошо для его маленького возраста. Когда приедете, он Вам все сыграет.

Сегодня уехала от нас Мария Фабиановна, которая прогостила здесь пять недель. Она поехала в Курскую губ, погостить у Тахтамировых, ³⁹ если помните их. Евгения Фаб. с Александром Никол. [Савиным] и Татьяной Васильевной [Фигуровской] находятся в Швейцарии, Ольга Фаб. в Крыму. Вот и все, что могу сообщить Вам. Ну, будьте все здоровы, целую крепко Марию Робертовну, с ее позволения и Вас, а также ребят. Если кто-ниб.[удь] из близких Ваших находится в Гапсале — очень кланяйтесь. Елизавета Фабиановна всем Вам шлет привет.

Ваша Ел. Гнесина.

19. Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.

3.06.1913

Из Демьяново в Москву. 40

Дорогой Рейнгольд Морицович!

Приезжайте к нам в Демьяново⁴¹ хоть на несколько дней, Вам полезно сделать антракт в работе, — и Мария Робертовна Вам это скажет. Приезжайте, у нас славно

и просторно. Ехать надо до станции Клин Николаевской ж. д., оттуда 3 версты, извозчиков всегда много, надо дать 50 коп. Поезд для Вас удобней тот, который выходит из Москвы в 2 часа, а есть еще утренний, только Вам тогда придется рано вставать. Напишите, когда предполагаете приехать. Надеюсь, у Вас все здоровы. Общий всем вам привет.

Евг. Савина-Гнесина

20. Ел.Ф. Гнесина — Р.М. Глиэру.

31.12.1913 Из Москвы в Киев.⁴²

Дорогой, милый Рейнгольд Морицович!

Сколько времени я собиралась написать Вам, а выбралась только сегодня, накануне Нового года, а потому прежде всего шлю Вам, Марии Робертовне и ребятам всяческих благопожеланий в Новом году. Стыжусь и каюсь в том, что ни разу не написала, но не хочу оправдываться неимением времени. Если и бывает иногда свободный часок, то все же так трудно заставить себя засесть за письма. Сейчас у меня лежат камнем на душе несколько писем от милой т-те Бузони, на которые необходимо ответить, 43 но... лучше напишу Вам, хоть от Вас ничего не получала. О Вашем житье-бытье я знаю, т.к. иногда разговариваю по телефону с Марией Николаевной, а с Лидией Робертовной 44 говорила после ее поездки к Вам. О нашей жизни хочется рассказать много, всего и не напишешь, а потому не знаю, с чего начать. Вам, вероятно, очень интересно знать, как идут без Вас классы гармонии? Юра Померанцев⁴⁵ очень старается, взял сразу, в противовес Вам, очень строгий тон, и первая гармония⁴⁶ подчинилась этому, и ничего не выражает, но ученицы 2-й гармонии, бывшие у Вас, стонут, и при каждом удобном случае говорят: «Юрий Николаевич так строг с нами, так суров! Совсем не то, что Рейнгольд Морицович, который был всегда так мягок, так мил!»

Но все дело в том, что прошлогодний класс, теперь 2-я гармония, был вообще очень плохой, за лето еще все перезабыли, а потому пришли все осенью, ничего ровно не зная. Ну, понятно, Юре пришлось много с ними возиться, и неудовольствие было одинаково с обеих сторон. Теперь все наладилось, и отношения сгладились, но о Вас неизменно говорят с умилением и с любовью. С осени открыли классы виолончели, но пока поступило только трое. Ведет класс Абрам Ильич Могилевский. 47

Евгения Фаб. горюет, что все уже перепето с детьми в детском хоровом классе, а я еще больше грущу, так как для женского хора еще меньше написано, чем для детей. Александр Тихонович [Гречанинов] внял, кажется мольбам Евг. Фаб. и собирается написать детский хор, 48 а Вы, милый Рейнгольд Морицович, не напишете ли для моих взрослых хористок? 49 Наш большой вечер будет, как всегда, в начале марта. И как хорошо было бы исполнить что-то новое! Вы, если помните, даже обещали мне в прошлом году что-то сочинить для меня, но я до сих пор терпеливо ждала и не решалась сделать такой «тонкий намек». Впрочем, Вам, может быть, не пишется сейчас в хоровом смысле, а потому я нисколько не настаиваю — как Вам заблагорассудится. Ходила я все это полугодие во все почти концерты,

хотя не могу сказать, что во все эти концерты стоило ходить, но были и очень интересные. Остались ли Вы верны себе и по-прежнему не читаете газет, или теперь Вас больше стала интересовать московская жизнь, и Вы читаете какуюнибудь из московских газет? В зависимости от этого Вы или все знаете, по отзывам, или же совсем не в курсе московской музыкальной жизни. Как хочется повидаться с Вами и Марией Робертовной и поболтать обо всем и обо всех! С Александром Тихоновичем у нас чуть было не испортились совсем отношения. Он заявил нам решительно, что может прийти к нам только вместе с Марией Григорьевной, 50 не иначе, и придет вообще к нам только в том случае, если мы придем к ним, а мы не очень-то стремились знакомиться с ней, но, а с другой стороны, раззнакомиться с Александром Тихоновичем еще меньше хотели, а потому в конце концов пришлось принять их приглашение и позвать их к себе.



Валентина Глиэр (крестница Ел.Ф. Гнесиной). 1916—1917

Евгения Фабиановна только теперь, в декабре, начала немного выезжать, и то всегда в сопровождении кого-нибудь, одна не может еще ходить. ⁵¹ Елизавета Фаб., как я вчера от нее узнала, писала Вам в Киев, но ответа не получила. Получили ли Вы ее письмо? Очень хочется от Вас узнать, в какой степени Вы довольны Киевом, а что Киев доволен Вами, об этом мы уже много наслышаны. Мне хотелось очень много сказать Вам, но в письме это невозможно, и из моего желания ничего не вышло.

Будьте все вы в Новом году здоровы и, по возможности, счастливы, и не забывайте нас, старых друзей. Позволяю себе крепко поцеловать Вас и Марию Робертовну, и детей.

Ваша Елена Гнесина.

Как здоровье ребят вообще и моей крестницы⁵² в частности? Надеюсь все же съездить к Вам в Киев и повидать все святое семейство.

Ваша EFG [подпись нотами]

21. Р.М. Глиэр — Евг.Ф. Савиной-Гнесиной.

[декабрь 1913 г.] Из Киева в Москву.⁵³

Дорогая Евгения Фабиановна,

поздоавляю Вас и всю Вашу семью с Новым годом.

Очень жалею, что не могу побеседовать с Вами и посмотреть, как Вы живете. Недели через две Мария Робертовна будет в Москве и расскажет, как мы устроились и как провели это полугодие. А мне бы очень хотелось знать, что делается у Вас в школе и как идут мои бывшие классы. Пожалуйста, напишите.

Очень скучаем по Москве и по московской жизни, после которой киевская кажется сонной и неинтересной. Правда, есть надежда, что скоро музыкальная жизнь Киева изменится и разовьется, и консерватория в этом отношении многое уже начала делать. Мои занятия в консерватории очень интересны. Есть талантливые ученики, которые занимаются очень серьезно. Оркестр консерватории налаживается и после Рождества я думаю даже устроить два ученических симфонических концерта. ⁵⁴ В этом году дирижирую здесь двумя симфоническими концертами. О первом Вы можете расспросить Елену Александровну Б.[екман]-Щ.[ербину]. ⁵⁵ Елена Фабиановна должна быть рада, т.к. ее рекомендация (в разговоре с Пухальским она выступала, исполнен был первый раз в Киеве. ⁵⁷

Чем Киев беден, так это симфоническими концертами (всего пять концертов). В будущем же году их будет не менее десяти. Концертов солистов здесь хоть отбавляй. Между прочими были концерты Рахманинова, Скрябина, Казальса, Хейфеца и много других. Надо бы москвичам почаще сюда приезжать. Зал для обыкновенных концертов здесь очень хорош и, кажется, не очень дорог.

Что Елена Фабиановна, занимается ли теперь и выступает ли в концертах обществ? Учится ли пению Мария Фабиановна? Как нервы Ольги Фабиановны и как здоровье Татьяны Васильевны [Фигуровской]? Александра Николаевича [Савина]? Всех мы поздравляем и всем желаем счастья и успеха в Новом году.

Искренно преданные Вам Р. и М. Глиэр

22. Евг.Ф. Савина-Гнесина — Р.М. Глиэру.

29.01.1914 г. Из Москвы в Киев.⁵⁸

Дорогой Рейнгольд Морицевич, недели три назад я написала Вам длиннейшее, подробнейшее письмо обо всем и обо всех, и представьте себе, что с ним случилось. В 1 час дня его опустил в почтовый ящик Алекс.[андр] Ник.[олаевич], знаете, на углу, около лавочки, наш ящик, а в 1:12 пришла Оля⁵⁹ и спрашивает меня, не писала ли я в Киев; проходя по Николопесковскому переулку, она недалеко от церкви видела на земле обрывок конверта с нашим штемпелем и с написанным моим почерком адресом — Киев, Кузнечная. Я послала за этим обрывком и мне принесли

его, он был весь истыкан, по-видимому, его выуживали из-за марки, письма, конечно, не было. Я была так возмущена и раздосадована, что хотела было жаловаться, хотя хорошенько не знала, кому, и я была прямо не в состоянии снова писать то же самое. Мы были глубоко тронуты Вашим вниманием, спасибо Вам за Ваше милое письмо и простите, что мы так долго молчали. Мы слышали, что концерт под Вашим управлением прошел прекрасно и очень радовались за Вас. Как хорошо, что Ваши занятия с учениками дают Вам удовлетворение! Как отрадно будет наладить совсем как следует оркестровый класс! А что поделывает Суламифь? Мы очень поджидаем Марию Робертовну и живых, свежих вестей обо всех вас.

Я все первое полугодие совсем не выезжала. История с переломом ноги оказалась чрезвычайно серьезная; сращение произошло быстро, но вследствие сильнейшего кровоизлияния, вызванного внезапным разрывом связок с обеих сторон, временно было нарушено питание кости, и у нас около трех месяцев назад был страшный переполох: рентгеновский снимок показал разрежение костной ткани, и меня чуть не отправили на юг; можете себе представить мое отчаяние, — мне кажется, я бы не вынесла этой ссылки в рабочее время, да и что было бы с моими классами! Тут устроили консилиум, был Мартынов, 61 и слава Богу, оставили меня дома, только велели быть под наблюдением и продолжать горячие ванны и массаж, что я упорно и проделывала все время; массаж продолжаю каждый день до сих пор (шесть месяцев!), а ванны не каждый день в последнее время, благодаря чему я получила возможность немножко начать выезжать. Сейчас дома хожу без палки и почти не хоомаю, а на улицу все еще выхожу с ассистентом и с палкой, из предосторожности. Да, самое главное то, что организм мой оказался на высоте. И снимок 6-го января показал, что все рассосалось и разрежения кости уже нет, так что опасность миновала, и к лету, может быть, нога совсем придет в себя. Работала я, как всегда, даже немножко больше, потому что не выезжала, и моя болезнь не отразилась на школе ни в малейшей степени. Все идет стройно. Было много закрытых исполнений, у Ев. Гения Вас. Гильевича 62 пишут реферат по ист. Гории муз. Гыки , у Елиз. [аветы] Фаб. действует камерный класс, у нас хоровые классы, Юрий Ник. 63 занимается серьезно, с интересом; ученики, если пропускают уроки, то обыкновенно без работы не приходят. Жалуется он, что играют плохо. Я в этом сезоне делаю опыты в своем классе элементарной теории — приучить несколько к роялю учеников, посмотою, что из этого выйдет. Сейчас готовимся к ежегодной вечеринке взрослых $(2 \, \varphi \, \text{евраля})^{64} \, \text{и к детскому масленичному вечеру, а большой наш ученический вечер$ предполагается 11 марта в Синодальном Училище по обыкновению. Ал. [ександр] Тихонович [Γ речанинов] по моей просьбе написал несколько детских хоров, 65 очень хорошеньких, а Юрий Ник. и дети, [если] будут все здоровы [исполнят его], то это будет очень милый номер.

Как хотела бы я видеть Bac! Я очень соскучилась по Bac. Грустно, что моя болезнь не позволила мне проводить Bac и вообще сбила нас с толку. Куда Bы поедете летом? Приедет ли сюда Мария Робертовна, как предполагалось? Все ли здоровы? Вам в Киеве не хватает музыки, а тут общее пресыщение так велико, что никто не делает сборов, и все же число концертов увеличивается. Я была лишена возможности выезжать и потому с большим удовольствием недавно слушала 3-ю симфонию

 Γ лазунова и «Царя Иудейского». ⁶⁶ Мне еще трудно сходить с лестницы. Сердечный привет вам всем от меня и всей моей семьи. Будьте все здоровы и благополучны. Очень буду признательна за весточку.

Евг. Савина-Гнесина.

Авось это письмо не пропадет. Я теперь избегаю того ящика.

Публикация А.С. Авдеевой, Н.А. Потемкиной, В.В. Троппа Продолжение в следующем номере⁶⁷

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2085, оп. 2, д. 121, л. 3–4.

Савина-Гнесина Евгения Фабиановна (1870?—1940) — пианистка-педагог. заслуженный деятель искусств РСФСР, одна из основателей и руководителей учебных заведений имени Гнесиных. Ее роль в работе, направлении деятельности Училища-Школы Гнесиных, особенно в дореволюционный период, была определяющей. Неслучайно и переписка по вопросам учебной работы большей частью велась Глиэром именно с ней (как с главным лицом в училище, хотя его совладельцами были две другие сестры — Елена и Мария Гнесины. Евгения Фабиановна была не только прекрасным педагогом по фортепиано, но и постоянно вела занятия по теории (элементарной теории), сольфеджио, гармонии, и была первым преподавателем по этим предметам. В 1903 году Евгения Фабиановна организовала первый в Москве детский хор в музыкальном учебном заведении, которым руководила до конца 1930-х годов. Деятельность этого хора сразу привлекла внимание московских музыкантов. Именно для этого коллектива написаны многие произведения А.Т. Гречанинова и ряда других авторов, в том числе и Р.М. Глиэра. В послереволюционные годы она активно разрабатывала новые учебные программы для Музыкального отдела (МУЗО) Наркомпроса, в результате чего ее программа для детских музыкальных школ первой ступени была принята в качестве единой государственной программы для школ РСФСР. В это же время Р.М. Глиэр также активно сотрудничал в МУЗО Наркомпроса, а в 1920—1922 годах был заведующим музыкальной секцией Московского отдела народного образования (МОНО), то есть их пути там непосредственно пересеклись! Подробнее обо всех корреспондентах публикуемой переписки, а также об истории знакомства Р.М. Глиэра с семьей Гнесиных см. в предисловии к данной публикации в предыдущем номере «Ученых записок Российской академии музыки имени Гнесиных».

2. Судя по упоминанию «Колыбельной» и времени письма — 1907 г., а также упоминанию о Т.В. Фигуровской, речь идет о Шести детских двухголосных хорах в сопровождении фортепиано, ор. 24 (Здравствуй, гостья-зима; Колыбельная песня; Сияет солнце, воды блещут; Над цветами и травой; Цветок; В синем море), написанных еще в 1905 году и посвященных Фигуровской. Татьяна Васильевна Фигуровская (1851—1921) — преподаватель французского и немецкого языков

в московских гимназиях, воспитательница сестер Гнесиных, жившая с ними, начиная с их поступления в консерваторию и до конца своей жизни. Хорошо зная поэзию, она предложила Р.М. Глиэру целый ряд поэтических текстов для его вокальных произведений.

- 3. Три мазурки для фортепиано ор. 29, написанные в 1906 г. и посвященные Леопольду Годовскому.
- 4. Афиша этого концерта-лекции Народной консерватории хранится: Мемориальный музей-квартира Ел Ф. Гнесиной (ММКЕлФГ), XI-1/20.
- Лектор Энгель Юлий Дмитриевич (1868–1927) один из крупнейших русских музыкальных критиков, один из основателей Народной консерватории вместе с С.И. Танеевым, Б. Л. Яворским и другими.
- 5. Мария Робертовна Глиэр (ур. Ренквист) жена Р.М. Глиэра. Об истории их знакомства и связях с Гнесиными подробно рассказывается в предисловии к данной публикации (см. предыдущий номер «Ученых записок Российской академии музыки имени Гнесиных»).
- 6. ММКЕлФГ, X-14/2. Датировано на основе времени исполнения Второй симфонии. Является ответом на предыдущее письмо.
 - 7. Вторая симфония была впервые исполнена в Берлине 10/23 января 1908 г.
- 8. По-видимому, Глиэр имеет в виду «Шесть детских двухголосных хоров» в сопровождении фортепиано, ор. 24, написанные в 1905 году и посвященные Т.В. Фигуровской.
- 9. В 1908 году были написаны Четыре двухголосных детских хора, ор. 37, правда, все же в сопровождении фортепиано.
- 10. Двадцать четыре легкие пьесы для фортепиано в 4 руки, ор. 34, написанные в 1908 г., были посвящены Еагении Фабиановне Савиной-Гнесиной.
- 11. Это был дирижерский дебют Сергея Александровича Кусевицкого (1874–1951), ставшего впоследствии одним из самых известных в мире дирижеров. Кроме премьеры Второй симфонии Глиэра программа включала «Ромео и Джульетту» Чайковского, антракты к «Орестее» Танеева, Второй концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова, где солировал автор. Играл оркестр Берлинской филармонии.
- 12. РГАЛИ, ф. 2085, оп. 2, д. 110, л. 1–3. На бланке Музыкального училища Е. и М. Гнесиных. Впервые опубликовано: Елена Гнесина. Я привыкла жить долго: воспоминания, статьи, письма, выступления / Сост. В.В. Тропп. М.: «Композитор», 2008. С. 153–155. О дружбе Елены Фабиановны Гнесиной (1874–1967) с Р.М. Глиэром и публикациях на эту тему см. в предисловии к данной публикации в предыдущем номере «Ученых записок Российской академии музыки имени Гнесиных». Желание Ел.Ф. Гнесиной заниматься с Леопольдом Годовским (1871–1938) знаменитым пианистом-виртуозом представляет собой очень интересный факт. Однако, этот замысел не был осуществлен.
- 13. Meisterschule «школа мастерства» (нем.) в Венской консерватории, директором которой Λ . Годовский состоял в 1909–1914 г.
 - 14. Мария Николаевна Ренквист мать М.Р. Ренквист-Глиэр и теща Р.М. Глиэра.
- 15. Дочери Р.М. и М.Р. Глиэров Лия и Нина (двойняшки) родились в 1905 г., сын Роман в 1907 г.

- 16. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, д. 121. л. 5-6.
- 17. Речь идет о тех же Шести двухголосных хорах, ор. 24.
- 18. В будущем сезоне (1909 г.) появились Двадцать четыре легкие пьесы для фортепиано в 4 руки, ор. 38, посвященные Ольге Гнесиной, а также Шесть пьес для двух ф-но в 4 руки, ор. 41, посвященные Марии Гнесиной.
 - 19. М.Н. Ренквист.
- 20. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, д. 110, л. 4–5. На бланке Музыкального училища Е. и М. Гнесиных.
 - 21. ММКЕлФГ, Х-14/1. Является ответом на письмо от 11.03.1908 г.
- 22. А.Т. Гречанинов преподавал в училище Гнесиных в 1906—1908 гг., а в 1909 г. уехал за границу, и Глиэр все-таки взялся вести указанные предметы в 1908 и продолжил преподавание до 1913 гг. В 1914—1919 гг. вновь преподавал Гречанинов.
- 23. Так как на вечере исполнялись фортепианные пьесы ор. 31 и двухголосные детские хоры ор. 24, Глиэр может иметь в виду их все. Однако, если относительно фортепианных пьес это очевидно, так как они были присланы сестрам еще в корректуре, то хоры, написанные еще в 1905 году, вполне могли исполняться и до того.
 - 24. М.Н. Ренквист.
- 25. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, д. 121, л. 7–8. Является ответом на предыдущее письмо.
 - 26. См. примечание 10.
- 27. Савин Александр Николаевич (1873–1923) муж Евгении Фабиановны, историк.
- 28. Яворский Болеслав Леопольдович (1877–1942) один из крупнейших ученых-музыковедов, видный музыкальный деятель, в 1906–1916 гг. был одним из главных участников-педагогов Народной консерватории в Москве. Его деятельность была хорошо известна Гнесиным, а Евгения Фабиановна Савина-Гнесина состояла с ним в переписке (в основном, по вопросам, касающимся проблем контрапункта). Неизвестно, что именно не устраивало в нем в качестве потенциального педагога Гнесинского училища.
- 29. В чем именно заключалась эта реформа в учебном курсе неизвестно. Не исключено, что планировалось часть материала перенести в новый курс энциклопедии, появившийся в училище в 1907 г.
 - 30. 13 апреля по старому стилю в 1908 году была Пасха.
- 31. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, д. 606, лл. 10–10 об., л. 11 к. 11. Супруги Савины отдыхали в то лето в Каневе на Днепре.
- 32. *Мелик-Беглярова Нина Нерсессовна* пианистка, ученица А.Б. Гольденвейзера.
- 33. ММКЕлФГ, VII-48/1. Из Меррекюля (ныне Усть-Нарва, Эстония), послано до востребования. Открытка.
- 34. Гапсаль, ныне Хаапсалу морской и грязевой город-курорт на северозападе Эстонии.
- 35. РГАЛИ. Ф. 2085, оп.1, ед. хр. 607, л. 1–2 об. Л. 3 конверт с адресом: «Его Высокородию Рейнгольду Морицовичу Глиэру. Гапсаль, Гаванская улица, дом № 35». Ответ на предыдущую открытку.

- 36. «Илья Муромец» Третья симфония h-moll, ор. 42 Глиэра, в основу которой положен «Сказ о богатыре Илье Муромце крестьянском сыне». Над ней композитор работал в 1909—1911 гг. Была впервые исполнена 23 марта 1912 года в Москве под управлением Эмиля Купера.
- 37. З.К. Гулинская в своей книге о Глиэре пишет, что в 1911 году он задумал писать оперу «Суламифь» на основе произведения А.И. Куприна, и сам стал делать наброски либретто. Однако она осталась незаконченной. См.: *Гулинская З.К.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. С. 75.
- 38. Имеются в виду Борис Петрович Юргенсон (1868–1935) глава крупнейшего в России музыкального издательства и торговой фирмы, его жена и трое детей. Шурик Вивьен сын Елизаветы Фабиановны Гнесиной-Витачек был ровесником сына Юргенсонов Петра. Сохранились детские сочинения Шурика. Елена Фабиановна считала его гениально одаренным ребенком. Его смерть осенью того же года была страшным потрясением для семьи Гнесиных, и Елена Фабиановна переживала ее особенно тяжело.
- 39. Тахтамировы, вероятно, Константин Федорович Тахтамиров и его жена близкие друзья Марии Фабиановны Гнесиной, с детьми которых она занималась в школе. Тахтамировы потомственные суджские купцы, владельцы винокуренных заводов, почетные граждане г. Суджа. В Курской губернии жили летом, а зимой в Москве.
 - 40. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 606, л. 12.
- 41. Демьяново усадьба В.И. Танеева (брата С.И. Танеева) под Клином, который сдавал ее в наем. В Демьяново Гнесины отдыхали каждое лето с 1913 по 1917 год. Там же завязалась дружба с братом П.И. Чайковского Модестом Ильичом, жившим в Клину.
- 42. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 607. С припиской на 4-м листе и подписью нотами на нотном стане, обозначающими музыкальные инициалы Ел.Ф. Гнесиной этой «музыкальной» подписью она часто пользовалась. Частично опубликовано в кн.: Елена Гнесина. Я привыкла жить долго. М.: «Композитор», 2008. С. 155—156.
- 43. Имеется в виду жена великого музыканта Ферруччо Бузони Герда. У Бузони Ел.Ф. Гнесина училась в 1890—1891 гг. и встретилась с ним после этого только в 1912 г., во время его гастролей в Москве. Тогда между ними установились очень дружеские отношения и стремление продолжить общение (см.: Гнесина Елена. Мои воспоминания о Ферруччо Бузони <...> // Елена Гнесина. «Я привыкла жить долго». Воспоминания, статьи, письма, выступления. М., 2008. С. 96—101). С Гердой Бузони Гнесина подружилась еще в Москве, во время своей учебы. Однако, лишь из данного письма явствует, что Герда писала письма в 1913 г. эти письма в архиве Ел.Ф. Гнесиной не сохранились.
 - 44. Мать и сестра Марии Робертовны Глиэр.
- 45. Юрий Николаевич Померанцев (1878—1933) композитор, дирижер, близкий друг Гнесиных. В 1913—1914 гг. вел класс гармонии в их училище в период между Глиэром и Гречаниновым.
- 46. «Первая» и «вторая» гармония первый и второй курс по предмету гармония, который изучался в течение двух лет.

- 47. А.И. Могилевский (1875–1964) преподавал в Училище Гнесиных в 1913–1920 и в 1934–1948 гг. Долгое время являлся основным педагогом-виолончелистом.
- 48. Действительно, в 1914 году А.Т. Гречанинов написал «Пчелку», ор. 66, сборник из шести детских хоров на народные тексты.
- 49. Елена Фабиановна вела занятия взрослого хора (это бывал либо женский, либо смешанный хор). Евгении Фабиановне Савиной-Гнесиной и Елене Фабиановне Гнесиной посвящена Сюита для двухголосного женского хора и фортепиано, ор. 13, написанная в 1904 г. В 1911 году было также сочинено Два женских хора с сопровождением фортепиано, ор. 55. Потом вплоть до 1953 года для женского хора Глиэр не писал.
- 50. Мария Григорьевна Средина вторая жена Гречанинова, на которой он женился за два года до того, вскоре после развода с первой женой, которую хорошо знали сестры Гнесины.
 - 51. После перелома ноги, случившегося летом того же года.
- 52. В 1913 году у Глиэров родились еще двое двойнящек: Леонид и Валентина. Последняя была крестницей Елены Фабиановны.
- 53. ММКЕлФГ, X-185. Первое письмо, написанное после переезда Глиэра в Киев в качестве профессора по классам композиции и оркестровки открытой в тот год Киевской консерватории, директором которой он стал через год и находился на этом посту до 1920 г.
- 54. «Концертная жизнь Киева тогда очень отставала от московской РМО проводило только пять симфонических собраний в сезон. Задумав оживить концертную жизнь родного города, Глиэр для начала решил создать студенческий симфонический оркестр. На вступительных экзаменах инструменталистов он сразу же старался определить, кто из поступающих может быть привлечен к работе в оркестре». Что касается выступлений сформированного студенческого симфонического оркестра, то «январь [1914 г.] ушел на усиленные репетиции, а в феврале состоялось первое выступление. Исполнялись Моцарт, Бах, Бетховен, Глюк. Через два месяца была готова и показана вторая программа, в которую входили сочинения Шуберта, Мендельсона, Вебера, Мейербера.» (Цит. по кн.: Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. С. 79—81.)
- 55. Е.А. Бекман-Щербина (1882–1951) выдающаяся пианистка, выступала с сольными концертами с начала 1900-х гг. и до конца жизни. Друг сестер Гнесиных, преподавала в училище Гнесиных в 1908–1912 и 1921–1940 гг.
- 56. Пухальский Владимир Вячеславович (1848—1933) русский пианист, композитор и музыкальный деятель. С 1876 жил в Киеве, где был директором музыкального училища, затем директором и профессором консерватории (основанной на базе училища). Пухальского Глиэр знал еще с ученических лет.
- 57. Речь идет об открытии симфонического сезона РМО в Киеве 22 октября, которым попросили дирижировать Р. Глиэра. Исполнены были Пятая симфония Глазунова, баллада «Про старину» и «Кикимора» Лядова, две оркестровые пьесы (Прелюдия и «Колыбельная») А. Ярнефельда, ми-минорный фортепианный концерт Шопена и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса. Солировала Е.А. Бекман-Щербина.
- 58. РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 606, л. 13–14 об. На бланке Музыкального училища Е. и М. Гнесиных.

- 59. Ольга Фабиановна Гнесина (1881–1963).
- 60. «Суламифь» опера, которую сочинял Р.М. Глиэр. См. сноску к письму от 25.07.1911.
- 61. Мартынов Алексей Васильевич (1862–1934) врач-хирург, услугами которого пользовались не только сестры Гнесины, но и, например, А.Н. Скрябин.
- 62. Евгений Васильевич Богословский (1874—1941) пианист, музыковед, композитор, однокурсник Р. Глиэра, Н. Метнера. С 1910 года преподавал в Училище Гнесиных историю музыки, будучи первым педагогом этого предмета. Одновременно преподавал в Московской консерватории, где впервые поставил преподавание истории музыки на высокий уровень и создал курс истории фортепианной музыки.
 - 63. Юрий Николаевич Померанцев (см. примечание 45 к письму от 31.12.1913 г.).
- 64. 2 февраля отмечался традиционный праздник день основания Гнесинских учебных заведений..
- 65. «Пчелка» Шесть детских хоров на народные темы в сопровождении фортепиано, ор. 66, 1914 г. (Пчелка, Дождь, Радуга, Бог тебе дал, Звоны, Гуркота).
 - 66. А.К. Глазунов Музыка к драме «Царь Иудейский», ор. 95.
- 67. Материал публикуется в трех выпусках журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных». Часть первая в № 1(24), 2018.



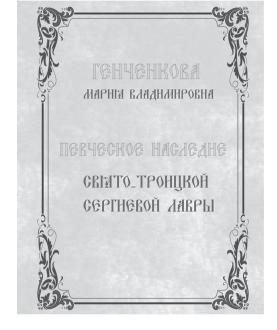
Книги

М.В. ГЕНЧЕНКОВА. ПЕВЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ СВЯТО-ТРОИЦКОЙ СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ

Книга кандидата искусствоведения М.В. Генченковой «Певческие традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры» издана Академией хорового искусства имени В.С. Попова в 2015 году. В центре внимания автора — песнотворческие традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры с XVI века по настоящее время. Исследование стилистических особенностей песнопений — главное направление настоящей работы. Автор анализирует одноголосные и многоголосные песнопения разных этапов становления данной традиции.

Особый исследовательский ракурс связан с обоснованием применения теории транспозиции в путевом многоголосии, образцы реконструкции которого представлены в Приложении.

В работе впервые вводится в научный оборот рукопись РГБ. Ф. 304.



II № 390 «Сборник духовных песнопений учебного характера на линейных нотах» с атрибутирующими пометами, указывающими на то, что часть мелодий — лаврского происхождения.

Анализируются обработки старинных лаврских мелодий, выполненные архим. Матфеем (Мормылем) и диак. С. Трубачевым.

Уделяется внимание методике анализа форм и функциональности структур церковных песнопений.

Книга введена в образовательный процесс Регентской школы при Московской духовной академии. Приобрести ее можно в книжном магазине Свято-Троицкой Сергиевой лавры.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кирнарская Дина Константиновна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, проректор Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Мамин Леонид Юрьевич (Санкт-Петербург) — музыковед.

E-mail: lmamin@mail.ru

Валькова Вера Борисовна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: veraval@yandex.ru

Демченко Александр Иванович (Саратов) — доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Λ .В. Собинова.

E-mail: alexdem43@mail.ru

Петров Владислав Олегович (Астрахань) — доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член-корреспондент РАЕ.

E-mail: petrovagk@yandex.ru

Пальян Галина Ильинична (Москва) — Заслуженный работник высшей школы РФ, доцент кафедры фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных. E-mail: g.palyan@mail.ru

Чан Вионг Тхань (Ханой, Вьетнам) — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: tranvuongthanh@mail.ru

Авдеева Анна Сергеевна (Москва) — сотрудник Мемориального музеяквартиры Ел.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: gnesina museum@mail.ru

Потемкина Нора Александровна (Москва) — кандидат искусствоведения, ведущий специалист Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: gnesina museum@mail.ru

Тропп Владимир Владимирович (Москва) — кандидат искусствоведения, хранитель фондов Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: gnesina_museum@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Dina K. Kirnarskaya (Moscow) — Doctor of Art, Professor, Vice-Rector of the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Leonid Y. Mamin (Saint-Petersburg) — musicologist.

E-mail: lmamin@mail.ru

Vera B. Val'kova (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the Music History Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: veraval@yandex.ru

Alexander I. Demchenko (Saratov) — Doctor of Art, Professor of Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov.

E-mail: alexdem43@mail.ru

Vladislav O. Petrov (Astrakhan) — Associate Professor of the Department of Theory and History of Music of the Astrakhan State Conservatory, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural Sciences.

E-mail: petrovagk@yandex.ru

Galina I. Palyan (Moscow) — Honoured Worker of the Higher School of the Russian Federation, Associate Professor of the Piano Department at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: g.palyan@mail.ru

Chang Phuong Thanh (Hanoi, Vietnam) — Post-graduate Student of the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: tranvuongthanh@mail.ru

Anna S. Avdeeva (Moscow) — Officer of the Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment (the Russian Gnesins Academy of Music).

E-mail: gnesina_museum@mail.ru

Nora A. Potemkina (Moscow) — Ph. D., Leading Expert of the Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment (the Russian Gnesins Academy of Music).

E-mail: gnesina_museum@mail.ru

Vladimir V. Tropp (Moscow) — Ph. D., Curator of Collections of the Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment (the Russian Gnesins Academy of Music).

E-mail: gnesina museum@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дина Кирнарская. Как воспитать успешного музыканта? Self-efficacy — самоэффективность и ее формирование в семье

Статья посвящена относительно новому для психологической науки и педагогики понятию самоэффективности — self-efficacy, которое стало появляться в научной литературе с середины 90-х годов. Это понятие основано на самооценке человека собственной готовности к успешному выполнению конкретной задачи. Согласно современным представлениям о self-efficacy, приведенным в статье, самоэффективность является наиболее точным показателем будущей успешности в реализации любого задания, в том числе музыкально-исполнительского, а также автономной психологической категорией, не дублирующей ни природную одаренность, ни количество и качество вложенного труда.

В статье анализируются как теоретические так и практические аспекты самоэффективности применительно к музыкально-исполнительской деятельности. При этом теоретические выводы ученых-психологов подкрепляются практикой музыкального воспитания: материалом для практических наблюдений служат интервью с успешными музыкантами, опубликованные американским пианистом и журналистом Золтом Боньяром (Zsolt Bognár) на портале «Living the Classical Life». В результате анализа психологических составляющих самоэффективности — self-efficacy, существующих, с одной стороны, в научной литературе, и с другой стороны, в непосредственной практике музыкального образования и воспитания, в статье формулируется перечень свойств и качеств, являющихся составными элементами самоэффективности. Одновременно в статье приведены практические советы педагогам и родителям, желающим увеличить шансы на успешную карьеру будущих музыкантов-исполнителей.

Ключевые слова: самоэффективность, успешность, исполнительская деятельность, музыкальное воспитание, музыкальное образование, музыкальная карьера, Джошуа Белл, Изабель Леонард, Стивен Хоф.

Леонид Мамин. О некоторых вопросах внутренней структуры музыковедческих теорий

В настоящей статье рассматриваются вопросы внутреннего строения некоторых доктрин теоретического музыковедения. Освещаются механизмы образования обобщающих понятий и применяемых при этом типов абстрагирования (теория образования общих идей Джона Локка и ее феноменологическая критика Эдмундом Хуссерлем); онтологического статуса возникающих общих имен — как он понимается в традициях номинализма и реализма, — затрагивается вопрос рефернциальной структуры теорий музыкального анализа и формы. С этих позиций сравниваются традиционные теории музыкальной формы и теория метротектонизма Г.Э. Конюса как редкий образец номиналистической теории, принципиально отвергающей образование общих имен и их классификацию, и, соответственно, лишенной второй референции (идеальных теоретических объектов).

Ключевые слова: музыковедение, философия музыки, музыкальная эстетика, форма музыкальная, метротектонизм, Конюс, история музыкально-теоретических систем и учений, философия искусствоведения и гуманитарных наук.

Вера Валькова. С.В. Рахманинов и русская революция

Общественная позиция и творчество Рахманинова рассматриваются в контексте русского революционного движения начала XX века. Анализируются документальные свидетельства о включенности Рахманинова в протестные акции русской интеллигенции 1905 года и о неприятии им русских революций 1917 года.

Впервые позиция Рахманинова соотносится с представленными в сборниках «Вехи» (1909) и «Из глубины» (1918) размышлениями известных философов о роли русской интеллигенции в революционном движении. Предлагается вывод о том, что в творчестве Рахманинова косвенно отражены те же предостерегающие и обличительные идеи, которые выдвигали авторы упомянутых сборников. В отличие от представителей новаторских направлений в русском искусстве, Рахманинов видел только проблемные и гибельные стороны всеобщих порывов к радикальному обновлению русской жизни. В музыке композитора звучит тревожное предостережение о грядущих событиях, что отчетливо слышно в его Первой симфонии, поэме «Колокола», этюдах-картинах. Отражена в произведениях Рахманинова и идея двойственности русского духа, о которой писали авторы сборников «Вехи» и «Из глубины». Этой двойственностью объясняется применение индивидуально осмысленного приема тематической трансформации — превращение лирических тем в зловещий символ «Dies irae».

Ключевые слова: Рахманинов, русские революции, сборники «Вехи», «Из глубины», мотив предостережения, тематические трансформации.

Александр Демченко. С.В. Рахманинов 1930-х годов

С конца 1920-х гг., после предшествующего бума «современничества», свою востребованность заново приобретало искусство, по образному строю более объективное, проясненное и классичное. Полосу бунтарства и ниспровержения классики сменяет стремление вернуться к традиционным устоям. В этой ситуации творчество Рахманинова, как былого представителя классико-романтической эпохи, становится заново востребованным. Постепенно складывалась та поздняя метаморфоза рахманиновской манеры, которая при всей своей умеренности и классичности вполне вписывалась в контуры современного стиля.

Рассмотрение музыки Рахманинова 1930-х годов проведено в данной статье на основе анализа следующих произведений: Третья симфония, в которой зафиксирована ситуация брожения и жизненного поиска, чрезвычайно характерная для первой половины данного десятилетия; «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини», где композитор предложил самобытное истолкование общеэстетических принципов неоклассицизма; «Симфонические танцы», с исключительной чуткостью отразившие атмосферу начального разворота грозовых событий Второй мировой войны.

В этих произведениях композитор оперирует средствами той умеренно современной манеры, когда уже не могло быть речи о каком-либо традиционализме. То была

качественно модернизированная классика, что сказывалось в таких свойствах, как острота ритма, гармонии и артикуляции, известная жесткость тона, внутренней нервность, динамичный тонус и оттенок ratio, а также подключение в ряде случаев специфики джазового музицирования.

Ключевые слова: творчество Рахманинова 1930-х годов, адаптация к реалиям XX века, модернизированная классика.

Владислав Петров. О проявлении акционизма в искусстве ХХ столетия

Статья посвящена одному из знаковых явлений искусства XX века — акционизму, который проявил себя не только в области музыкального искусства, но и в других областях искусства в целом. Именно поэтому для понимания теоретических аспектов музыкального акционизма, проявившегося, например, в творчестве таких композиторов, как Д. Кейдж, М. Кагель, К. Штокхаузен, Д. Крам, В. Мартынов, В. Екимовский, И. Соколов (в опусах инструментального театра, перформансах, хэппенингах), необходимо рассмотрение становления акционизма как явления, его генезиса, истоков.

Естественно, что эти истоки проявили себя, прежде всего, в литературе и живописи. В статье рассмотрены такие стилевые направления, как дадаизм, сюрреализм, футуризм, без которых акционизм, в том числе и музыкальный, не состоялся бы как обособленный вид искусства.

Статья носит мультидисциплинарный характер; в ней представлено понимание акционизма в разных видах искусства.

Ключевые слова: акционизм, современное искусство, эстетика, философия искусства, перформанс, хэппенинг.

Галина Пальян. Тема Италии в вокальном творчестве Фанни Хензель

В статье исследуется роль образов Италии в вокальном творчестве композитора первой половины XIX века Фанни Хензель, старшей сестры Феликса Мендельсона. Тема Италии проходит красной нитью через всю ее биографию, и развивается от детской мечты об идеальной южной стране к путешествию в эту страну в 1839—40 годах. Итальянское путешествие благотворно повлияло на самоощущение Ф. Хензель как композитора, а также оживило ее творческую активность. В ходе поездки композитор встречалась с множеством видных представителей европейского искусства (в числе которых были Ш. Гуно и Ж. Бизе), высоко оценивших ее незаурядный талант.

Одной из задач статьи является установление взаимосвязи между событиями жизни Фанни, связанными с Италией, и появлением вокальных миниатюр, инспирированных данными событиями. В песнях, написанных в путешествии и после него, тема Италии воплощает идею осуществленной мечты. Мысль о достигнутом счастье непротиворечиво сменяется в них мыслью о возвращении домой.

Анализ жанрово-стилевых особенностей «итальянских» песен Ф. Хензель, показал, что их важнейшими чертами являются ариозная мелодика и метроритм баркаролы. Ключевые слова: Фанни Хензель, вокальное творчество, Италия, Lied, баркарола.

Чан Вионг Тхань. Некоторые наблюдения о путях и этапах проникновения европейских традиций во вьетнамскую музыку

В статье рассматриваются пути проникновения европейской традиции во вьетнамскую музыку. Устанавливаются следующие возможные пути первых контактов европейской и вьетнамской музыкальных культур: через деятельность евангелистов, военную музыку французских оккупационных войск, обучение вьетнамских музыкантов в Европе, благодаря распространению кино, радио и звукозаписи. Внедрение европейской традиции проходило в несколько этапов: самый ранний — XVII век; на рубеже XIX и XX веков, когда чуждые влияния не принимались и вызывали протест. в дальнейшем, в первой половине XX-ого века проходил процесс постепенного принятия и освоения европейских форм музыки. С началом Второй мировой войны открывается так называемый «современный» этап развития музыки Вьетнама. В период с 1955 по 1975 год северный Вьетнам был полностью освобожден от американцев, культурный обмен между Востоком и Западом значительно расширился за счет восприятия и изучения культуры социалистических стран мира, главным образом СССР и Китая. На рубеже XX-XXI вв. начинается новый период в развитии академической музыки Вьетнама. Он знаменует достаточно глубокое освоение европейской традиции вьетнамскими музыкантами и появлением музыкальных произведении мирового уровня.

Ключевые слова: вьетнамская академическая музыка, вьетнамский фольклор, европейская традиция, европейская музыка, вьетнамский путь развития.

Анна Авдеева, Нора Потемкина, Владимир Тропп. Переписка Р.М. Глиэра с семьей Гнесиных

Продолжение публикации обширной переписки семьи Гнесиных и выдающегося композитора Рейнгольда Морицевича Глиэра (1875—1956) — 45 писем, хранящихся в двух архивах Москвы: Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и Мемориальном музее-квартире Ел.Ф. Гнесиной (ММКЕлФГ). В письмах раскрывается история многолетней дружбы двух музыкальных семей, повествуется о концертных поездках Глиэра, о совместной работе сестер Гнесиных и Глиэра в Училище Гнесиных, о возникновении многих сочинений Р.М. Глиэра, в том числе написанных для учеников-гнесинцев, посвященных Гнесиным, и исполнении этих произведений. Переписка охватывает большой период времени — с 1901 по 1955 год — и полностью представлена впервые.

Письма публикуются на страницах журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» в трех номерах (N $\leq 1-3$, 2018).

Ключевые слова: Р.М. Глиэр, сестры и братья Гнесины, история Гнесинского дома, переписка Р.М. Глиэра и семьи Гнесиных, совместная работа Глиэра и Гнесиных, преподавание гармонии, сочинения Р.М. Глиэра для учеников-гнесинцев, пьесы для фортепиано, сочинения для детского хора.



ABSTRACTS

Dina K. Kirnarskaya. How to raise a successful musician? Self-efficacy and its formation within family environment

The article is based on self-efficacy, a relatively new term for psychological science that has emerged in scholarly literature since mid-90-s. Self-efficacy refers to self-judgment about one's ability to successfully perform a concrete task. According to modern scientific data self-efficacy is the most accurate prediction instrument on how successful any task performance would be including music, mathematics or any other. Plus it is a separate psychological category that does not coincide neither with giftedness and talent nor with the amount of deliberate practice.

Theory and practice are combined in the article as far as they touch musical performance: theoretical outcomes of scholarly research are confirmed by music education experience — practical observations are taken from several interviews published by American pianist and journalist Zsolt Bognár on his site Living the Classical Life. Psychological constituents of self-efficacy are analyzed in the article — those that are mentioned in scholarly literature as well as those that are implicit in music educators' and families' common practice. Preliminary list of psychological and behavioral properties included into self-efficacy is formulated in the article combined with practical advice for teachers and parents who are interested in most successful career of future music performers.

Keywords: self-efficacy, success, performance, music education, career in music, Joshua Bell, Isabel Leonard, Stephen Hough.

Leonid Yu. Mamin. On some questions of the internal structure of musicological theories

The current article deals with the questions of inner structure of some doctrines in theoretical musicology. It enlightens the matters of generalizing terms formation, as well as used abstracting terms (the theory of general ideas formation by John Locke and its phenomenological critics by Edmund Husserl); of ontological status of appearing common names, as viewed in traditions of nominalism and realism; the issues of referential structure of musical analysis and forms theories are touched upon. From these viewpoints the traditional theories of musical form and the theory of metrotectonism by G.E. Konus, as a rare example of nominalistic theory, essentially neglecting formation of common names and their classification, and, accordingly deprived of the second reference (ideals theoretical objects), are compared.

Keywords: musicology, theory of music, philosophy of music, musical esthetics, analysis of musical forms, musical form, metrotectonism, Konus, history of musical-theoretical systems and theories, philosophy of art history and Humanities.

Vera B. Val'kova. S.V. Rachmaninoff and Russian Revolution

Rachmaninoff's social position and music are examined in the context of the Russian revolutionary movement in the early 20th century. Documents testifying to Rachmaninoff's participation in the Russian artists protest actions in 1905 and his unacceptance of both Russian revolutions of 1917 are analyzed.

Rachmaninoff's position is correlated with some notable philosophers' ideas about the role of the Russian intelligentsia in the revolutionary movement. These ideas are represented in the collections of papers «Vekhi» («The Milestones», 1908) and «Iz glubini» («From Depths» or «De profundis», 1918). It is supposed that Rachmaninov's works indirectly reflect the same ideas of warning and accusation.

In contrast to innovative trends in Russian art, Rachmaninoff saw in the common aspiration to the radical renewal of Russian life only a danger of troubles and annihilation. In his music (for example, in the First Symphony, Études-tableaux, «The Bells») one can hear an alarm warning about the future. In his works Rakhmaninoff also reflects the idea of duality of Russian spirit suggested by the authors of «Vekhi» and «Iz glubini». This duality defines the Rachmaninoff's individual way of using the method of «transformation of musical themes» for instance, converting lyrical themes into the ominous symbol *Dies irae*.

Keywords: Rachmaninoff, Russian revolution, collection of papers «Vekhi», «De profundis», alarm warning, transformation of musical themes.

Alexander I. Demchenko. Rachmaninoff in 1930th years-lane

Since the late 1920s, after the previous boom of «modernity», its relevance re-acquired art, in the figurative structure more objective, clarified and classic. The band of rebellion and the overthrow of the classics is replaced by the desire to return to the traditional foundations. In this situation, Rachmaninoff's work, as a former representative of the classic-romantic era, becomes anew in demand. Gradually formed that late metamorphosis Rachmaninoff manner, which for all its moderation and classicism is fit into the contours of the modern style.

The review of Rachmaninoff's music of the 1930s was based on the analysis of the main works: the Third symphony, which recorded a situation of fermentation and search for life, extremely characteristic of the first half of this decade; «Variations on the theme of Corelli» and «Rhapsody on the theme of Paganini», where the composer proposed an original interpretation of the general aesthetic principles of neoclassicism; «Symphonic dances», with exceptional sensitivity reflecting the atmosphere of the initial reversal of the storm events of the Second world war.

In these works, the composer operates with the means of that moderately modern manner, when there could no longer be any talk of any traditionalism. It was a modernized classic, which had an impact in such qualities as sharpness of rhythm, harmony and articulation, known for the hardness of tone, inner nervousness, dynamic tone and shade *ratio*, and in some cases, the specifics of jazz music.

Keywords: Rachmaninoff's works of the 1930s, adaptation to the realities of the XX century, modernized classics.

Vladislav O. Petrov. About the manifestation of actionism in the art of the XX century

The article is devoted to one of the iconic phenomena of the twentieth century art — actionism, which manifested itself not only in the field of musical art, but also in other areas of art in general. That is why to understand the theoretical aspects of musical actionism, which, for example, manifested itself in the works of such composers as J. Cage, M. Kagel, K. Stockhausen, G. Crumb, V. Martynov, V. Ekimovsky, I. Sokolov (in the opuses of the instrumental theater, performances, happenings), it is necessary to consider the formation of actionism as a phenomenon, its genesis, origins.

Naturally, these sources showed themselves, first of all, in literature and painting. In the article such stylistic phenomena as Dadaism, surrealism, futurism are considered, without which actionism, including music, would not take place as an isolated kind of art.

The article is of a multidisciplinary nature; in it the understanding of actionism in different kinds of art is presented.

Keywords: actionism, contemporary art, aesthetics, art philosophy, performance, happening.

Galina I. Palyan. The theme of Italy in the life and vocal works of Fanny Hensel

The article explored the role of images of Italy in the vocal works of an outstanding composer of the first half of the 19th century, sister of Felix Mendelssohn, Fanny Hensel. The relationship between the events of her life associated with Italy, and the appearance of songs inspired by these events, is determined. Analyzed the genre and stylistic features of the «italian» songs by Fanny Hensel.

Keywords: Fanny Hensel, vocal works, Italy, Lied, barcarole.

Chang Phuong Thanh. Some observations on the ways and stages of penetration European traditions in the Vietnamese music

The ways of penetrating the European tradition into Vietnamese music are considered. The following possible ways of the first contacts of European and Vietnamese musical cultures are established: through the work of evangelists, the military music of the French occupation forces, the training of Vietnamese musicians in Europe, distribution of cinema, radio and sound recording. The introduction of the European tradition took place in several stages: the earliest — the XVII century; at the turn of the 19th and 20th centuries, when alien influences were not accepted and provoked a protest, later, in the first half of the 20th century, a process of gradual adoption and development of European forms of music was under way. With the outbreak of World War II, the so-called «modern» period of the development of Vietnamese music opens. In the period from 1955 to 1975, South Vietnam was completely liberated from the American aggressors, the cultural exchange between the East and the West greatly expanded due to the perception and study of the culture of the socialist countries of the world, mainly the USSR and China. At the turn of XX—XXI, a new period in the development of academic music in Vietnam begins. It marks the deep penetration of the European tradition by Vietnamese musicians and the emergence of world-class musical works.

Keywords: Vietnamese academic music, Vietnamese folklore, European tradition, European music, Vietnamese path of development.

Anna A. Avdeeva, Nora A. Potemkina, Vladimir V. Tropp. The correspondence between R.M. Glière and the Gnesin's family

The present publication continues the large correspondence between the Gnesins family and the outstanding composer Reinhold Glière (1875–1956) — 45 letters which are kept now in two Moscow archives: Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) and Elena Gnesina's Memorial Museum-Apartment. In these letters it is told about the long friendship between two music families, about Glière's concert tours, the collaboration of the Gnesin's sisters and Glière in the Gnesin's School; about the composing of many Glière's works, including pieces written for Gnesin's pupils, dedicated to the Gnesins, about the performance of these works. The whole correspondence which covers the large historical period (1901–1955) is presented for the first time.

The letters are published in three stages supplied with preface and detailed comments.

Keywords: R.M. Glière, Gnesin's sisters and brothers, the history of Gnesin's House, the correspondence between R.M. Glière and the Gnesin's family, the mutial work of Glière and the Gnesins, teaching of harmony, Glière's compositions for Gnesin's pupils, piano pieces, compositions for children's choir.



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 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.