

# Ученые записки

2021  
4(39)

РОССИЙСКОЙ  
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ  
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

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.: 8(495) 691 30 78  
E-mail: publishing@gnesein-  
academy.ru  
<https://uz.gnesin-academy.ru/>

Подписано в печать 01.06.2021 г.  
Печать офсетная. Формат 70х108 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0  
Тираж 1000 экз. Цена свободная

Отпечатано  
в ООО «Сам Полиграфист»  
109316, Москва, Волгоградский пр.-т,  
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки  
имени Гнесиных, 2021

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

Редакционная коллегия:

**Березин В. В.**

Доктор искусствоведения,  
профессор

**Власова Е. С.**

Доктор искусствоведения,  
профессор

**Дауноравичене Г.** (Литва)

Доктор гуманитарных  
наук, профессор

**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

**Стоянова И.** (Франция)

Доктор философии,  
эстетики

и музыковедения,  
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

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

# СОДЕРЖАНИЕ

---

|                                     |    |                                   |     |
|-------------------------------------|----|-----------------------------------|-----|
| <i>Страница главного редактора</i>  | 3  | ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО         |     |
| ИНТЕРВЬЮ                            |    | <i>Татьяна Левитина</i>           |     |
| Монополия на таланты.               |    | Музыкальная память                |     |
| Интервью <i>Дины Кирнарской</i>     |    | и ее специфика в работе пианиста  | 83  |
| с ректором Российской               |    |                                   |     |
| академии музыки имени Гнесиных      |    |                                   |     |
| <i>Александром Рыжинским</i>        | 6  | МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ                |     |
|                                     |    | <i>Нина Евдокимова</i>            |     |
| ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ               |    | Первый диссертационный совет      |     |
| МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ                |    | на Урале по специальности         |     |
| <i>Владимир В. Тропп</i>            |    | «Музыкальное искусство»           | 95  |
| Из неопубликованного                |    | (1942–1944)                       |     |
| наследия Р. К. Ширинян              | 20 | <i>Сергей Аникиенко</i>           |     |
| <i>Рузана Ширинян</i>               |    | Когорта первых:                   |     |
| Лондонские симфонии Гайдна          | 24 | композиторы Екатеринодара         | 105 |
|                                     |    | конца XIX — начала XX века        |     |
| МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР                   |    | КНИГИ                             |     |
| <i>Евгения Артемова</i>             |    | <i>Валентина Рубцова</i>          |     |
| Оперные постановки московских       |    | Рецензия на книгу А. Рыжинского   |     |
| театров в эпоху пандемии:           |    | «Хоровая музыка послевоенного     |     |
| Проблемы и решения                  | 41 | авангарда»                        | 116 |
| МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОЛОГИЯ              |    | <i>Сведения об авторах</i>        | 121 |
| <i>Вера Садокова</i>                |    | <i>Аннотации и ключевые слова</i> | 124 |
| «Преступление и наказание»          |    | <i>Abstracts</i>                  | 128 |
| Ф. М. Достоевского                  |    | <i>Требования к статьям</i>       | 132 |
| и «Пиковая дама» П. И. Чайковского: |    |                                   |     |
| соответствия в контексте            |    |                                   |     |
| лиминальной поэтики                 | 54 |                                   |     |
| <i>Ирина Стогний</i>                |    |                                   |     |
| Музыкально-поэтический мир          |    |                                   |     |
| поэмы Г. Свиридова «Отчалившая      |    |                                   |     |
| Русь»: к проблеме художественных    |    |                                   |     |
| концептов                           | 69 |                                   |     |

*Дорогие читатели, коллеги, друзья!*

Заключительный выпуск уходящего 2021 года знаменателен не только своим содержанием, но и формой: он открывается интервью ректора нашей академии — Александра Рыжинского — и завершается рецензией на его книгу *«Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция»*, вышедшую в свет в 2021 году. Кроме того, читателя ждут утонченные аналитические этюды, увлекательные театральные обзоры, а также проблемы музыкально-литературных параллелей, художественных концептов, истории учебных заведений.

В интервью с Александром Рыжинским **Дина Кирнарская** подчеркивает уникальный характер деятельности ректора академии, выступающего в качестве руководителя вуза, создателя известного хорового коллектива «*Altro Sogo*», а также ученого, доктора искусствоведения. Знакомство с хоровой музыкой Шенберга вызвало желание осмыслить ее теоретические глубины, увидеть связи науки и искусства — так началась научная карьера Александра Сергеевича. Будущее академии он видит в широком образовательном диалоге и научном общении с другими отечественными и зарубежными вузами, открытыми для разнообразных творческих проектов.

Воспоминаниями о выдающемся ученом делится **Владимир Тропп**: *«Из неопубликованного наследия Р. К. Ширинян»*, предваряя статью самой **Рузаны Ширинян** *«О Лондонских симфониях Гайдна»*. С большой любовью и знанием ее творчества В. В. Тропп представляет обширный круг профессиональных интересов музыковеда, в центре которых и русская музыка, особенно творчество Мусоргского и Шостаковича, и опера XVII века, и сонаты Д. Скарлатти, и многие другие темы.

Анализ «Лондонских» симфоний Гайдна 1760-х — 1780-х годов отмечен необычайно богатым по мысли и эмоциям содержанием, диапазон которого простирается от остроумно-шутливых до драматических образов. Разнообразие поисков и находок удивляет своим совершенством. Не меньшее впечатление производит на читателя и стиль Рузаны Карповны Ширинян — живой, музыкально точный, меткий и образный; его отличительной чертой является особое внимание к деталям и в то же время глубокие обобщения, касающиеся специфики симфонизма Гайдна. Одно из них относится к композиторскому методу «размноженного» действия, развитие которого протекает концентрическими кругами.

**Евгения Артемова** представляет прошедший театральный сезон 2020/2021 годов в очерке *«Оперные постановки московских театров в эпоху пандемии: Проблемы и решения»*. Новые художественные проекты, послужившие ответом на вызовы времени, оказались весьма продуктивными и востребованными зрительской аудиторией. Привлекателен подход автора статьи к описываемому материалу: Евгения Артемова оценивает режиссуру и исполнение, опираясь, прежде всего, на исходный материал (поэтиче-

ский, музыкальный), в результате чего возникает объемный анализ различных интерпретаций оперного героя или ситуации. Так представлены новые спектакли «Геликон-оперы», Камерной сцены Большого театра, «Новой оперы», Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В каждом спектакле подчеркивается новая трактовка с непривычной расстановкой акцентов, а порой и с неожиданным финалом.

В статье **Веры Садовой** «*“Преступление и наказание” Ф. М. Достоевского и “Пиковая дама” П. И. Чайковского: Соответствия в контексте лиминальной поэтики*» анализируются глубинные связи оперы Чайковского не с одноименной повестью Пушкина, а с романом Достоевского «Преступление и наказание», объясняемые близостью этих произведений, в которых ситуации, психологические состояния и поступки героев определяют таким понятием, как «лиминальность», то есть «пограничная сфера». И в романе и в опере особым образом акцентирован мотив роковой предопределенности, как и мотив безуспешной попытки сопротивления роковым обстоятельствам. Герои романа и оперы оказываются близкими по многим параметрам, в частности, и тем и другим присущи внутренние диалоги. В музыкальном анализе автор делает акцент на тембровом интонировании звучания, что весьма точно «окрашивает» сказанное.

**Ирина Стогний** в статье «*Музыкально-поэтический мир поэмы Г. Свиридова “Отчалившая Русь”: К проблеме художественных концептов*» рассматривает понятие «концепт», близкий к понятиям «образ» и «знак», который в отличие от них не обладает лексической «привязкой» к образу; его лексика разнообразна, но узнаваема по смыслу. Автор анализирует последовательно развивающуюся цепь сквозных концептов в поэме, главный из которых, Русь, — мистически-мифологическая, языческая, православная, уходящая, отчалившая. Иные концепты — осень, странничество, апокалипсис. Как и в других сочинениях Свиридова, в поэме «Отчалившая Русь» действуют двойные концепты: Россия, представленная как реальный земной образ, и Русь — как образ небесного рая, мистическая страна.

**Татьяна Левитина** в статье «*Музыкальная память и ее специфика в работе пианиста*» обсуждает феномен, с которым связана жизнедеятельность музыканта. Развитие музыкальной памяти — проблема особенно актуальная, по мнению автора, для пианистов, работающих с насыщенно изложенным музыкальным текстом. Читатель найдет в статье много полезных практических советов. Так, подробный анализ музыкального текста способствует более быстрому процессу запоминания. Кроме того, для освоения материала Татьяна Левитина рекомендует разделить его на отдельные составляющие: мелодию, аккомпанемент, линию баса, обращать внимание на расположение аккордов и их последовательность. Особо эффективным способом развития внутреннего слуха и памяти является выучивание нового текста без помощи фортепиано. Это требует от музыканта особой концентрации внимания и работы интеллекта.

**Нина Евдокимова** представляет увлекательный исторический очерк «Первый диссертационный совет на Урале по специальности “музыкальное искусство” (1942–1944)», в котором обсуждается факт создания диссертационного совета на базе Свердловской консерватории в условиях военного времени. Что это было за событие, и что оно значило для музыкальной науки того времени, можно судить по представителям, вошедшим в состав совета: Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, М. С. Нейгауз, Г. М. Коган, Р. М. Глиэр, В. Я. Шебалин и многие другие. Отдельный интерес представляют темы диссертаций, среди которых встречаются не только музыковедческие, но и темы, связанные с профессиональными заболеваниями музыкантов (например, рук), а также выдержки из отзывов оппонентов (Л. Мазеля, В. Цуккермана, И. Рыжкина) — их живой и изысканный стиль высказывания.

О зарождении профессиональной музыкальной культуры Кубани читаем в материале **Сергея Аникиенко** «Когорта первых: Композиторы Екатеринодара конца XIX — начала XX века». Анализ архивных документов позволил автору выявить имена музыкантов, сыгравших первостепенную роль в процессе становления музыкальной культуры региона — П. А. Махровского, И. Е. Попова, Я. А. Назарова, а также итальянского композитора Е. Д. Эспозито. Автор подчеркивает особую страницу истории края, связанную с работой М. Ф. Гнесина в 1911–1913 годах в Екатеринодарском отделении РМО, а также в музыкальном училище, где он преподавал композицию. Его творческое наследие свидетельствует о плодотворном периоде жизни, проведенной в этой части Российской империи.

**Валентина Рубцова** в своей рецензии на монографию **А. С. Рыжинского** «Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция» справедливо относит исследование к числу значительных событий в сфере современной музыкальной науки. Ее ценность не исчерпывается представленными фигурами, такими как Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берио, К. Штокхаузен, М. Кагель, Д. Лигети, П. Булез, Я. Ксенакис, в ней поднимаются актуальные вопросы исполнения этой чрезвычайно сложной музыки. Наконец, хоровая музыка авангардного направления, к тому же целостно представленная, не часто служит объектом исследования!

Дорогие друзья!

Редакция «Ученых записок» поздравляет своих авторов, читателей, коллег и всех неравнодушных к проблемам музыкальной науки с наступающим Рождеством и Новым 2022 годом! Желаем крепкого здоровья и радостного бытия, позволяющего публиковать и читать прекрасные статьи в нашем журнале!!!

Ирина Стогний

## МОНОПОЛИЯ НА ТАЛАНТЫ

ИНТЕРВЬЮ ДИНЫ КИРНАРСКОЙ  
С РЕКТОРОМ РОССИЙСКОЙ  
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ  
АЛЕКСАНДРОМ РЫЖИНСКИМ

---

**Д. К.:** Вы — достаточно уникальный ректор, один в трех лицах: и руководитель, и исполнитель, и музыковед. Что значит для Вас научная карьера, и как случилось, что Вы пошли по этому пути?

**А. Р.:** В какой-то степени это случайность, но теперь наука стала неотъемлемой частью моей жизни; так бывает, когда некая цепь событий предопределяет все дальнейшее. Сначала как исполнитель я познакомился с хоровой музыкой Шенберга, затем появилось желание узнать, есть ли в ней что-то, чего я еще не видел в хоровой литературе. Помню, на меня повлиял факт неразрезанных страниц в единственном томе хоровой музыки из собрания сочинений Шенберга в библиотеке Московской консерватории. Соответственно, возникло понимание, что эта музыка еще ни разу не становилась объектом изучения. Потом захотелось познакомиться с ней поближе, а там уже вступила в дело инерция, и меня не оставляло желание двигаться дальше. Получилось, что одно цепляет другое, хотя ис-



Ректор Российской академии музыки  
имени Гнесиных, профессор  
Александр Сергеевич Рыжинский



полнительство в данном случае первично; звучание этой музыки пробудило желание обратиться к ней уже как исследователю.

Д. К.: Вам как нашему коллеге хочу задать связанный с Вашими научными интересами вопрос. Не секрет, что многие исполнители считают музыкальную науку излишней и говорят, что лучше было бы и вовсе без музыковедения... Что бы Вы ответили такого рода критикам?

А. Р.: Я бы ответил, что исторически музыка сложилась не только как искусство, но и как одна из точных наук: квадравиум Средневековья — хорошо известная история, и мы не можем забыть, откуда произошло лучшее из искусств и что для нас значит полумифологическая фигура Пифагора, математика и музыканта. Мы постоянно отмечаем взаимосвязь математических и музыкальных фактов: тут и точка золотого сечения, и принципы расчета индексов в полифонии — все это плотно увязано в научном знании. Для людей, которые имели интересы и в области науки, и в области искусства, никогда не было непроходимой грани между ними.

Д. К.: Да, конечно, вспоминаются и дирижер Эрнест Ансерме, профессиональный математик, и Эдисон Денисов, и Стравинский, большой любитель абстракций, который говорил, что его метод сочинения не слишком отличается от математического.

А. Р.: И классический случай Бородина... И глубокий интерес Эйнштейна к музыке...

Д. К.: Да, наука и искусство переплетены нераздельно.

А. Р.: Конечно, если пытаться их разделить, то получится, будто мы закрываем одно ухо и один глаз, воспринимая все происходящее лишь наполовину.

Д. К.: Сейчас происходят некоторые изменения в классификации научных специальностей. Чем вызваны эти перемены, куда они ведут, и какова Ваша позиция?

А. Р.: Я знаю, что официальная позиция подразумевает уменьшение количества научных специальностей, чтобы сделать их сопрягаемыми с общеевропейской рамкой квалификаций. С одной стороны, подобная цель может многое объяснить, но, с другой стороны, то, как именно это делается, говорит о непродуманности многих моментов. Пример тому — объединение в рамках одной области искусствоведения и культурологии, которое выглядит весьма неестественно, поскольку вызвано желанием объединять, но отнюдь не родством научных областей, по сути дела, имеющих разный генезис. Остается надеяться, что задуманные перемены не повлекут за собой необратимые негативные последствия.

Д. К.: То есть Вы настроены весьма консервативно и хотели бы, чтобы все осталось как прежде, верно?

А. Р.: Я говорю сейчас не обо всех областях; возможно, изменения в других науках были действительно необходимы. Но если мы ведем речь именно о музыкознании, в сфере которого уже сложилась определенная иерархия, или даже о такой специфической теме, как паспорт специальности, то здесь я не вижу особых проблем, требующих пересмотра. А что будет? Не знаю.

Д. К.: Видно, что Вы большой поклонник музыкальной науки. Однако не замечаете ли Вы, что в российском музыкознании некоторые моменты заслуживают улучшения? Скажем, можно отметить отсутствие увлеченности теоретическими дисциплинами со стороны некоторых студентов-исполнителей, которые не слишком любят эти предметы... Что в целом можно было бы сказать о «квази-обновлении» музыкознания: нужно оно или не нужно?

А. Р.: Безусловно, обновление нужно всегда. Думать, что все замечательно и ничего иного не требуется — это в принципе непродуктивный подход. Мне, конечно, трудно говорить обо всей музыкальной науке.

Д. К.: Может быть, хотя бы в Вашей области, в исследовании современной музыки?

А. Р.: К сожалению, в целом ряде научных работ наших дней встречаются описания единичных разрозненных явлений или попытки «подтянуть» музыкальные объекты под некую теорию, существующую разве что в воображении самого исследователя. Необходима систематизация, требуется более детальный взгляд. Смущает и стремление к увеличению количества публикаций, а не к осмысленному изучению закономерностей. Проблема, которую я сегодня вижу, относится не столько к нашим музыковедческим школам, сколько к формальному давлению различного рода мониторингов. Есть погоня за числом публикаций, за цитированием, количество же заслуживающих внимание монографий, к сожалению, уменьшается.

Д. К.: Да, наукометрия действительно вторгается в научную жизнь, и вторгается, можно сказать, весьма настойчиво.

А. Р.: Если необходимо в некое явление вкладывать деньги, то хотелось бы знать, насколько эффективно они будут использоваться. В итоге получается, что количество публикаций совершенно не фиксирует научный уровень работ, которые сегодня издаются и выходят. Так уж повелось, что главным музыковедческим жанром остается монография, а у нас превалирует количественный момент, каждого спрашивают: «Сколько у тебя публикаций?» И неважно, что это может быть статья на пару страниц с весомым количеством соавторов. Я думаю, что если наша страна хочет развиваться и ученые видят не только наукометрические данные, но хотят быть ближе к существу дела, то необходимо все-таки стремиться что-то совершить в науке, чтобы след остался не на один месяц и не на один год, а стал заметным движением вперед. Хотелось бы, чтобы российское музыкознание по-настоящему вышло на мировой уровень и мы могли бы полноценно говорить о российских музыковедческих школах, встроенных в мировой контекст. А для этого нам крайне необходима иноязычная компетенция, мы должны вести разговор на том языке, на котором сегодня общается научный мир.

Д. К.: Тут особого разнообразия нет. Везде английский, во всех науках...

А. Р.: Потому-то я осознаю и свой недостаток, и недостаток многих моих коллег — неумение вести дискуссию на английском языке.

Д. К.: По-моему, это даже не столько недостаток, сколько дискриминация других языков. Ведь не менее прекрасен и наш русский, и французский, и не-



мецкий, но английский перетягивает на себя все интеллектуальные ресурсы. А средневековая латынь разве свидетельствует не о том же?

А. Р.: Если говорить о защите диссертаций в средневековой Европе, то тут только латынь, и неважно, откуда ты приехал. Я бы рассматривал это не как дискриминацию, но скорее как пропуск в научный мир. Если ты желаешь этим заниматься, овладение иностранным языком выступает как инициация, ты должен обрести инструмент, инструмент исследования, инструмент общения.

Д. К.: Мы стараемся... Помимо иностранного языка есть еще некая terra incognita для многих наших педагогов: государственные нормативные акты, стандарты, ФГОС и т.д. Некоторые даже не ведают, что это такое и о чем, собственно, речь, а Вы как раз до вступления в должность ректора имели дело с нормативными документами не один год. Как эта система эволюционирует, под влиянием чего, и что ожидается в ближайшее время?

А. Р.: На мой взгляд, в развитии образовательных стратегий есть две тенденции. Первая — это формализация систем измерения.

Д. К.: Измерения чего?

А. Р.: Качественного уровня образования, так это называется. Вторая тенденция связана с утверждением общеевропейских подходов, в частности, подхода к автономии вуза — права университета на разработку своих программ. Эти две тенденции постоянно между собой сталкиваются, потому что как только университет увлекается творчеством, к нему является Росособнадзор, и приходится отвечать за свои фантазии, которые не встраиваются в действующую систему координат. Наше общество делится на тех, кто говорит, что надо вообще полностью отменить контроль, и, напротив, на тех, кто настаивает на создании максимально жестких рамок, не допускающих профанации в образовании. Эти две партии постоянно борются, и то одна, то другая одерживает верх. Получается не столько движение вперед, сколько движение по кругу. Именно поэтому сегодня мы опять стоим на пороге нового образовательного стандарта, и, с одной стороны, нас сжимает рамка, которая задается, а с другой — мы испытываем постоянное давление все новых и новых показателей. Сейчас они будут называться аккредитационными.

Д. К.: То, о чем Вы сейчас говорите, рифмуется с Вашими мыслями о положении в науке, когда наукометрические показатели загоняют в прокрустово ложе самую научную мысль. То же получается и здесь, верно?

А. Р.: Да, конечно. И образование, и наука у нас финансируются государством, а потому следует понимать, насколько эффективно расходуются деньги, и, соответственно, изобретать «линейки».

Д. К.: В Европе тоже образование финансируется государством, однако финансирование есть, а контроль минимален. И культура так же: художникам доверяют...

А. Р.: Мне трудно судить, насколько все так, как Вы говорите. Но у нас есть постоянное опасение, что деньги или будут израсходованы неэффективно или уйдут не на те цели. И такого рода страхи тоже мешают. А если говорить об образовательных стратегиях, то количество мониторингов, существующих

сегодня, переходит все мыслимые пределы: ситуация постоянного подсчета своих действий не оставляет времени на работу.

Д. К.: Похоже, что то же самое происходит и в образовании, и в медицине, когда врачам некогда принимать больных — только успевай заполнять документы... Безумная отчетность!

А. Р.: Чего бы хотелось пожелать профессиональному сообществу, так это возможности напрямую влиять на образовательную реформу. В свое время наши предложения по образовательным программам, по методическим разработкам были таковы, что их можно было использовать не как догму, но как важный инструмент для развития, а не объект для механических измерительных процедур. Мне кажется, вузы должны работать сами на себя; имя вуза, его значение в российской культуре — вот главное мерило.

Д. К.: Конечно, идея уравнивать всех со всеми, которая лежит в основе стандартизации, в нашем деле вряд ли подойдет. В конце концов, репутация вуза, его статус — это тоже своего рода данность. За этой данностью стоит история, завоеванная годами, а иногда и столетиями...

А. Р.: Еще лет семь назад, когда были предприняты первые поползновения в сторону государственных образовательных стандартов, так называемых три плюс и последующих плюсов, было ясно, что если, скажем, Московская государственная консерватория или ГИТИС, или Институт Бориса Щукина не пройдут аккредитацию, это будет по меньшей мере странно. Ведь в этих вузах не произошло никаких изменений в отношении выпуска или кадрового состава, или материального обеспечения, которые могли бы кардинально повлиять на качество подготовки; даже само название этих вузов сегодня ассоциируется с высочайшим качеством творческого образования.

Д. К.: Конечно, их реальный статус не вызывает сомнений.

А. Р.: Не буду указывать на «недельные вузы», возникшие в 1990-е годы, называемые почему-то консерваториями — такие вузы вызывают лишь недоуменное пожатие плеч. И даже если подобные образовательные организации предъявляют свои документы об аккредитации и лицензии на образовательную деятельность, это не является убедительным. Я хочу сказать, что практика под названием «доверяй, но проверяй» по-прежнему актуальна, но нельзя же проверять каждую неделю и каждый месяц! Остается впечатление, что в целом мы постоянно под колпаком тех структур, которые мешают порой поступать более свободно и более творчески. А мы все-таки творческие люди.

Д. К.: Если говорить о подчиненности и подотчетности, то Ваш вуз под колпаком сразу у двух министерств — Министерства культуры, с одной стороны, и Министерства науки и высшего образования, с другой.

А. Р.: Даже трех министерств — культуры, просвещения, образования и науки.

Д. К.: Такая система двойного подчинения существует во многих странах. Она привносит определенные краски в работу вузов, и не только Вашего, но и множества других. Если говорить о главном учредителе Гнесинской академии, о Министерстве культуры, то что Вам дает работа под крылом Ми-

нистерства и что, наоборот, Вы теряете от этого? Причем я имею в виду не только Ваш вуз, но всю систему вузов искусств — что они приобретают от подобного сотрудничества и что, напротив, теряют?

А. Р.: Я бы сказал, что существует единый подход, который называют сегодня государственной культурной политикой, связанной, в свою очередь, с определенными содержательными детерминантами. Каждый вуз опирается на конкретные установки в отношении образовательных программ, введения новых курсов, и, конечно, речь прежде всего идет о поддержке авторитетных образовательных программ, причем авторитетных не только в стране, но и в мире. Министерство культуры поддерживает нас в деле их сохранения перед лицом ретивых реформаторов, принадлежащих, как правило, другим министерствам.

Д. К.: Значит, это все-таки какая-то защита...

А. Р.: И реформаторы порой не видят, что может принести очередная задуманная ими реформа. Например, сегодня обсуждается проблема уменьшения срока обучения на уровне среднего профессионального образования. Причем ставятся сроки не то что три года, а два или даже год.

Д. К.: Прямо как в средней школе.

А. Р.: Мы понимаем, что наша четырехлетка — это вопрос сохранения качества обучения тех, кто завтра будет учиться в вузе. Спасибо Президенту, в России на сегодняшний момент установлен особый статус детских школ искусств, видимо, настало теперь время защиты нашего среднего звена. Потом придет время защиты высшего звена, и роль Министерства культуры здесь, конечно, без преувеличения, определяющая.

Д. К.: Ваша позиция по защите нашей системы музыкального образования вполне понятна, однако у нее есть и критики. Скажем, раздаются голоса, которые обращают внимание на подготовку музыкантов за рубежом, там ведь совсем другая система: в некоторых случаях ни школ, ни училищ нет — частное учебное заведение или просто домашний учитель — и сразу вуз. Иные консерватории практически находятся на уровне нашего среднего специального образования, но, естественно, есть и всемирно известные учебные заведения, такие как Джульярд или Институт Кертиса в Америке, или Королевская академия музыки в Англии. И несмотря, скажем, на сомнительную ситуацию в образовании за рубежом, есть первоклассные оркестры, оперные театры, замечательные солисты. А это значит, что наша трехступенчатая система подготовки музыкантов — отнюдь не «священная корова»... Что отвечать таким критикам?

А. Р.: Мне довольно трудно ответить на этот вопрос, поскольку я не занимался детально вопросами музыкального образования в мире, но у меня есть контраргумент. Давайте посмотрим на музыкальное образование в Китае хотя бы за последние двадцать лет, и особенно последнее десятилетие. Страна, которая не имела своей профессиональной музыкальной культуры в европейском понимании, стала одной из инновационных творческих площадок мирового класса. Я это вижу на примере близкого мне хорового искусства. Еще лет

десять-двенадцать назад коллективы из Китая приезжали на международные конкурсы и фестивали и порой завоевывали какие-то награды, но это не были Гран-при или золотые медали, их коллективы не дотягивали до уровня топовых. А теперь ситуация кардинально изменилась, почему?

Д. К.: Судя по всему, благодаря российской системе образования, которую они у себя внедрили.

А. Р.: Да, это имело большое значение. Помню презентацию книги Павла Чеснокова «Хор и управление им» на китайском языке и обсуждение учебных планов детских школ искусств, училищ и вузов в Китае. Присутствуя на этих обсуждениях, я обнаружил, что речь идет именно о российской системе, которая оказалась чрезвычайно эффективной.

Д. К.: Не хотите ли Вы сказать, что российская система музыкального образования позволила китайским музыкантам нагнать то, что в Европе вызревало столетиями?

А. Р.: Именно так. В Европе, работая с такими известными коллективами, как оркестр Берлинской или Венской филармонии, оркестр из Швейцарии, нельзя было не заметить, что в этих прославленных коллективах всегда есть люди, говорящие на русском языке, вышедшие из советской и российской системы.

Д. К.: Да, это так. Всегда вспоминают Вана Клиберна, ученика Розины Левиной или современную звезду Юджу Ванг и ее педагога Гэри Граффмэна, ученика Изабель Венгеровой. А сколько учеников Юрия Янкелевича, нашего всемирно известного педагога, воспитывали европейских и американских музыкантов... И Феликс Андриевский, и Дора Шварцберг, и другие, да разве всех перечислишь... Так что Вы, конечно, совершенно правы, российские «уши» видны отовсюду.

А. Р.: У нас есть две творческие школы, не нуждающиеся в дополнительных рекомендациях: балетная и музыкальная.

Д. К.: И театральная школа тоже весьма уважаема; наши артисты постоянно путешествуют и преподают систему Станиславского. Так что российское искусство с его традиционной школой действительно имеет высочайшую репутацию, с этим не поспоришь.

А. Р.: А балет и музыку я выделяю потому, что здесь мы говорим не столько о самих творцах, сколько об уникальных исполнителях. Когда мы произносим «русский балет», мы понимаем, что называем фактически уровень номер один. Когда мы говорим «русское музыкальное искусство», мы не настаиваем на однозначном первенстве, однако понимаем: «одно из топовых, одно из первых», что опять же подтверждают различные рейтинги, многочисленные победы на конкурсах наших музыкантов и их высокая востребованность.

Д. К.: Можно ли сказать, что в зарубежной системе подготовки «выстреливают» отдельные таланты, которые никуда не денешь, а российское образование дает уникальную систему воспитания?

А. Р.: Можно сказать, что наша система образования — это своего рода пирамида, построенная на постоянной селекции, на отборе лучших, поэтому

если сравнивать Россию с другими странами, то она непременно окажется в числе первых. И надо еще смотреть, как себя позиционируют другие страны, например, Германия или Америка, которым тоже есть чем похвастаться. Нужно разобраться, какой на самом деле процент российских выпускников среди тех, кем эти страны могут гордиться.

Д. К.: Вы сейчас управляете одним из учебных заведений, которое смело можно назвать «питомником звезд», причем заведением очень крупным: тут и два училища, и музыкальная школа, и, собственно, академия. Какие управленческие проблемы порождает столь широкий масштаб, а какие, быть может, даже делает менее острыми?

А. Р.: Начну с того, что вся трехступенчатая система — здесь. Внутри себя она содержит нужные кадры, которые придут в академию завтра из наших же училищ — мы сами для себя готовим будущих студентов. Появляется своего рода монополия на таланты, возможность заниматься той самой селекцией, не теряя потенциальных студентов. На всех этапах остается методическая основа гнесинской школы, которая была дана на старте. А наши недостатки, как это часто бывает, — обратная сторона достоинств. Ведь мы самый большой музыкальный вуз не только России, но и Европы, у нас учатся более 2800 студентов разных возрастов. И сам этот масштаб создает проблему согласования между частями и структурами: здесь как в политике — чем страна больше, тем труднее соблюсти ее единство, мы знаем множество примеров в истории, подтверждающих эту невеселую истину. Однако история нашей академии как раз свидетельствует об обратном: из одного корня проросли несколько разных учебных заведений; на протяжении десятилетий они существовали отдельно, и вот в XXI веке центростремительная тенденция возобладала, и сегодня те, кто вышел из этого общего корня, вновь возвращаются к истокам, и вуз становится больше. За последние десять лет он вырос в два раза. Это говорит о том, что несмотря на определенные сложности в управлении большим коллективом, гнесинская образовательная система школа-училище-вуз существует как единый организм.

Д. К.: В связи с управленческой темой возникает вопрос о своеобразном двоевластии, которое установилось в некоторых наших вузах, отнюдь не только музыкальных. Я имею в виду двойное управление: президент и ректор. Тут явно напрашивается политический аналог: президент и премьер-министр. Что дает это двойное управление, в чем, по-Вашему, его смысл?

А. Р.: Благодаря такой модели управления возникает более гибкая трансформация образовательной политики, которая так или иначе происходит при каждом новом ректоре, вольно или невольно. Наличие опытного ректора в роли президента позволяет более плавно перейти от одного руководителя к другому, то есть не революционным, а эволюционным путем, что бесспорно лучше и для образовательной сферы, и сферы политики. Когда приходит новый ректор, остается президент, тот, кто вел вуз раньше; появляется возможность рационально использовать имеющийся опыт, возникает своего



рода преемственность. У нас перед глазами есть современная история двух вузов, не только Гнесинской академии, но и Нижегородской консерватории, и в обоих случаях я вижу большие плюсы этой системы.

Д. К.: Конечно, хорошо, когда новому ректору есть на кого опереться. Однако все равно возникают управленческие проблемы, и некоторые из них, пожалуй, даже более общие, чем проблемы отдельного вуза или отдельной организации. У Вас, как в политике, есть президент, Вы сами — премьер-министр; в вузе есть парламент — Ученый совет, есть народ — собственно коллектив, и отношения власти и народа, отношения управляющих и управляемых — это всегда некая система, реализация какого-то принципа. Многие политологи считают, что в нашей стране страдает делегирование полномочий, в большинстве организаций к первому лицу сложно попасть: постоянные очереди именно из-за дефицита властной горизонтали, то есть передачи права принимать решения, например, в Вашем случае проректорам, деканам, заведующим кафедрами... Что Вам ближе, широкое делегирование полномочий или, наоборот, строгая вертикаль, каким Вы видите желательный для Вас идеал отношений между ректором и коллективом?

А. Р.: Конечно, с одной стороны, каждый вуз — это маленькое государство со своими законодательными и исполнительными органами. С другой стороны, если мы рассматриваем не абстрактный вуз, а говорим об академии, то ее коллектив весьма напоминает большую общину.

Д. К.: Вероятно, оттого, что в основе лежит идея семьи, заложенная еще сестрами Гнесиными...

А. Р.: Конечно, мы ведем свою историю от семьи, и как во всякой семье и во всякой общине здесь есть свои герои и антигерои, а как же без этого? Ничего нового: всюду есть черное и белое, есть полнота целого, есть контрасты. Важно то, что в отличие от государства, где между чиновниками и народом не всегда наблюдается непосредственная связь, мы все друг друга знаем и потому можем существовать в коллегиальном содружестве. Скажем, если посмотреть на кадровый вопрос, то он в основном определяется не столько ректором или ректоратом, сколько кафедрами. Именно они в какой-то степени монополисты, они определяют направление развития, вектор движения, и самое главное со стороны ректора — это координация развития кафедр, потому что мы имеем дело именно с живым организмом, и здесь не может быть никакого давления.

Д. К.: Пожалуй, Вы описываете идеальную систему, когда между руководителем и народом есть промежуточный уровень власти, средний уровень — кафедры и факультеты. Получается очень хорошая модель, чуть ли не образец для государственного управления...

А. Р.: То есть не вуз по модели государства, а государство по модели хорошего вуза?

Д. К.: Почему бы и нет, ведь в хорошем вузе есть весьма эффективная и гибкая модель управления. И куда держит путь Ваш вуз, насколько он идеален; каким Вы видите его будущее лет через десять?



А. Р.: Этот вопрос мне задают достаточно часто. Совсем недавно мне задали его в Министерстве культуры, когда мы представляли свою программу для участия в проекте «Приоритет-2030». Я бы сказал, что это продолжение большой государственной программы «5-100», но благодаря поддержке Министерства культуры на этот раз к участию в программе были допущены вузы искусств. И Ваш вопрос, естественно, на презентации программы тоже прозвучал: «Вот Вы в 2030 году. Где Вы находитесь?»

Д. К.: Похоже, Ваша программа, являющаяся ответом на вопрос, определяет для академии очень многое. Что Вы ответили и к чему в результате пришли?

А. Р.: Наша программа может кому-то показаться фантазийной. Но я всегда вспоминаю Жюль Верна, который в своих фантастических романах фактически «предсказывал» будущее.

Д. К.: Помню капитана Немо, который путешествовал еще тогда на предшественнике подводной лодки по имени «Наутилус». Много таких прозрений у автора, до сих пор человечество удивляется...

А. Р.: Могу сказать, что я вижу академию не только известным в стране вузом, но и учреждением, плотно интегрированным в мировое образовательное пространство, как, скажем, Лейпцигская консерватория или Парижская консерватория. То есть вузом, открытым и для образовательного диалога, и для научного общения, и для творческих проектов; вузом, имеющим международное значение, подкрепленное большим количеством студентов-иностранцев. В академии сегодня обучаются студенты из 36 стран, и предела здесь не должно быть. Для нас очень важны цифровые технологии; уверен, что это очень хороший инструмент, и я не вижу опасности уничтожения академического искусства — подобные опасения, которые иногда приходится слышать, мягко говоря, сильно преувеличены. Вот простой пример: когда-то были свечи, а потом появились электрические лампочки. Они пришли даже в храмы, несмотря на протесты прихожан, и сегодня трудно представить полиелей без яркого света паникадил. Или взять, к примеру, новые образовательные технологии, компьютеризацию, дистанционное обучение, которое как будто мешает нашему естественному общению...

Д. К.: То есть Вы говорите о том, что это всего лишь инструмент, подобный яду: в больших количествах убивает, но в малых становится лекарством. Все дело в том, как этим инструментом пользоваться, верно?

А. Р.: Приведу пример. Недавно дорогие коллеги в Саратовской консерватории стали записывать мои лекции, и благодаря их официальному YouTube-каналу я с удивлением обнаружил, насколько же выросла моя аудитория. Когда читаешь лекцию в нашем концертном зале, с тобой общается аудитория в 500 с лишним человек, но когда переходишь в цифровой формат — счет идет уже на тысячи, и ты получаешь возможность добраться до мест, где в реальности никогда бы не оказался. Это меня очень занимает и вдохновляет, я понимаю, что сегодня лекции наших ведущих профессоров могли бы стать известными не только в нашей стране, но и за рубежом. Однако здесь возникает проблема мультиязычных курсов, вопрос выхода за

пределы своей страны — видите, я опять возвращаюсь к языку, к возможности международного общения...

Д. К.: Так чем же закончилось Ваше участие в конкурсе «Приоритет-2030»? Насколько я знаю, конкурс был примерно таким же, как средний конкурс в вуз — около пяти человек на место. Только соревновались уже не отдельные претенденты, а целые организации...

А. Р.: Скажу кратко: мы победили. И не только мы, а еще четыре вуза искусств — это ГИТИС, Щукинский институт, а также два старейших вуза в своей области — ВГИК и Академия русского балета. Не буду произносить банальные фразы об ответственности, которую эта победа налагает на нас, и о перспективах, которые открываются перед нами.

Д. К.: Вероятно, участие в программе даст Вам возможность реализовать Ваше видение будущего или, как говорят за рубежом, vision. Даже и не переведешь это слово совсем точно: имеется в виду особого рода визионерство, где переплетаются мечты, стратегический расчет и одновременно вся совокупность тактических шагов, ведущих к цели. И каким же Вам видится будущее академии, теперь уже, вероятно, с учетом Вашего вхождения в программу «Приоритет-2030»?

А. Р.: В будущем Гнесинская академия видится мне как вуз, который сочетает сохранение традиций с современностью, осознавая то, что нужно обществу именно сегодня — нужно слушателям, композиторам, исполнителям: и тем, кто производит музыкальный продукт, и тем, кто в нем нуждается. На этом перекрестке складывается вектор нашего развития, направленность нашего движения вперед. Так повелось со времен Елены Фабиановны Гнесиной, основателя всех наших учебных заведений: она не просто сохраняла традиции российской музыкальной школы, но постоянно расширяла ее пределы. Это и рождение факультета народных инструментов, народный хор и народное пение, уже после эпохи Гнесиной появилась музыкальная звукорежиссура, потом вместе с Ростовской консерваторией музыкальное искусство эстрады, а в XXI веке присоединились музыкальная журналистика, музыкальный менеджмент, компьютерная музыка, национальные инструменты народов России... И все это уместилось в одной академии, где сегодня имеется полный спектр музыкальных специальностей. Но это не значит, что все исчерпано; у нас есть некая зона ближайшего развития, есть вполне конкретные планы. Поэтому если вскоре нами будут запущены новые программы, то никто не удивится, а мы будем радоваться, что по-прежнему находимся на острие. К 2030 году, я надеюсь, академия будет находиться в авангарде развития отрасли и даже в какой-то степени на пике государственного заказа. Одновременно это будет вуз, который не замкнут только в российском образовательном поле, а открыт всему миру.

Д. К.: Вы обрисовали своего рода идеальную картину и в то же время заинтриговали ближайшими планами. Не буду спрашивать о том, какие же это планы — лучше Вы расскажете о них, когда они будут, что называется, «на столе».

А. Р.: Да, может быть, не зря мудрые люди советуют меньше заявлять о планах, а сообщать о достижениях, о том, что уже состоялось.

Д. К.: Возможно, в связи с имеющимися достижениями Вам легче говорить о себе лично? Ведь Вы прошли большой путь от студента до ректора, и прошли достаточно быстро, вполне естественно, эмоционально реагировали на происходящее, нередко удивлялись и радовались тому, что с Вами случилось. Не могли бы Вы вспомнить наиболее значимые моменты?

А. Р.: Годы нашей жизни не столько календарные, сколько учебные. И мне вспоминаются именно такие моменты; думаю, что каждый человек помнит все подробности, связанные с поступлением в вуз, и я не исключение. Радость у меня была необычайная, просто непередаваемая, когда я понял: «Все, свершилось!» Я уже знал, что пять лет я точно здесь. Затем, конечно, государственный экзамен, когда ты выходишь к одному из лучших коллективов, и здесь радость уже связана с тревогой, что может быть в последний раз у тебя в руках такой высококласный коллектив. Вы же знаете, что большинство дирижеров — это трудяги, работающие в самодеятельности; они растят тех, кто завтра придет в музыкальные училища и вузы.

Д. К.: Что и говорить, важная миссия.

А. Р.: Очень небольшое число дирижеров может выйти к профессиональному коллективу. И это действительно большая удача. Госэкзамен — это гарантированный выход, но выпадет ли подобный шанс потом, никто из нас не знает. Поступая в аспирантуру, я очень волновался, потому что, будучи исполнителем, осознавал свои несовершенства, отсутствие определенной базы, которая есть у каждого музыковеда. Потом последовали три ярчайших аспирантских года с переориентацией жизни на другой лад. Удивительно, что когда ты заканчиваешь аспирантуру и находишься в несколько подвешенном состоянии, как раз и раздается тот самый звонок: тебе предлагают всего лишь прочитать курс в Alma mater, но ты понимаешь, что происходит нечто фантастическое — то, что даже представить невозможно. А потом следует приглашение на кафедру, и ты становишься педагогом вуза. Еще вчера ты был студентом, аспирантом, а сегодня уже педагог. Дальше — больше. Я помню судьбоносную встречу с Галиной Васильевной Маяровской, в то время нашим ректором, она и предложила мне позицию Ученого секретаря, она увидела для меня возможность двигаться и в этом направлении. Так началось сочетание педагогической деятельности и деятельности административной. А вскоре подоспела и защита диссертации, тоже очень важное событие, требующее огромной подготовки — в 2008 году кандидатская, в 2016 докторская. И в качестве финала моей истории: наибольшее впечатление произвело на меня не столько само по себе избрание ректором, сколько предложение баллотироваться, стать кандидатом, а это было еще весной 2019 года, когда я встречался с тогдашним министром культуры Владимиром Ростиславовичем Мединским — благодаря этой встрече и совершился переход в иное измерение.

Вот они, узловые моменты моей жизни, которые следовали друг за другом постепенно, но если оглянуться, то окажется, что с момента поступления до сегодняшнего дня прошло уже более двадцати лет.

Д. К.: Незаметно они промелькнули...

А. Р.: Да, если оглянуться на самое начало, то, наверное, это было не вчера.

Д. К.: Получается, что Вы едины в трех лицах — артист-исполнитель, администратор и исследователь. Не мешают ли друг другу эти роли? Или, наоборот, помогают? Как они сочетаются между собой?

А. Р.: Они как бы находятся в разных «файлах», между которыми есть момент переключения. И когда ты переключаешься, то всецело находишься внутри той деятельности, которой занимаешься. Когда начинается репетиция, то все замолкает: могут быть важные звонки, за которые потом придется извиняться, потому что не смог сразу откликнуться. В такие моменты невозможно присутствовать и здесь, и там. Нельзя вести репетицию и одновременно быть в курсе новостей — это параллельные миры, и они не пересекаются. Наверное, жизнь в параллельных мирах возможна, когда эти миры уживаются между собой, и для каждого находится время. Это самая главная задача — организовать себя так, чтобы времени хватало на все.

Д. К.: В ответ на Ваш рассказ могу только задать типичный рекламный вопрос: порекомендовали ли бы Вы должность ректора своим друзьям и знакомым? Стала ли Ваша жизнь более вдохновленной, интересной или, наоборот, более обременительной?

А. Р.: Очень сложный вопрос, потому что ректорство — это не работа, а служба. И здесь важна готовность человека не столько к высокому посту и возможности доминировать, что я, к сожалению, иногда вижу, сколько взять на себя огромный груз ответственности. Если человек к этому готов, готов буквально каждую минуту принимать решения, понимая, что за ошибки придется отвечать исключительно ему, то да, можно становиться ректором. Если сравнить руководство вузом и руководство исполнительским коллективом, то они во многом родственны: находиться в центре внимания хороших музыкантов и вести их за собой — это каждодневный и очень тяжелый труд. Ведь в работе с профессионалами высочайшего уровня необходимо быть всегда компетентным, собранным... Конечно, в действительности речь идет о горении, о крайней увлеченности своим делом, а если этого нет, то желание приказывать, командовать, управлять просто не работает — как в вузе, так и в исполнительском коллективе...

Д. К.: Вокруг Вас постоянно находятся независимые талантливые люди, которым необходима свобода творчества.

А. Р.: Именно творческие люди. У нас иногда возникают споры, когда коллеги говорят: «Он должен был это сделать, а не сделал. Давайте его достанем, давайте его накажем, лишим того или этого». А я в таких случаях возражаю, настаиваю на том, что так нельзя, необходимо найти подход к человеку и понять, что же им движет. Следует понимать, что бумажные дела, дисциплина, естественные для офиса, здесь невозможны, потому что музыкальный вуз —

не офис. Здесь нет такого, что ты приказал, — и твой приказ расшифровал заместитель, передал декану, декан вызвал заведующих кафедрами, они приняли к сведению. Нет, так не получится, наша работа — это сотворчество, содружество, если хотите, семейственность особого рода...

Д. К.: Дай бог, чтобы было именно так: всякий творческий коллектив мечтал бы о подобном стиле руководства. Но если вернуться к Вам лично: погружаясь в руководящую стихию, Вы сами изменились? Знаете, как поется в песне: «каким ты был, таким и остался». Так «остался» или нет? В каком отношении Вы остались прежним, а в каком стали другим? Та ответственность, о которой Вы говорите, что она с человеком делает?

А. Р.: Трудно сказать. Ответить скорее могут люди, которые давно меня знают.

Д. К.: Как Вы сами это чувствуете изнутри? Может, что-то изменилось?

А. Р.: Я не ощущаю, что изменился. Как пишут в книгах: «На следующий день он проснулся совсем другим человеком». Стальной взгляд, твердая рука, воля во взоре... Или как у Шекспира в «Генрихе IV», когда будущий король Генрих V говорит приближающемуся к нему Фальстафу: «Не узнаю тебя». Потому что он монарх, уже не тот кутила, из-за которого страдал его отец Генрих IV. Теперь он другой, и Шекспир как раз и показал момент перерождения: как корона меняет человека. Честно скажу, я бы этого не хотел.

Д. К.: Пока никаких признаков чего-либо подобного не видно, это можно сказать точно.

А. Р.: К сожалению, я такие вещи неоднократно наблюдал в жизни, когда появляется искусственное, наносное и, увы, вполне человеческое желание показать, кто теперь в доме хозяин.

Д. К.: А дому от этого как раз и не хорошо.

А. Р.: В том-то все и дело. С другой стороны, я согласен, что должна быть волевая рука, нужно держать ситуацию под контролем. Я ощущаю, что в этом отношении мне еще надо через многое пройти, много соли съесть.

Д. К.: Да, время многое меняет. Но изменится ли что-либо для Вас лет через десять, как Вы представляете развитие Вашей карьеры? Может, Вы хотите Караяном стать...

А. Р.: Я хочу всегда иметь возможность заниматься тем, что мне нравится. У меня есть амбициозные планы, но я как суеверный человек не люблю о них говорить. Вот когда все уже свершилось, я иногда слышу: «Ой, а мы не знали, что ты этим занимаешься», тогда да, все в порядке. Пока могу только сказать, что планы есть, и эти планы связаны с академией. И как исполнителю, и как хоровому дирижеру мне хочется принести определенную пользу. Я не думаю, что создан для чего-либо более великого.

Д. К.: Мало ли, кто знает... Осталось лишь поблагодарить Вас за эту беседу.



# Из истории зарубежной музыкальной культуры

Рузана Ширинян

## О ЛОНДОНСКИХ СИМФОНИЯХ ГАЙДНА

---

Владимир В. Тропп

### ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО НАСЛЕДИЯ Р. К. ШИРИНЯН

В Гнесинском институте-академии **Рузана Карповна Ширинян** (1922–2009), безусловно, была одной из самых любимых и самых привлекательных Личностей. Она преподавала здесь на протяжении почти что полувека, практически с самого основания вуза (и прошла на кафедре истории музыки путь от ассистента В. Д. Конен до профессора — общепризнанного авторитета среди историков). Среди ее многочисленных студентов, фактически трех поколений, наверное, просто не могло быть таких, кто бы не вспоминал о ней с неизменной любовью, кого бы занятия Рузаны Карповны оставили равнодушными.

Какими яркими, захватывающими, предельно эмоциональными были ее лекции, заражающие увлечением и восхищением той музыкой, о которой она рассказывала! Как проникновенно и как емко интерпретировала она те или иные явления, блестяще характеризуя главные ипостаси творчества композиторов! Глубинная культура и глубинная эрудиция, естественно, чувствовались в том, что и как рассказывала Рузана Карповна — о чем бы ни шла речь.

Главное, неизгладимое впечатление на всех, кому довелось хотя бы немного с ней взаимодействовать, производили ее необыкновенные человеческие качества. Сказать, что она была подлинным интеллигентом — это констатация, ничуть не способная отразить ту удивительную, недостижимую нравственную высоту, которая была истинной твердыней, монолитом — без

малейшего «размывания» какими-либо жизненными уступками.

Бесконечную доброту и сочувствие ощутили все, кто хоть раз соприкоснулся в жизни с Рузаной Карповной. Но особенно повезло тем, кто тесно и длительно общался с ней — друзьям, коллегам, аспирантам, студентам индивидуального класса (внушительное число научных исследований — целых 59 дипломных и 11 кандидатских диссертаций — защищено под руководством Р. К. Ширинян).

Можно сказать, что всем нам, входившим в их число, было даровано не только величайшее счастье этого общения, но и задан на всю жизнь высочайший критерий человеческого достоинства, человеческого поведения, с которым должно сверяться. Ее оценки событий и явлений были мудрыми, людей и поступков — бескомпромиссными, отношение к жизни — ясным и трезвым. При этом трудно найти такого же исключительно доброжелательного, внимательного и отзывчивого человека, как Рузана Карповна — по отношению к любому, а уж тем более по отношению к тем, кого она любила...

Научная и творческая работа Р. К. Ширинян проходила постоянно, ею она занималась увлеченно до последних дней жизни, и тогда, когда она уже давно не работала официально и не выходила из дома. Искренний интерес ко многим явлениям творчества, радость от узнавания новых и постижения уже известных ярких произведений художников, желание глубже и точнее их осмыслить — все это жило в ней всегда и стимулировало создание разных по темам и жанрам работ.

В историю музыкознания как классические труды вошли, в первую очередь, исследования Р. К. Ширинян, посвященные операм Мусоргского. Именно их знает наиболее широкий круг музыковедов, педагогов и студентов. По-настоящему капитальные монографии, отразившие разные стадии многолетнего изучения, — «Эволюция оперного творчества Мусоргского» (М., 1973) и «Оперная драматургия Мусоргского» (М., 1981), которые легли в основу ее докторской диссертации, защищенной в 1985 году.

Осмысление этих вопросов занимало Рузану Карповну и гораздо позже, в особенности — опера «Хованщина», новые статьи о которой были опубликованы в сборниках. Оставаясь центральной темой ее интересов, русская музыка XIX века вызвала к жизни многие работы как об операх (в том



Рузана Карповна Ширинян

числе обобщающую статью «К вопросу о синтезе искусств в русской музыкальной классике»), так и о романах, и о симфонических произведениях Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Даргомыжского... Последняя изданная работа Рузаны Карповны — составленный ею и написанный вместе с учениками сборник «Вокальные жанры в творчестве русских композиторов-классиков» (М., 2008).

Она не успела подготовить еще один аналогичный сборник — о симфонических произведениях, для которого написала ряд статей, в том числе об испанских увертюрах и о «Камаринской» Глинки — над последней она усиленно работала, будучи постоянно неудовлетворенной результатом, и завершила статью буквально за несколько дней до своей кончины.

Однако профессиональные интересы Р. К. Ширинян как музыковеда были гораздо шире и не исчерпывались эпохой русской музыки XIX века. Так, среди привлекавших ее тем — опера XVII века, а именно творчество Монтеверди и Перселла, о чем были опубликованы замечательные статьи, а также сонаты Д. Скарлатти. Желание поддержать учеников, помочь им «загореться» своей темой плодотворно воплотилось в создании сборников, составителем которых она являлась, а в качестве авторов вместе с нею выступали ученики и молодые коллеги: помимо последней работы о вокальных жанрах русских классиков, были изданы сборники «Из истории зарубежной музыки». Вып. 4 (М., 1980), «Из истории западноевропейской оперы» (М., 1988).

В 2007 году вышла книга Р. К. Ширинян «Шостакович. Симфонии 1936–1953», с наибольшей полнотой воплотившая принцип большинства поздних работ музыковеда — небольших очерков, содержащих удивительно точные, сгущенные характеристики, направленные на раскрытие «сердцевин» стиля автора и концепции произведений.

Рузана Карповна отличалась высочайшей требовательностью к себе. Это является основной причиной того, что целый ряд практически завершенных ее работ остался неизданным. Среди них, кроме упомянутых выше статей о симфоническом творчестве Глинки, написанные в поздние годы заметки о симфоническом творчестве Гайдна и о фортепианном творчестве Шуберта. Эти композиторы в течение многих десятилетий входили в число тех, чье творчество особенно затрагивало и глубоко интересовало ее. Неоднократно Рузана Карповна обращалась к ним вместе со своими студентами в дипломных работах: так были написаны дипломы о квартетах Гайдна (дважды!), о его же фортепианных сонатах, о квартетах Шуберта.

К ее собственным работам об этих композиторах она шла долго, и итоги ее многолетнего осмысления их стиля выражены в характерной для автора форме очерков. Это — одна из причин, которая обуславливает необходимость посмертной публикации данных работ. Другая причина — желание возможно полнее познакомить читателей — и не только музыковедов — с наследием теперь уже вошедшего в число легендарных фигур истори-

ка-исследователя, каждая блистательная работа которого отличается неизменной глубиной и пронизательностью\*.

В очерке о Лондонских симфониях Гайдна Р. К. Ширинян удастся сочетать наблюдения об *общем явлении* — гайдновском симфонизме и его вершинном воплощении в поздних циклах — с характеристиками важнейших, глубинных моментов в *каждой из симфоний*.

Такой принцип дает возможность высказать и существеннейшие соображения о стиле, драматургии, композиционных принципах, диалектических соотношениях устойчивости и подвижности формы, о единстве и разнонаправленности. В связи с этим автор свободно строит свою работу в соответствии с логикой необходимых задач (нет нужды говорить, насколько неисчерпаемым и многоплановым является столь грандиозное явление, как Лондонские симфонии, и насколько «усеченным», «фрагментарным» будет казаться обращение к нему в рамках любой статьи или небольшого очерка).

Какие-то симфонии рассматриваются последовательно, какие-то — лишь в виде обобщающих кратких замечаний, некоторые — в сравнении, в иных основное внимание направлено лишь на одну часть. Обобщение главных аспектов сущности явления постоянно сопутствует движению «сквозь» симфонии и вызывает необходимые «остановки» в разные моменты повествования: иногда это акцентирование принципа формы, иногда — приемов развития, иногда — соотношений образов.

Возникает и тема сопоставления симфонизма Гайдна и Моцарта, что позволяет как отметить близкие по духу примеры, так и в еще большей степени определить принципиальные различия концепций жанра. Все это способствует рельефности тех выводов, которые тонко и точно формулирует Р. К. Ширинян.

При подготовке к печати работа, которую автор не считала полностью завершенной, конечно, была бы ею существенно отредактирована. Однако богатство содержащихся в ней интересных, ярких, емких наблюдений столь значительно, что было бы большим упущением не познакомить с ней всех, кого интересует творчество Гайдна. Поэтому статья публикуется в том виде, в котором она была завершена Рузаной Карповной (в машинописном варианте), лишь с самыми незначительными исправлениями редакторского характера (в основном вызванными случайными описками, пропусками или грамматическими несоответствиями), которые даны в квадратных скобках. Все выделения курсивом в тексте принадлежат автору.

Своеобразный, неповторимый взгляд на гайдновский симфонизм замечательного музыканта и ученого, каким была Рузана Карповна Ширинян, должен обогатить наши представления, а может быть, и помочь нам в понимании этого явления.

\* В одном из следующих номеров «Ученых записок» планируется публикация статьи Р. К. Ширинян о фортепианном творчестве Шуберта.

*Рузана Ширинян*

## О ЛОНДОНСКИХ СИМФОНИЯХ ГАЙДНА

Путь Гайдна-симфониста был долог. 1759 годом датируется его первый опыт в области симфонии; завершающие этот путь Лондонские симфонии были созданы в 1791–1792 и 1794–1795 годы. По эволюции симфонии в творчестве Гайдна можно проследить логику развития жанра, набравшего тогда силу, его изначальные контакты с иными, питающими симфонию видами музыкального творчества, постепенность нахождения тех глубинных оснований, которые определили неисчерпанные и поныне возможности симфонизма как метода музыкального мышления, симфонии как формы его выражения. В тесной связи с этим, с моментами, фиксирующими объективные процессы роста жанра, путь Гайдна, естественно, обнаруживает индивидуальность мышления композитора, отмеченного интенсивностью, редкой подвижностью, стремительностью мысли. Диапазон «формальных» показателей простирается от крайне незадачливых композиций, граничащих с простейшими образцами бытовой музыки, до классических примеров жанра, задолго предшествовавших Лондонским симфониям. Само ведение музыкальной мысли, вначале связанное с барочной традицией, с характерным для нее разворачиванием звучащей ткани, скоро сменилось четким разделением функций между частями формы, эстетическим разграничением экспозиционности и разработочности, завершенностью темы. А содержание симфоний говорит о богатстве мысли и эмоций Гайдна: от остроумно-шутливых образов до драматических. Знакомясь с симфониями Гайдна 1760-х — 1780-х годов, поражающих разнообразием поисков, находок, настроений, словно ощущаешь уступы истории жанра, и едва ли не каждый из них удивляет совершенством в пределах своего исторического времени.

1790-е годы. Явление Лондонских симфоний обновляет слух и сознание, как обновило бы взор человека, взбирающегося по уступам горы, внезапно открывающееся плато, поражающее ровностью, устойчивостью красоты.

Отрыв Лондонских симфоний от всех, созданных ранее, огромен. Первое, что обращает на себя внимание, — ясность и цельность концепции: эстетической, драматургической. Симфонии выровнены единой мыслью — о гармонии мира, о светлом приятии жизни. Именно этому подчинена драматургия, основными аргументами которой выступают уверенно очерченный тематизм, со склонностью к звучаниям народным, — он образует единый настрой первого (тематического) плана симфоний; торжество результирующих актов — народно-жанровый менуэт и игровой, всегда радостный в безудержной стремительности движения финал. Впечатление единой концепции кажется несомненным.

Однако несколько более пристальный взгляд, вопреки этой устойчивости, открывает произведения разнящихся образных наклонений. Так, в Симфонии № 93 D-dur в качестве изначального задан образ лирический, и даже с налетом галантности; в следующей за ней № 94 G-dur — игровой, что никак не предвещает волевых импульсов c-moll'ной Симфонии № 95. И далее сменяют друг



друга в качестве первичных образы скерцозный (D-dur'ные № 96 и № 101), героический (№ 97 C-dur), шуточный (№ 100, G-dur, хотя она и «Военная»), танцевальный (№ 103 Es-dur), народно-песенный (№ 104 D-dur). Так детализируется впечатление от некой общности образной сферы всех Лондонских симфоний.

Еще более пристальный взгляд дает возможность увидеть, что образ каждой симфонии определяет далеко не только начальный тематический посыл, но и та переменчивость, которую испытывает музыкальный образ в развитии своем. За первоначальным тематическим наброском Гайдн *тут же* дает длинный ряд его преобразований — в игре интонаций, бесконечно меняющих смысл, создающих ощущение безграничности жизни, движения. Вольность превращений, активность жизни — сюда стремится каждая тема первых частей симфонических циклов, и в этом, кажется, кроется их основной нерв. Так, вопреки изначально различным образным наклонениям, выявляется общее направление мысли всех симфоний.

В каждой из частей развитие, в котором преобладает движение не от темы к теме, а всякий раз «вглубь», а лучше сказать «вдаль» темы, проявляется по-своему. В первых частях неожиданность изменения, игра контрастами, рождение все нового происходит практически уже в пределах темы, в ее развивающей части. В менуэтах энергия развития приводит к изменчивости образных наклонений на всей линии его (за исключением трио), часто даже приводя к нарушению танцевального движения или к образованию новых «колен» танца. В финалах она сказывается в неожиданности образных модуляций внутри темы. Но совершенно особый характер идея изменчивости приобретает во вторых частях цикла, в которых преобладает вариационность. После ряда коренных преобразований темы, являющих резкие перемены ее облика и смысла, Гайдн обычно в конце части, коротким намеком, дает тему в резком изменении ее характера: истонченную гармонически, фактурно, темброво, неожиданно обособленную субъективной интонацией. Сопоставленные с изначальным образом, подобные преобразования говорят о том, что за реальным, ясно очерченным, всем видимым образом могут открываться — в индивидуальном осознании композитора — дали несказанного, сокровенного, лирически-глубинного. Так обозначается еще один аспект «идеи» Гайдна: существование невидимой связи между реальным, предметным миром и мыслимым, субъективным.

Более внимательный взгляд раскрывает сложность мышления композитора в Лондонских симфониях. В конечном счете кажется, что своеобразие Лондонских симфоний в значительной мере кроется в парадоксальном соединении противоположных показателей, оппозиций. Выровненные единой идеей симфонии обнаруживают разность исходных образных посылов: цельность начального восприятия разбивается о тонкость образных градаций. Единство первого, тематического, плана симфоний (в первых частях) оборачивается образной множественностью развивающих частей, как в калейдоскопе меняющих рисунок, «цвет», соотношение составляющих тему интонаций. Склон-

ности к кристалличности частей, их соразмерности как в пределах формы, так и темы, противостоят частные нарушения симметрии, образующие эффект неожиданности, взрывчатости движения. Жанровой предугаданности противится ее нарушение (в менуэтах), декларированным в начальном изложении формам — их импровизационная переменчивость (в финалах). Так Гайдн держит в напряжении восприятие слушателя, не давая ему расслабиться инерцией слухового настроения.

Освобожденность мысли едва ли не ярче всего проявляется во вторых частях. Редко можно встретить среди них верность изначально принятой форме, теме. Обогащение формы вариаций чаще всего происходит за счет «прививки» иных форм. В процессе звучания музыкальной ткани осуществляется уход от первоначального образа, по существу — сближение вариационности и импровизации: в результате часть оказывается разомкнутой по смыслу своему.

«Капризы» мышления Гайдна безграничны. Каждый из отмеченных признаков множится бесконечными и неповторимыми в своей выразительности деталями. Но в конечном счете открытость к нарушениям, фантазийность, непредугаданность выливается в классически стройную, филигранно отделанную, совершенную художественную форму.

Оппозиция регламента и свободы заставляет задуматься о том, как рассматривать Лондонские симфонии. Регламент взывает к суммарности наблюдений, богатство фантазии, неповторимость внутри драматургической концепции регламента — к особому взгляду на каждую из симфоний. По этому пути мы и пойдем. Исходной в дальнейшем анализе станет **Симфония № 94 G-dur**, в первую очередь ее вторая часть, *Andante*.

Пожалуй, ни одна из вариационных частей цикла симфоний не заключает в себе столь широкого образного спектра. Неожиданность знаменитого «удара литавр», который и дал название симфонии, словно предвосхищает те неожиданности, которые ожидают слушателя в этой части. Вариантность не дожидается своего часа, являясь уже в пределах темы. Фантазия автора раскрывается постепенно. Сперва это «глинкинские вариации», берегущие рисунок темы, изящно оттененный орнаментом скрипок и флейты. В унисонном *tutti* следующей минорной вариации слышится что-то бутафорски-угрожающее, но над «угрозой», словно на театральных подмостках, «посмеялся» комический персонаж, а автор — над слушателем: внезапной сменой образа — в динамике (*ff* — *pp*), тональности (*c* — *As*), оркестровке (*tutti* — струнные), фактуре (унисон — дробь скрипок). Но дальше — «шутки в сторону»: на сцене появляется «серьезный герой» с характерными атрибутами — шквалом низвергающихся звуков, решительностью пунктирных «повелений». И вдруг — вновь мажор, легкое шутивно-дробное движение мелодии. Но теперь композитору мало единичного образа в пределах вариации, он возвращает теме ее начальный облик, но надстраивает его контрапунктом: высоко над темой флейта и гобой выступают в нежном дуэте. И наконец — победно-торжествующая вариация, претендующая на роль финала. Гайдн наращи-

вает «эффект финальности» постепенным включением энергии пунктирного ритма, устрашающей силой барабанной дробы, мощью литавр. Но эти громогласные восклицания словно пародируются тишайшим откликом струнных. И является нечто иное, снимающее эффект внешне-характерного, говорящее о том, что за ним кроется что-то затаенное, загадочное. Подвижная неустойчивость гармонии на долгих педалях струнных, уже заявившие о себе как носители лирического образа флейта и гобой, как бы случайно брошенные («не вовремя», синкопированно), спускающиеся сверху звуковые «капли», затухающая динамика, отдаленный рокот литавр. Такими открылись Гайдну дали этой простейшей народной (или близкой к ней) темы вариаций. И вновь, в пределах разработки одной темы, возникают оппозиции: простое — сложное, общезначимое — субъективное, простонародное — изысканное, фольклорное — несказанно-загадочное. Насколько принцип метаморфозы укрепился в драматургии вторых частей? Укрепился, но в каждом случае его решение индивидуально.

Какова же драматургия симфонии в целом?

Вступление, открывающее действие, заставляет задуматься о его роли в цикле. Короткое и емкое: в нем — интонационное и ритмическое предвестие темы первой части, покой и устойчивость, лирико-патетический всплеск. В целом это — противопоставление и спокойного, и предостерегающего взгляда на бурлящую вокруг Жизнь.

Развитие материала первой части цикла во многом типично и для других симфоний, поэтому присмотримся к ней внимательно. Начальное изложение темы, легкое, прозрачное, подхвачено всей тяжестью *tutti*, вторгающегося вдруг, на завершающем звуке первого построения, словно вырывая у него инициативу. Здесь — и новые па задорного танца, и переинтонированные микроинтонации начала. Но вот «оборванная» начальная мелодия вновь обращает на себя внимание. И вновь вторжение *tutti*, теперь в новом хороводе начальных интонаций. Так тема дает импульсы к россыпи быстро мелькающих, то резко контрастных, то сближающихся образных штрихов.

Изложенная в жанре вальса побочная тема вновь склоняется к начальному образу. Но экспозиция еще не закончена. Далее в действие вступает третья тема, певучая, часто и легко кадансирующая. Новая россыпь образов — в разработке: интонации, словно вырвавшись из тенет темы, формируют иные, все более яркие, активные звучания. Так на линии экспозиция-разработка дается цепь образов широкого диапазона: от изящества танцевального движения до энергии настоящего.

Гайдн верен менуэту как третьей части симфонии<sup>1</sup>. И неизменно своеобразие его трактовки, часто насыщающей звучащую ткань неожиданными отступлениями от жанра. Так, здесь тема [в своем развитии обретает] контуры полифоничности, [что ведет] к полифонизации фактуры. Но изложение менуэта множится и иными контрастами: танцевальный ритм — и распевность, *tutti* — и дифференцированность голосов, цельность мелодии — и ее дробление, внезапная остановка движения — и кода, суммирующая разные

интонации менуэта. Нет успокоенности на избранном типе движения, фантазия композитора влечет его то к образным переменам, то к переменам в самих принципах композиции. Плотность движения, образующаяся при такой насыщенности, разряжается в финале.

Ни в одной из частей симфонии тема не достигает такого свободного, просторного изложения. Впечатление простора усиливает нескончаемый бег связующей темы, в которой то и дело мелькают интонации начальной. Они, словно на страже главного образа, звучат в сопровождении второй темы. Сопряжение двух тем обещает сонатную форму, но вступление главной темы в тональности тоники намекает на рондо-сонату. Тема модулирует в минор, интонации активизируются, обретая разработочный характер. Соната? Да: вновь тема принимает свой первоначальный вид, ведя за собой побочную. Еще один поворот темы — в *Es-dur*. Это начало коды, «издали» приводящей симфонию к завершению. Соната состоялась, но со значительной оглядкой на рондальность, что естественно связывается с характером массового, хороводного действия. В части не было изменения характера образа, но была — при конечной стройности — фантазийность формы: обещания и ложные обманы. Подобное — тип темы, стремительной, а также [процесс, демонстрирующий] поиски формы параллельно с ее течением — характерно для финалов Лондонских симфоний.

Драматургические закономерности этой симфонии так или иначе действительны для всех двенадцати. Но разнообразие, которое Гайдн вносит в каждую при столь определенном стилевом регламенте, говорит о свободе мысли, фантазии, блистательном мастерстве автора. Пример тому — **Симфония № 93 D-dur**. Главная партия ее, лиричная, на первых порах обещая иные принципы организации формы, обманывает ожидания: та же внезапность вторжения энергичных, разнохарактерных фигур в *tutti*'йном изложении, возникающих в свободе ассоциативных связей; то же неконтрастное соотношение партий, главной и побочной, роднящихся в камерности струнного звучания, но разделенных массивностью промежуточной части формы. Но вот разработка, выявляя скрытые возможности отнюдь не характерной интонации побочной партии, принимает наклонение, несогласное с экспозицией. Логика части исходит из противопоставления экспозиции и в целом контрастной ей драматической разработки.

В то же время начальному импульсу симфонии отвечает вторая часть, тема которой пленяет красотой и изяществом, четкостью линий и прозрачностью фактуры, чистотой и ненастойчивостью лирического облика. Но своенравная мысль автора ведет к неожиданным контрастам, к свободе, непокорной классической ясности формы. Явление резко драматизированного эпизода в пределах темы, ее минорный вариант в процессе ее вторичного проведения, слиянность темы с иной, более открытой, динамичной мелодией — все говорит о том, что заложенная в первой части идея драматизации лирического образа здесь усилена. Что касается формы, то она освобождена от четких очертаний.

Двухчастность темы осложнена резкостью контраста, который вносит третья четверть формы. Следующий контраст — в двукратном чередовании первой (в ее основном облике) и второй тем, их развитие — в свободном диалоге. Над четкостью граней здесь доминирует четкость материала, над четкостью повторов — непредуказанность развития.

Менуэт каждой симфонии дарит неожиданностью. В симфонии № 93 Гайдн создал почти зрительное впечатление двух танцев, двух ансамблей, один из которых перебивает звучание другого, вытесняя его из действия излюбленным приемом внезапности: близко к окончанию начального построения, перебивая его, вступает новое, более танцевально-яркое. Это «деление на два» продолжено в трио: одна часть оркестра создает фон в однотонно-призывном звучании духовых, другая, струнные инструменты, ведет мелодию танца.

Театрализованная игра, затеянная в менюэте, нашла свое продолжение в финале. К этому располагает простор темы, в которой, благодаря неожиданности ее поворотов, живой передаче фраз от инструмента к инструменту, от группы к группе, испещренности темы контрастами, создается впечатление живого, веселого действия. Насыщенность содержания, характерная для всех этапов формы финала (соната без разработки), создается не только за счет многоликости образа, но и за счет постоянного противодействия музыки инерции ее восприятия, причем на разных уровнях: формообразования, ведения темы развития, материала, изменчивости микроинтонаций, безгранично обогащающей облик темы.

За несколько лет до появления Лондонских симфоний к вершине своего симфонического творчества подошел Моцарт. Среди трех его известных симфоний (Es-dur, g-moll, C-dur)\*, резко отличных друг от друга по содержанию и драматургии, Es-dur'ную обычно сближают с типом Гайдновских симфоний (Лондонских). И это справедливо во многих отношениях: симфонии роднят народно-жанровый тематизм, отдельные приемы композиции (наскоки tutti), шутливость темы финала и остроумные фактурные решения. Однако закономерность сложения тем, логика развития в пределах части представляют принципиально иной характер мышления: темы отмечены строгой пропорциональностью строения, связующие части ориентированы на взаимопритяжение тем, все части формы строго взаимодействуют, стремятся к взаимосвязи, концепционной слитности. Ориентированный на упорядоченность классицистского мышления слух как бы заранее «согласен» с ходом музыкального действия.

У Гайдна — иное: стремление расширить, «размножить» образ, свобода действия внутри композиции, неожиданность решения формы в процессе течения, ее результирующая цельность. Слух не предугадывает ход музыкального действия.

Последование первых симфоний (№№ 93–95) и соотношение их содержания заставляет предположить определенный художественный расчет: пер-

\* Симфонии № 39 KV 543, № 40 KV 550, № 41 KV 551. — Прим. В. Троппа.



вая — лирическая, вторая — игровая, третья — драматичная (с учетом того, что это лишь изначально данные образы и что в результате все придет к единству замысла).

**Симфония № 95 c-moll** — единственная представительница минора — отмечена строгостью тематизма и его развития. Главная тема, скорее волевая, нежели героическая, достаточно типизирована в своей двусоставности. Развитие ее не потребовало «рассредотачивающих» приемов, напротив: короткая полифоническая обработка ядра темы прямо приводит к побочной, маршевый ритм которой продолжает линию главной. Разработка ни на шаг не отходит от тем экспозиции, строго сохраняя их характер. Таким образом осуществляется собранность, строгость мысли, соответствующей изначально заданному образу.

И развитие первой части, и ясность форм последующих (вариации во второй), и минимум перемен в менуэте — все отвечает простоте и уравновешенности классицистских норм. Однако следует отметить то предпочтение, которое Гайдн отдает полифонии, начиная с разработки первой части и кончая финалом, где побочная тема являет собой полифонически разработанный элемент главной. Благодаря этому возникает неожиданный контраст между образом, занятно сочетающим достаточно общий зачин и игровой ответ (главная тема), и образом «ученым», абстрагированным от живых ассоциаций, от игровых реалий (побочная тема). В нем — и техника обращений, и канонические проведения, и свободно контрапунктирующие голоса, и удержанное противосложение. Так в арсенал средств Лондонских симфоний вошла полифоническая техника во всем многообразии ее. Особый интерес вызывает то, что полифония сопрягается с общим народным складом музыки. (Ему отвечает естественная для хороводов форма рондо.) Гайдн словно говорит: каковы бы ни были приемы развития материала — финал устойчив в однажды задуманном характере его.

Эта симфония — единственная — лишена вступления. Обязательность его во всех других случаях заставляет вновь задуматься о функции этого раздела в пределах целого. Пример многих симфоний (в частности, и тех, о которых уже была речь) свидетельствует о том, что вступление противопоставляет дальнейшему характеру музыки некоторую «степенность», раздумчивость, словно говоря, что есть иная сторона в жизни, о которой нельзя забывать; вместе с тем [музыка вступлений] намекает на некоторые особенности дальнейших звучаний, предвосхищая то интонационный ход (чаще начальный), то ритмическую фигуру, заметную в мелодических характеристиках симфонии (как в № 96), то приметную для дальнейшего модуляцию (как в симфонии № 100), то целый мелодический оборот (как в № 97). Но, может быть, наиболее существенно то изменение — от спокойно-выдержанного характера к обостренному лиризму, частое в пределах вступления, которое предвосхищает вторые части, особенно их остро-субъективные окончания. Так — в Симфонии № 96 D-dur.

Сравнение симфоний № 96 D-dur, № 97 C-dur, № 98 B-dur, первые части которых сопоставляют (соответственно) характеры игровой, императивный (воспроизводящий мангеймский тип главных партий) и контрастно-составной, чередующий элементы лирический и изящно-подвижный, вновь наводит на мысль, что небольшие группы симфоний чередуются по принципу контраста. И все же концепционная цельность симфоний очень велика: даже достаточное знакомство с ними не гарантирует того, чтобы мысленно, случайно не «переместить» какую-либо часть, например, менуэт, из одной симфонии в другую. (Что решительно исключают симфонии Моцарта с их «сюжетной» обособленностью каждой.) Это заставляет задуматься о том, что же составляет художественную «неделимость», цельность отдельной симфонии?

Драматургическая единопавленность заслоняет в нашем сознании внутреннюю цельность каждого цикла лишь до известной поры. Она есть. И не только в той разности образных наклонений, о которых речь уже была, но и в особенностях драматургии каждого цикла. Это должно быть ясно при сравнении хотя бы первых трех симфоний, в одной из которых (№ 94) тематический пояс всех частей однороден в своей приверженности к народно-жанровому началу; в другой (№ 93) народно-жанровое начало последних двух частей, противопоставленное начальным, как бы снимает нотки драматизма, отчасти заданные, но широко развитые в медленной части; в третьей (№ 95) строгость логики развития всех частей равняется на исходный образ.

Но есть ли иные, чисто музыкальные нити, соединяющие в целое части симфоний? Хотя, надо признать, что интонационные, ритмические связи, которые почти повсюду обнаруживает анализирующий глаз, *активного* слухового воздействия не производят, они есть и свидетельствуют об организующей роли интонации и филигранности композиторского мастерства Гайдна.

Убедиться в этом можно на примере **Симфонии № 96 D-dur**. Но прежде — о ее общедраматургических особенностях. Веселость и изящество, отличающие ее первую часть, а следом за нею и две последние, здесь слышится как тонко разработанная оправа второй части, одной из жемчужин лирики Лондонских симфоний. В ней утонченность чувства соединяется с простотой его выражения. Покой темы нарушается нотами драматизма, в голос основного, ведущего образа вклиниваются иные, образуя диалогичность содержания и его выражения.

Тема рождается из реплик, казалось бы, таких несложных, построенных на самых общезначимых мелодических оборотах. Но их лаконизм, прерывистость дыхания производят впечатление выразительно связанных слов. Особенность звучанию темы сообщают легкие отзвуки деревянных: используя короткие остановки между «словами», они имитируют начальную интонацию темы, удерживая воздушную «ауру» ее. Начальная же интонация дает повод к tutti' йной «врезке», предвещающей сложность, многоголосность дальнейшего развития. И действительно, события третьей четверти темы (двухчастной) приводят к дуплановости ее репризы: сохраняя свой облик, мелодия

теперь движется, сопровождаемая посторонним по духу контрапунктом, уже явившим свой образ.

Форма части может быть определена как сложная трехчастная с кодой, но при значительном воздействии вариационности, усложняющей тему в репризе, и разработочности в средней, минорной части, значительно драматизирующей действие; вариант темы в коде возвращает и приумножает свойственные теме свет, покой, возвышенный лиризм.

На примере этой симфонии можно просмотреть и тонкие нити музыкальной связи между частями. Вступление, помимо предугадывания сложностей драматизации в *Andante*, предсказывает и прерывистость дыхания, свойственную не только теме *Andante*, но и мелодиям главной партии, менуэта и даже подголоска темы финала, отличной, напротив, непрерывным движением. Во вступлении же подчеркнуто дан ритм, во многом регулирующий тематический облик.

Свой вариант соотношения вступления и дальнейшего текста предлагает **Симфония № 97 C-dur**. Она начинается с мелодии, завершающей экспозицию и по своему лиризму противоположной главной теме. Это предопределяет особенность части: включение в разработку эпизода, развивающего ту же тему — прием, впервые опробованный в цикле Лондонских симфоний. Отметим очередной отход главной партии от «характерно-лондонских» образов — здесь воскрешение типизированного облика начальных тем мангеймцев, с трезвучным низвергающимся унисоном, пунктирным каденционным утверждением, долгим заключительным оборотом. Но типизация снимается мягкостью ответных фраз и далее — ускоренной активной игрой наметившегося контрастного сопоставления. Так нарушается «лондонская» тематика и обновляется привычная драматургия части.

Темы симфонии, если прислушаться к жанровым и ритмическим звучаниям *Andante* в сравнении с первой частью, к интонациям менуэта в их сравнении со второй (ее фрагментами), к начальной интонации финала в сравнении с трио менуэта, хранят память об интонационных приметах частей-предшественниц.

Невозможно пройти мимо композиции менуэта, особенность которой — в оркестровом контрастирующем эффекте в изложении каждого предложения. Tutti — и следом за ним «тенью» staccato струнных на piano. Трио пленяет своим простодушием, открытостью звучания, имитирующего сельский ансамбль, где мелодию ведут гобой и фагот (в дециму), а струнные несложно аккомпанируют.

Тема финала блещет противостояниями: изящество изложения (и озорные наскоки унисонов tutti, короткие «переключки-дразнилки») — и долгий топот меди; на фоне неуловимо быстрой смены образных набросков — включение продолжительной мелодической фразы. Тематические и фоновые элементы мелькают, сметая друг друга, [что создает] впечатление калейдоскопа, в стремительном движении выстраивающего из бессменно действующих деталей все новые фигуры. [При том, что финал написан в форме рондо-сонаты,

характерные формообразующие черты] предъявляет и [чистое] рондо — в чистоте и главенстве первой темы, и вариационность — в постоянной изменчивости ее. Если считать за основной нерв действия неожиданность его поворотов, то нельзя не отметить такую новацию: внезапность долгих остановок движения. Перед чем же? Оказывается, перед стремительным бегом темы в его последнем, кодовом проведении.

**Симфония № 98 B-dur** овеяна духом Моцарта, что особенно [ощущается] в *Adagio cantabile*, возвышенный строй и тема которого словно бы отталкиваются от арии Графини («Свадьба Фигаро»), и в финале, по характеру движения и исходной мелодической посылке живо напоминающем хор поселян с участием Церлины и Мазетто («Дон Жуан»).

В облике тем и драматургии частей немало деталей, отличающих эту симфонию. Так, вступление, полностью сосредоточенное на главной интонации темы первой части, оказывается единственным в своем роде и — «правым» в своей нацеленности: именно эта интонация, и только она, оказывается предметом разработки, полифонический характер которой обусловлен контурами ядра-развертывания. Но не только эта конструкция определяет тему: в ней затейливо соединяется формульность полифонического аргумента и продолжающая его легкая танцевальная фигура.

Не только возвышенность общего строя отличает *Adagio*, но и пластичность мелодий (их три), соединение в них стройности и свободы интонационных смен; совершенная чистота формы, трехчастность которой таит в себе сонату с эпизодом вместо разработки. Форма заключает в себе диалогичность тем, покой и движение между частями ее. Гармония *Adagio* — словно поклон Моцарту.

«Навряд ли кто посмеет встать рядом с Моцартом» (Гайдн)<sup>2</sup>.

Что же касается финала, то, в отличие от типичной для Гайдна формы, полной «обманов» («думаешь одно и поражаешься, находя неожиданный поворот мысли»<sup>3</sup>), здесь царит полнейший «порядок», как в соразмерности частей темы, так и целого, выдержанного в четких очертаниях сонатной формы.

[Напоминания] о Моцарте вновь наводят нас на сравнение двух гениев, так восторженно почитавших друг друга и, по-видимому, испытавших немалое творческое взаимодействие. Сопоставление, цель которого развести признаки их симфонизма в главном. Естественно соотнести вершинные примеры творчества Гайдна (Лондонские симфонии) и Моцарта (последние три симфонии).

Обратимся к симфониям Моцарта *g-moll* и *C-dur*. В каждом случае мы ощущаем некий сюжет: развитие симфонии не только в пределах части, но и от части к части выдержано в пределах непрерывности горизонтального движения объединяющей мысли. Части отвечают одна другой как моменты драмы. Мы чувствуем взаимопроникновение частей в их образном соответствии, как продолжение единой сюжетной линии. С этим связана и резкая образная обособленность каждой из симфоний, и особенность драматургии каждой из них (например, мед-

ленная часть как углубление лиризма первой, менуэт как волевая кульминация сюжета в симфонии g-moll; медленная часть как осмысление драматизма, многоаспектность первой части, менуэт как интермеццо в симфонии C-dur).

У Гайдна — иное. Каждая из его симфоний «делится на два»: всеобщий гомон жизни и сосредоточенность на мысли, в той или иной мере субъективной. А общий метод — не выровненность действия в постепенности хода его, а, напротив, размноженность действия в бесконечных реалиях жизни. Пользуясь «геометрическим» термином — развитие не по горизонтали, а концентрическими кругами, обрамляющими лирический центр. Мысль же композитора обращена не на разные сюжеты, а на единую всеобъединяющую идею.

Вторые шесть симфоний отделены от первых полутора годами. Общее впечатление свидетельствует как об устойчивости общей концепции симфонизма Гайдна, так и о движении: о безостановочности изобретательности, обновляющей замысел каждого произведения — с одной стороны, и о более неотступной приверженности к народно-жанровому наклонению каждой из симфоний — с другой.

В **Симфонии № 99 Es-dur** отметим лишь некоторые черты, касающиеся переключки частей, устремленной к цельности цикла. Чуждое первой части вступление, весьма пространное, с далекими модуляционными связями внутри (Es-dur — e-moll — c-moll), предвосхищает сосредоточенно-задумчивым характером и контурами мелодии вторую часть, тональность которой — G-dur — впервые так отдалена от основной. Первая часть и финал словно переговариваются танцевально-упругими темами, с четко симметричным строением составляющих фрагментов. Стремительностью модуляционной цепочки и диалогичностью отдельных построений финал отвечает менуэту. Так переключаются части симфонии, компенсируя их разнонаправленность композиционными и образными подобиями.

**Симфония № 100 G-dur («Военная»)** даже в общем «оптимистическом контексте» Лондонского цикла заметна своим ничем не омраченным простодушием. Темы первой части, обе танцевальные, объединены задорным ритмом. Не очень-то заметный в пределах тем, он определяет лицо разработки, утверждая тем самым общий для части характер пляса. По-видимому, именно это единообразие вызвало подчеркнутую резкость тональных соотношений, обновляющих звучание на гранях формы. Предсказанное во вступлении (G-dur — Es-dur), оно далее реализуется, отделяя разработку от экспозиции (B-dur — D-dur), коду от репризы (Es-dur — G-dur).

Тема второй части (Allegretto) далека от лиризма, свойственного большинству медленных частей цикла. Она близка жанрово (песенная) и по игровому настрою своим «соседям по симфонии». В середине трехчастной формы, встревоженной минором, вступает столь неожиданный для симфоний этого цикла набор ударных, возглавляемый литаврами: тарелки, барабан, треуголь-



ник. (Заметим: каждый из них реализует свою особую ритмическую фигуру.) Это предвестие неожиданного и остроумного театрально-эффектного завершения части: военный сигнал трубы и далее следующие один за другим контрасты шквалов tutti, тихого умиротворения в отзвуках темы, [снова] громогласия маршевых сигналов. Вновь в этой симфонии Гайдн осуществляет любимый эффект неожиданного завершения второй части, но здесь оно шуточное, игровое.

В менюэте поддержана «военность» симфонии: неизменностью «выправки», то есть верностью в развитии начальной интонации, участием меди, литавр, сплошным, без отхода, маршеобразным пунктирным ритмом трио.

Безоглядно веселый, стремительный в движении финал реагирует на индивидуальные особенности симфонии: здесь тот же набор ударных, та же активность меди и solo литавр, напоминающие о сигнале. Не забыто и характерное — терцовое — соотношение тональностей. Но непрерывность стремительного движения разнообразится частотой и внезапностью контрастов (динамических, регистровых, тональных, фактурных) и — что необычно — частотой возникающих внезапно преград, генеральных пауз, тщетных попыток прервать напор звукового потока.

**Симфония № 101 D-dur («Часы»)** близка к симфонии «С ударом литавр». Тот же характер темы и тип движения в первой части, те же соотношения экспонирования темы и ее развития, внедряющего интонациям темы в их образном превращении. Но и в этом случае такого, казалось бы, тесного сходства, есть свой тонкий нюанс. Отвечая минорному вступлению, течение музыки заметно часто, хоть и мельком, касается этого лада, и всякий раз возврат мажора радует своей «улыбкой».

Знак симфонии («часы») — вторая часть, с ее «времяизмеряющей» темой, отличной многообразием мелодических очертаний. Непосредственно следующая за темой минорная вариация предлагает целый сюжет, образы которого лишь отдаленно откликаются на приметы темы, а развитие драматизирует события. Но и в этих вариациях, подобно вариациям симфонии «С ударом литавр», «драма» чередуется с легкой иронией, шуткой, а за ней развернута торжественно-кульминационная картина. Тонким изяществом и изобретательностью оркестровки отмечены некоторые вариации. Пример звучания темы у скрипок — в широком пространстве (более двух октав), ограниченном флейтой и фаготом. Внезапность отдаления темы в пределах той же вариации в Es-dur (терцовые сопоставления стали частым приемом контрастных сдвигов), приглушенность, затаенность звучания — отступление перед резюмирующей торжественностью последней вариации.

Свои особенности строения и образности обнаруживает менюэт. В основе первого построения — вопросо-ответная структура, сталкивающая императивность и лирическое наклонение. Но уже второе построение сливает эти грани в широком мелодическом развитии, включающем и новые образные побеги, значительно приумноженные в последнем разделе формы. Изыскан-

ность трио, также и контрастного внутри, и изменяющего облик темы в развитии ее, — еще одна, резко отличная грань менуэта. По обилию образных перемен, то их внезапностью, то тонкостью переходов, менуэт, вопреки своей жанровой предугазанности, нисколько не уступает другим частям симфонии.

Неожиданность решения финала симфонии «Часы», пожалуй, превосходит все ожидания. Тема не нарушает ни установленного образного, ни конструктивного модуса, равно как и [вся экспозиционная часть], нацеленная на форму рондо-сонаты. Последующий минорный эпизод продолжает этот настрой, поддержанный эффектом разработочности. А далее — фугато (в тональности тоники), требованиям которого отвечает изменение контура темы (ядро-развертывание), удержанное противосложением, порядок ведения голосов, общая динамическая линия с *tutti*' йным завершением, после чего — укороченный вариант темы в ее начальном, «тихом» камерном звучании и — внезапность завершающей бравады. Есть ли аналог подобному строению в каталоге классических форм? Импровизационность формы достигает здесь полной раскованности.

Наконец, последние три симфонии. В сопоставлении их ощутимы и большой образный спектр, и большая драматургическая обособленность. Может быть, это стало выражением их завершающей функции.

Общее впечатление от **Симфонии №102 B-dur** — изящество, легкость (первая часть), озорство выдумки, безудержность фантазии (финал), безыскусственность лирики, народно-песенной и танцевальной (менуэт), субъективная окраска, глубина и тонкость лиризма (вторая часть).

Крайние части симфонии, кажется, соревнуются между собой в блеске, остроумии, веселье. Но первенство остается за финалом, сама тема которого сверкает яркостью сопоставлений, то темброво-регистровых, то ладовых, то интонационных, а развитие вносит в движение все новые и новые мелодико-ритмические элементы. Побочная партия, отталкиваясь от главной, приводит к разнообразию фигур. Форма части лаконична: соната без разработки. Но реприза обеих тем вносит так много нового в процесс развития, еще более динамического, что кажется: элемент разработки включен в репризу. В характер развития многое вносят варианты, с ощущением постоянного обновления. Ритм появления главной партии, на которой строится и кода, вносит элемент рондальности. Так, в союзе разных принципов развития создается своеобразие облика финала.

Незамысловатые танцевальные па менуэта и простодушно-лирическая песенность трио — таковы образные грани третьей части.

Adagio — единственное в своем роде (среди Лондонских симфоний) романтически-открытое лирическое высказывание. Тема, подвижная интонационно и ритмически, отмечена особой выразительностью каждого, самого небольшого фрагмент мелодии. Непрерывность ее тока поддерживает подвижный фон, рожденный фигурой мелодии. Он возвращает мелодии выровненность ритмического движения. И здесь тема преобразуется: мелодия

обретает интенсивность интервалики, уменьшенные контуры которой сообщают ей напряжение драматизма. В чередовании двух лирических образов часть обретает характер лирического монолога, в котором слышны два голоса: возвышенно-цельный и смущенный волнением, остротой чувства. Этот диалог «внутренних голосов», обретающий напряженность в развитии каждого, в изменении их соотношения, в интенсивности гармонического развития (порой напоминающей Шуберта по модуляционной неожиданности и связанным с этим эмоциональным сдвигом), заканчивается, однако, просветлением, покоем. Резким обособлением части, обостренностью, субъективной интонацией лиризма Гайдн словно отгораживает внутренний мир человека (в этом случае) от всего, что его окружает.

**Симфония №103 (Es-dur)** получившая свое название — «С тремоло литавр» — от необычного тогда эффекта, открывающего симфонию, отмечена еще и другими необычными драматургическими показателями. «Серьезный лад», на который настраивает вступление, опровергается последующим ходом танцевального музыкального действия и последующим взаимодействием основных образов части со вступлением: в разработке, едва показавшись, оно сметается вихрем веселого танцевального движения; вторично проведенная перед кодой тема вступления, под натиском своих «оппонентов», перенимает их облик в движении танцевальном. Такой резкой коллизии и энергии ее разрешения Лондонские симфонии еще не знали. Другое новшество цикла — введение *двойных* вариаций на разнохарактерные хорватские народные темы: обе маршевые, они лишены обычной у Гайдна свободы от регулярности вариационной формы. Менуэт, в отличие от аналогичных частей Лондонского цикла, остается верным изначально данному образу, выдержанному в духе галантных «обращений». Ни в одной из Лондонских симфоний финал не начинается вступлением, кроме Es-dur' ной, финал которой открывает лаконичный «золотой ход» валторн, предвзялая лаконизм очертаний части, [развитие в которой следует] неотступно от скупого ритмоинтонационного рисунка темы. Четко выполненная форма рондо-сонаты отвечает и характеру темы, танцевальной, и драматургической четкости каждой из частей симфонии.

Последняя из симфоний Лондонского цикла (**№104 D-dur**) по многим показателям — содержательным, драматургическим, стилевым — выглядит завершающей, итоговой. Отвечая тому соотношению, которое в целом установилось между вступлением и последующими частями, эта симфония поднимает его (соотношение) до масштабов философского вопроса. Отвечая общим особенностям драматургии Лондонских симфоний, развитие здесь неотрывно от решения мысли, заданной вступлением. Соответствуя основной образно-стилевой направленности, ясно обозначенной в Лондонском цикле, эта симфония, особенно в резюмируемой, финальной части, «демонстративно» утверждает народную основу самых корней музыкально-образного мышления.

Вступление симфонии, сталкивая «роковые» звучания унисона tutti и лирические, страдательная интонация которых набирает силу в энергии восхождения, ставит сочинение в ряд многих классических произведений, разрешающих вопрос коллизии личностного и внеличного, судьбы человека и силы рока («Альцеста» и другие оперы Глюка из числа реформаторских, «Дон Жуан» и «Юпитер» Моцарта, некоторые из симфоний и сонат Бетховена). Все дальнейшее развитие — ответ Гайдна на этот вопрос. Не лишенный «сомнений» (в явлении драматизированных эпизодов) и потому «доказательности» (в энергии противоборствующих сил разработки) ответ Гайдна, утверждающий оптимистическое приятие жизни, торжество света и радости, решителен и однозначен.

Радужные тона тем первой части, менуэта и финала, после вопроса, заданного вступлением, теряют свою «привычность», самодовлеющую силу. Теперь она выступает как противовес трагическому взгляду, *вопреки* ему. Может быть с этим, с энергией противостояния, настояния связана заметная в частях симфонии концентрированность мысли (в противоположность характерной для Лондонских симфоний рассредоточенности ее). Не отказываясь от идеи тщательной интонационной разработки темы, Гайдн идет по иному пути: не изменения, но увеличения весомости каждой интонации. Так, интонации главной партии первой части, народно-жанровой, то утверждают свою ритмическую активность, то — мелодическую яркость, то игровую скерцозность, то резюмирующую решительность. Гиперболизируя каждую интонацию в ее звучании, Гайдн увеличивает значимость темы. Сосредоточенность на [тех же интонациях] демонстрирует и побочная партия, представляя собой несколько лиризированный вариант главной. Разработка главной партии, порой принимающая наклонение, «оспаривающее» оптимистическую безусловность, приводит к кульминирующему яркому появлению ее темы в конце части. Так элемент некоторой «полемики» включает силу доказательного утверждения основного образа.

Лирика Andante несет на себе отсветы той конфликтности, которая уже задана мыслью симфонии. И это сказывается в самой теме, сочетающей свет и тени. Трудно пройти мимо преходящего, но очень выразительного момента мелодии, когда восходящие хроматизированные интонации, сходные с лирическим фрагментом вступления, застывают, словно остановленные раздумьем. Драматизм начального посыла симфонии заявляет о себе и в минорной вариации, непосредственно следующей за темой, и в решительных тонах разработки темы здесь же. Но особенно впечатляет долгое «вспоминание» о первых отсветах вступления: в повторах скорбной интонации, в раздумчивых остановках мелодии, в напряжении ее подъема, в освобождении голоса от утяжеления фактурой, в уходе мелодии — вдруг — в иные сферы. Но последняя вариация представляет тему в тонах покоя и уверенности. Мелодия Andante, как и вступления (в двух своих ипостасях), выдержана в подчеркнуто «чистом» классическом стиле. Гайдн в этой симфонии словно уравнивает в своих правах, в выразительных возможностях звучания,

всеобщие для профессиональной и всеобщие для народной музыки, торжество которой к финалу возрастает.

Две последние части отвечают первой центрируемостью развития формы. Каждое из построений менуэта подчиняется начальному образу то как ответ, то как развитие, дление его. Но изложение богато контрастами оркестровыми, фактурными, многоцветными подголосками. Впечатляет контраст танцевальных па: короткие фигуры менуэта и длительность вальсового кружения (в трио).

Тема финала (возможно, народная) вызывающе проста, подобно теме вариаций «с ударом литавр». Это подчеркивается ее освобожденностью от фактурного обрамления (исключение составляет басовая педаль). Оно выступает лишь в повторе предложения в виде мелодических подголосков. В отличие от финальных тем иных симфоний эта скромно представлена периодом повторного строения. Но в обширном развивающем разделе каденционная фигура в ее активно-плясовом характере обретает даже некоторую конструктивную самостоятельность. Побочная партия, как и в первой части, — вариант главной, но обогащенный еще более живой реакцией всего оркестра, когда каждый из голосов, свободных от проведения темы, «поет по-своему». Обращает на себя внимание тончайшее соединение разработанности, с дроблением темы как основным элементом ее, и полифоничности, скрепляющей эти «дробные частицы» в фактурных хитросплетениях, не только не снимающих, но активизирующих идею разработанности. Так осуществляется наполненность звучания темой, резюмирующей смысл симфонии.

Уже говорилось о характерной для Лондонских симфоний тонкости интонационной взаимосвязи частей. Здесь эта родственность и очевидна, и неназойлива. Темы второй части и финала, при совершенной обособленности их образов, имитируют в начальных очертаниях контуры головного образа, главной партии первой части, менуэт поддерживает трезвучный каркас ее, а все вместе они звучат в рамках октавы, предуказанных начальным возгласом вступления. Прозрачные связи тем, их свободные вариантные превращения, которые можно было наблюдать в симфониях Лондонского цикла, обретают в Симфонии №104 значение важнейшего художественного приема, демонстрируя ювелирно-тонкое мастерство Гайдна. Напрашивается аналогия со старыми мастерами живописи (и музыки), у которых свободный полет мысли сочетается с утонченностью мастерства, обобщенность — со скрупулезной отделкой каждой детали, с крепостью «делания».

Всякая деталь формы в Лондонских симфониях — показатель виртуозности владения ею. Во всем множестве проявлений форма связана с оркестровкой, блистательное мастерство которой радует и поныне. Подчинение оркестра содержанию, форме рождает особенности оркестрового мышления Гайдна: подвижность, постоянное обновление мысли выражается в частой смене оркестровых красок, передвижке групп оркестра; образность связана с персонификацией тембров, в частности — с обновлением выразительности духовых инструментов; неожиданность образных решений (например,



в вариационных циклах) приводит к неожиданности тембровых решений, шуточные эпизоды — к включению в состав оркестра новых для симфонии инструментов (барабан, тарелки, треугольник в «Военной симфонии») или использованию их, впервые, в качестве сольных (литавры, там же). Тонкость и разнообразие, непредуказанность оркестрового письма Гайдна таковы, что, кажется, можно разглядывать каждый дюйм партитуры, радуясь все новым, всегда неожиданным находкам и ощущению творческой неограниченности композитора.

Суммарное представление о [Лондонских] симфониях Гайдна рождает разные мысли: о том, какое множество образов, какое разнообразие содержания включает в себя единая концепция этого цикла; о том, как естественно соединяется простота образов с изысканностью их преподнесения; о том, с какой органичностью Гайдн объединяет природно разные музыкальные пласты и исторически разные методы музыкального письма; о том, как присущую веку галантность композитор обращает к простоте народных образов и простоте высказывания, свойственной следующему веку.

Богатство Мысли, торжество Мастерства, Радость Жизни — вот самое общее представление о творчестве Гайдна — авторе Лондонских симфоний.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Известно, что в клавирных сонатах менуэт порою выполняет функцию финала, что движение его часто определяет контуры разных частей цикла.

<sup>2</sup> Новак Л. Йозеф Гайдн. М., 1973. С. 291.

<sup>3</sup> Там же. С. 230.

# Музыкальный театр

Евгения Артемова

## ОПЕРНЫЕ ПОСТАНОВКИ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ В ЭПОХУ ПАНДЕМИИ: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

---

Прошедший театральный сезон 2020/2021 знаменовал новую эру в жизни музыкальных театров. Обрушившаяся на мир пандемия перестроила всю социальную структуру общества, не оставив в стороне и сферу музыкальной культуры. Перед театрами, в том числе музыкальными, возникли новые вызовы, ответы на которые потребовали новых решений. Несмотря на серьезные ограничения и длительные перерывы, надо констатировать, что сезон все-таки состоялся, хотя в самые трудные периоды локдауна многие театры вынуждены были поддерживать контакт со своей аудиторией разнообразными онлайн-проектами. Однако, по замечанию ректора ГИТИСа Григория Заславского, самой очевидной и самой важной тенденцией стало то, что *«театр не стал искать себе постоянное пристанище в онлайн и разнообразных виртуальных проектах, которые так и остались факультативным увлечением»* [4].

Ограничения, коснувшиеся зрительской аудитории, необходимость соблюдать меры безопасности как в зале, так и на сцене, внесли свои коррективы в музыкально-театральную жизнь, повлияв не только на количество новых постановок, которое существенно снизилось в прошедшем сезоне, но также на выбор репертуара. Последний был ориентирован либо на сочинения с минимальным количеством участников и отсутствием хора (именно такие спектакли выбирал большей частью, например, театр «Геликон-опера»: «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Арлекин» Ф. Бузони), либо на крайне редко представленные на российских сценах сочинения (как «Арлекин» Ф. Бузони в «Геликоне», «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, «Москва, Черемушки» Д. Д. Шостаковича в Большом, «Вольный стрелок» К. М. Вебера в МАМТ им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко), либо на оперные «шлягеры», призванные привлечь внимание самой широкой ауди-

тории (например, «Кармен» Ж. Бизе в Новой опере, «Тоска» Дж. Пуччини в «Геликоне» и в Большом театре).

В обзоре, охватившем большую часть московских оперных премьер прошлого сезона, показана панорама новых спектаклей на столичных сценах, позволяющая прикоснуться к оперной жизни в эпоху перемен.

«Геликон» стал первым из оперных театров, решившихся представить на своей сцене премьеру после полугодового перерыва, связанного с жесткими ограничениями. На его сцене за прошедший сезон появилось три новых спектакля. Свой 31-й сезон он открыл премьерой «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского по одной из «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина — сочинением, редко появляющимся на оперной сцене. За последние полторы сотни лет оно ставилось дважды в Петербурге и столько же в Москве, не считая концертных исполнений. На постсоветском пространстве к нему обращался лишь однажды Большой театр в постановке 2016 года. Новый спектакль «Геликона» создан художественным руководителем театра Дмитрием Бертманом, дирижером Михаилом Егиазарьяном и художниками Аллой Шумейко и Борисом Енюковым.

История севильского аристократа Дона Жуана Тенорио, прообраза Дон Жуана, послужила источником вдохновения для многих театральных сюжетов. Число художественных интерпретаций героя, давно ставшего символом, не имеет границ. Каждая эпоха находила в нем что-то свое: из повесы он превращался в философа, из мечтателя — в завоевателя, из пылкого влюбленного — в бунтаря. Для А. С. Даргомыжского, вынашивавшего идею своей последней оперы в течение трех лет, но так и не успевшего ее дописать, этот герой стал символом победы *«творческого духа над самыми невыносимыми страданиями»* [3]. Уйдя из жизни в 1869 году с раскрытой рукописью своего любимого сочинения, он поручил его закончить Ц. А. Кюи и Н. А. Римскому-Корсакову, благодаря усилиям которых опера увидела свет рампы Мариинского театра уже в 1972 году.

Даргомыжский считал «Каменного гостя» своим лучшим сочинением. Его новаторство, проявившееся в замене привычных оперных форм мелодекламацией, точно следующей за неизмененным текстом Пушкина, «взорвало» устои жанра. *«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды»*, — так композитор объяснял «небывалый» в свое время подход [9]. Правда у каждого оказалась своя: Пушкин воплотил сюжет со свойственной поэту иронией, Даргомыжский придал ему философскую глубину. Дмитрий Бертман увидел в нем отражение современного мира, которым настолько правит рационализм и зависть, что даже место Дон Жуану в нем не остается. Он создал трагикомический детектив с неожиданной, почти гангстерской развязкой, местами доводя иронию Пушкина до горького сарказма.

Детальная прорисовка характеров и рисунков ролей, режиссерский финал, в котором возмездие настигает выигравшего схватку с Командором Дон Жуана от руки его слуги Лепорелло, расставляют новые акценты — получается спектакль о том, что в сегодняшнем мире, по словам режиссера, *«зависть убила и страсть, и любовь, и порядочность»* [6].

Большое внимание Дмитрий Бертман уделял на репетициях тому, *«чтобы каждое слово возникало, как будто оно сейчас написано»* [6]. И надо отдать должное артистам — без их профессионализма и артистического вдохновения этот спектакль не мог бы состояться. Речитативный характер оперы обнажает актеров во всех деталях, не оставляя места неискренности.

Совместная режиссерско-дирижерская работа позволила одновременно и детализировать образы, и укрупнить их. Дон Жуан в исполнении Виталия Серебрякова вышел очень разным — то заискивающим и умоляющим, то бравадным и отчаянно-смелым. Его полетный тенор раскрылся в многообразии речевых интонаций. Лепорелло Дмитрия Скорикова метался между осуждением хозяина и завистью к нему. Лаура Юлии Никаноровой экстравагантно-эротична, беззаботна и цинична. Самым трагическим вышел образ Донны Анны у Ольги Толкмит, диапазон чувств которой, согласно партитуре, колеблется от горделивой неприступности до страстной любви. Надо отметить работу дирижера Михаила Егизаряна, не только выстроившего замечательный звуковой баланс этого оперного полотна, но и, вопреки речитативной дробности музыкального текста, сумевшего добиться цельности звучания партитуры.

Во внешнем облике спектакля, созданном Аллой Шумейко, оказались проявлены разные эпохи — и мрачные средние века, и современность. Увлекающие вглубь аркады, стилизованные черные костюмы во мраке сцены, где световыми пятнами выхватываются только отдельные герои, воссоздают не букву, но мистический дух средневековья. В то же время современные прозрачные колбы, накрывающие quasi-памятники на условном кладбище, такие же прозрачные подвесные кресла, витринные манекены и даже фотоаппарат со вспышкой в руках Лепорелло отсылают к дню сегодняшнему, соединяя прошлое с настоящим и напоминая о том, что этот сюжет и в наше время не теряет своей актуальности.

Вторая оперная премьера сезона в «Геликон-опере» — «Арлекин» Ф. Бузони. Это, с одной стороны, открытие московской публике Бузони-композитора, с другой — дань 100-летию со дня рождения Матвея Ошеровского, которому она посвящена. Выдающийся театральный режиссер, актер, педагог, профессор ГИТИСа, народный артист России и Украины, он стал наставником для художественного руководителя театра Дмитрия Бертмана, и спектаклем «Арлекин» Геликон-опера открывает череду событий, посвященных великому Режиссеру, Наставнику и Другу.

Ферруччо Бузони вошел в историю, прежде всего, как выдающийся пианист-виртуоз рубежа XIX и XX веков. Несмотря на то, что он оставил значительное композиторское и литературное наследие, музыка Бузони-композитора не получила широкой известности. Его творчество было знаковым для своей эпохи, отмеченной открытиями во всех сферах жизни и искусства. Главной целью композитор видел обновление и оживление музыки, свободной от всевозможных штампов. Среди сочинений Бузони, написанных преимущественно для фортепиано, имеются три оперы, представляющие своеобразный манифест его творчества.

Одноактная опера «Арлекин, или Окна», как и опера «Турандот», написана в период изгнания композитора, в Швейцарии, где он оказался по причине нежелания выступать в странах, принимавших участие в Первой мировой войне. Обе оперы, созданные в итальянском духе, но на немецкоязычное либретто, были показаны впервые в один вечер 11 мая 1917 года в Цюрихе под управлением самого автора, но с тех пор они оказались вне поля внимания постановщиков. Тем ценнее, что теперь на одной из московских сцен впервые появилась эта музыкальная редкость.

Оперу «Арлекин» Бузони назвал манифестом нового дель арте, реализовав свою идею свободного искусства в оригинальной версии старинной итальянской комедии масок со свойственной ей атмосферой непринужденного веселья. Его Арлекин — герой-любовник и эксцентрик, увлеченный чужой женой и провоцирующий всех вокруг, включая собственную супругу и ее поклонника, на поступки, удовлетворяющие личные цели. В хитро сплетенном либретто композитор поручает ему разговорную роль, потому что он является главным интриганом, направляющим сюжет фееричной буффонады. В роли приглашенного драматического артиста Романа Аптекаря, пластичного и харизматичного, Арлекин — обаятельный задира и импровизатор, ведущий весь спектакль по собственному сценарию. Режиссер спектакля Илья Ильин в нем увидел недвусмысленные параллели с «героями» популярных современных телешоу и не случайно придумал собственный финал — изобретательная декорация художников Игоря Нежного и Татьяны Тулубьевой, представляющая условное закулисное театра, разворачивается к зрителю обратной стороной, разноцветной галогеновой сценой телевизионного ток-шоу. А герои либретто оказываются участниками ток-шоу «Арлекин», в котором с новым накалом продолжаются интриги...

Композитор создал камерное, но пестро-эkleктичное музыкальное полотно, сплавив в нем элементы разных стилей, цитаты и аллюзии на музыку Моцарта, Штрауса и даже Прокофьева, мастерски подмеченные в исполнении артистов сцены и оркестра под управлением молодого дирижера Филиппа Селиванова. Ткань оперы изобилует оригинальными оркестровыми трюками, гротескными маршами, внезапными переходами. С помощью масок-шаржей Бузони иронизирует над оперными штампами разных лет, от Россини до Вагнера, заставляя своих персонажей изображать «настоящие» оперные страсти. Режиссер следует за его идеей, усиливая ее сценически эффектными внешними контрастами героев и забавными мизансценами комедии положений.

Нужно отметить работу и Дениса Енюкова, оформившего оригинальное световое решение спектакля, и хореографов Даниила Ситникова и Евгения Юшкова, включивших в пластическое поле постановки оригинальные приемы, в которых представлен удивительный синтез классического балета с фокинскими находками, брейк-данса с акробатикой.

Конечно, это «Арлекин-шоу» не могло бы состояться без мастерства креативных и универсальных артистов-геликоновцев — Петра Морозова (Матте), Марины Карпеченко (Коломбина), Дмитрия Пономарева (Леандро),



Константина Бржинского (Аббат Коспикуо) и других. По всему видно, увлекшись сюжетом, они показали не только свое искусство пения и актерскую игру, но и мастерство импровизации.

Во второй половине сезона «Геликон-опера» обратилась к более масштабной постановке — «Тоске» Джакомо Пуччини, созданной по пьесе В. Сарду. Одна из самых популярных мировых опер впервые за 30-летнюю историю театра появилась на его сцене. Режиссер спектакля Дмитрий Бертман со свойственной ему изобретательностью расставил свои акценты в известном сюжете, соединившем страсти любовного треугольника с революционными настроениями и борьбой за свободу.

В спектакле Дмитрия Бермана и его постоянных соавторов — дирижера Валерия Кирьянова, художников Игоря Нежного, Татьяны Тулубьевой и Дамира Исмаилова, хореографа Эдвальда Смирнова — не так уж важен временной и исторический контекст. Римские события, связанные с победой Наполеона при Маренго 17 и 18 июня 1800 года, к которым отсылает либретто Луиджи Иллики и Джузеппе Джакозы, никак не обозначены создателями постановки. Конкретные исторические обстоятельства у Пуччини служили лишь фоном и стимулом для раскрытия человеческих чувств, а у Бермана, привычно вступившего в диалог с композитором, влияние их сведено практически к нулю. Режиссера волнуют действия героев, их характеры и страсти, в плену которых находится каждый — они ведут к неизбежному трагическому финалу. По сути, в любовном треугольнике, в котором Скарпиа жаждет Тоску, а Тоска любит Каварадосси, Бертман-психолог исследует мотивацию персонажей и вскрывает некоторые обстоятельства, запускающие пружину действия. Например, Скарпиа предстает бывшим мужем Тоски, а Каварадосси, вдохновленный живописью, любит все больше искусство и себя, а параллельно оказывает знаки внимания молоденькой маркизе Аттаванти. Неудивительно, что при таких акцентах жертвенный пафос Тоски как героини, преданной до конца своей любви, в этом спектакле заметно снижен до пафоса актрисы, все время пребывающей в роли ревливой сумасбродки, рассудок которой заметно помутился после убийства Скарпиа.

Мрак, царящий на сцене, в котором лишь отдельные лица или группы лиц выхватываются светом прожекторов, отражает мрак, царящий в атмосфере действия и в душах героев. А некоторые особенности персонажей отчасти перекликаются с особенностями личности самого Пуччини, посещение дома-музея которого в свое время потрясло Дмитрия Бермана: *«Когда я увидел гостиную, спальню, погребальню, где в смежных комнатах похоронены его мать и он сам, когда я увидел коллекцию оружия (а Пуччини собирал оружие с остатками крови, потому что был охотником, и после того как убивал, не смывал кровь), когда узнал о подробностях его личной жизни, я сразу стал вспоминать сцену допроса Каварадосси...»* [10].

Эпоха никак не обозначена в декорациях, отражающих скорее символическую, чем реальную сторону сюжета: храм духовный соединен с храмом театральным — местом привычного пребывания примадонны Флории То-

ски; фрагменты разрезанных картин с религиозными сюжетами соседствуют с театральными гардеробными, узкие вертикальные ленты зеркал отражают заведомо «расколотую» жизнь героев. Высокое и низменное, реальное и ирреальное, любовь и смерть сталкиваются в фатальности бытия. Фактически размыта граница между полицейским кабинетом Скарпия, домом Каварадосси и площадью тюрьмы Сант-Анджело. Рояль становится последним пристанищем для заколотого Тоской Скарпия, вокруг которого разворачиваются сцены финальных событий. Каварадосси выражает чувства, обнимая женский манекен и, в конце концов, вливается в замкнутый круг узников без лиц. А Тоска, окончательно обезумев, палит из пистолета в неизвестном направлении и вместе со Скарпия на рояле, воспринимающимся в качестве ее убиенного возлюбленного Марио, проваливается в бездну, в то время как невеста откуда возникший Каварадосси наблюдает все это со стороны — финал, оставляющий зрителя с размышлениями об истинном исходе...

Оперы Пуччини славятся сложностью вокальных партий. Именно поэтому далеко не каждый театр берется за их постановку. В «Геликоне» сегодня нет преград для постановки опер знаменитого итальянца. Голоса труппы рассчитаны на любой репертуар. И «Тоска» играется в пяти составах.

Оркестр под управлением главного дирижера театра Валерия Кирьянова играет четко и слаженно, пуччиниевская тяжеловесность фактуры не перекрывает яркости динамических контрастов, точно выстроенная архитектоника целого позволяет голосам прозвучать выпукло и объемно.

«Тоска» — вторая опера, пополнившая пуччиниевский репертуар Геликон-оперы вслед за «Турандот», поставленной на сцене этого театра четыре года назад. Несомненно, она станет не меньшим украшением афиши, чем ее предшественница.

На Камерной сцене Большого театра в этом сезоне прошли премьеры «Искателей жемчуга» Ж. Бизе и единственной оперетты Д. Д. Шостаковича «Москва, Черемушки».

Сочинение юного Жоржа Бизе с экзотическим сюжетом, события которого разворачиваются на острове Цейлон, пригласили поставить латвийского режиссера драматического театра Владиславса Наставшевса. Музыкальную часть спектакля создал дирижер Камерной сцены ГАБТ Антон Верещагин.

Опера «Искатели жемчуга» относится к сочинениям, не слишком часто появляющимся на сценических площадках мира. Несмотря на чувственную проникновенность и романтическую красоту этой музыки, написанной в лучших традициях французской лирической оперы начинающим тогда свою композиторскую карьеру Бизе, премьера «Искателей» в 1863 году в Париже подверглась жесткой критике. Опера выдержала всего 18 постановок, и автор, на которого обрушились упреки в подражании Р. Вагнеру, так и не услышал более при жизни своего сочинения. В XX веке в России чаще всех к «Искателям жемчуга» обращался Башкирский театр оперы и балета (постановки 1961, 1986 и 2017 годы), а в истории Большого нынешняя постановка стала второй после спектакля 1903 года.

Сюжет, в центре которого трогательная история платонической любви двух молодых людей к одной девушке, помещен либреттистами М. Карре и Э. Кормоном в восточные широты, вызывавшие у европейцев в XIX веке самый разнообразный интерес. И хотя в музыке нет ничего ориентального, описанные в опере диковинные обычаи, с которыми тесно сплетены судьбы героев, поклонение индуистским божествам, не могли не увлекать зрителя. Так же, как не могли не увлекать главные сюжетные темы, близкие каждому — темы запретной любви и жгучей ревности, горького одиночества и попорченной дружбы, верности обетам и тоски по телесности. Не меньше волнуют они и сегодняшнего слушателя.

Режиссер и сценограф спектакля Владиславс Наставшевс предложил условно минималистическую версию и пошел по пути «вслушивания» в партитуру. Он создал спектакль, ориентированный не на внешнюю восточную атрибутику, а на внутреннее созерцание, не на буквальное воплощение сюжета, а на создание ощущения от этой музыки: *«Эта опера очень чувственная, очень манкая, как и вообще вся музыка романтизма. Мне это очень близко и понятно на эмоциональном уровне и даже как будто на тактильном. Я чувствую на ощупь эту музыку, как на теле ткань»* [5]. Это «чувствование» очень хорошо транслируется зрителю. В спектакле главные акценты сделаны на плавности ритмопластики движений артистов, неспешно меняющейся графике мизансцен, на цветовой и световой палитре, переливающейся всеми оттенками жемчужного. Чарующие естественностью и красотой сочетаний, они отражены и в монохромных костюмах Елисея Косцова, и на стенах белого квадрата сцены — единственной сценографической конструкции спектакля. В них тонко переданы многообразные чувства героев, связанных неразрывными узами любви и клятвами о дружбе и верности. И, несмотря на то, что разная фактура артистов хора не всегда удачно вписывается в визуальную концепцию сценического замысла, они весьма неплохо справляются с непростыми режиссерскими задачами. А действие, происходящее словно бы в замедленной съемке, завораживает зрителя медитативным тоном постановки. Это дает возможность взглянуть на чувственные страсти, кипящие в музыке, как бы со стороны наблюдателя, и при этом не мешает воспринимать красоту звучания, над которым поработал дирижер-постановщик Антон Верещагин, сумевший точно передать все нюансы первой редакции композиторской партитуры.

Прекрасно трио солистов: Азамата Цалити, трогательно и драматично исполнившего жертвующего собой друга Зургу, Ярослава Абаимова, чувственно и страстно передавшего страдания Надира, и Тамары Касумовой — мягкой и пластичной Лейлы, звучание голоса которой подобно прозрачному ручью.

Новый спектакль Камерной сцены Большого театра увлекает заслуживающим безусловных похвал музыкальным исполнением, красотой романтических чувств и эстетикой визуального ряда.

Единственная оперетта Д. Д. Шостаковича «Москва, Черемушки», которая отныне будет идти на Камерной сцене им. Б. А. Покровского Большого театра — жизнеутверждающий памятник советской эпохе. Главный посыл этого сочинения — рефреном пронизывающие партитуру слова «И все меч-

ты сбываются у тех, кто здесь живет» — как нельзя лучше способен поднять настроение зрителю в сложные времена. А спектакль, созданный Иваном Поповски, Павлом Клиничевым, Сергеем Чобаном, Александром Шейнером и другими, захватывает своей искренностью и добродушием не только ревнителей советского времени, ностальгирующих по светлому прошлому, но и всех, кто решается услышать и увидеть новую постановку.

Мир удивительно искренний и добрый передает музыка, столь не характерная для гения Д. Д. Шостаковича. Сам факт работы композитора над «легким жанром», за который он принялся по настоятельной просьбе главного дирижера Московского театра оперетты Григория Столярова в 1957 году, был воспринят музыкальной общественностью с большим интересом. От автора Седьмой и Одиннадцатой симфоний ждали сложнейшей музыки с характерными терпкими гармониями. И каково же было удивление, когда на премьере 24 января 1959 года со сцены Московского театра оперетты зазвучала музыка непринужденная и жизнерадостная, сложенная из остроумных цитат современного городского и народного фольклора, изобильно пронизанная танцевальными ритмами самых разных жанров. Здесь слышны и переплавленные автором интонации лирического романса, и задорные советские песни, вдохновляющие на трудовые подвиги, и всеми узнаваемые народные мелодии. Светлые интонации любовной лирики соседствуют с сатирическими потешками, и этот музыкальный калейдоскоп кружится в ритмах танцевального фейерверка: вальс, галоп, полька, танго, рок-н-ролл, дивертисмент... Все это удивительно органично вписывается в стройную музыкальную архитектуру, созданную дирижером постановки Павлом Клиничевым.

Замечательно и то, что создатели спектакля, не побоявшись оказаться мало оригинальными, не стали изобретать модных сегодня параллельных музыке визуальных смыслов, а сделали постановку, передающую блеск и динамичность авторской партитуры.

Главная сюжетная ось спектакля — пресловутый квартирный вопрос. Вокруг него складываются судьбы героев, мечтающих о своих отдельных квадратных метрах. Белые оконные рамы разных размеров — основной мотив сценографии Сергея Чобана и Александры Шейнер — многообразно и динамично заполняют пространство не только сцены, но и зрительного зала, где привычно для Камерного театра тоже разыгрывается действие. Лестницы, краны — все напоминает о стройке жилья в новом тогда районе Черемушки, о котором мечтают разномастные жители коммуналок: арматурщица Люся (Екатерина Семенова), переполненная противоречивыми чувствами к шоферу Сергею (Валерий Макаров), экскурсовод Бубенцов (Юрий Сыров), жаждущий территориального объединения со своей супругой Машей (Наталя Риттер), старый москвич Бабуров (Виктор Боровков), его дочь Лидочка, тоже экскурсовод (Анастасия Сорокина), и очарованный ею Борис (Азамат Цалити). Противоположным фронтом выступают сатирически представленные начальник стройки в Черемушках, «персона» Дребеднев (Роман Шевчук) с его юной, меркантильной избранницей Вавочкой (Александра Наношкина), стремящейся

заполучить две квартиры, и управхоз Барабашкин (колоритный Герман Юкавский), манипулирующий квартирными ключами и руководствующийся нехитрой «грамматикой»: «Вы — мне, я — Вам, мы — им, они — нам».

Режиссура Ивана Поповски, создавшего непрерывное динамичное действо, изобилует остроумными находками: оживающие в танце экспонаты музея истории и реконструкции Москвы, буквально запутавшиеся в собственных «связях» управдом и управхоз, и много других придумок непрерывно удерживают внимание зрителя.

Артисты прониклись искрометной музыкой и продемонстрировали, кроме качественного вокала, самые разнообразные таланты: вдохновенно исполнив свои роли, они удивительно точно влились в изобретательные танцевальные композиции, почти не уступая в пластичности части балетной труппы Большого, составившей миманс спектакля. Отдадим должное режиссеру по пластике и хореографу Михаилу Колегову, без оригинальных идей которого спектакль вряд ли имел бы такое очарование, ведь танцевальные номера составляют его значительную часть.

Недаром эта музыка, пронизанная оптимизмом и радостью ожидания нового, в свое время, вслед за премьерой в театре оперетты, завоевала такую популярность, что охватила театральными постановками географию не только Советского Союза, но и социалистических стран вплоть до Германии и Чехии; вдохновила и на создание фильма «Черемушки», снятого Гербертом Раппопортом через пару лет после премьеры оперетты. Незаслуженно обойденная вниманием столичных театров в последнее время, она на главной музыкальной сцене страны теперь обрела новую и, похоже, счастливую жизнь — вероятно, ту самую, которой так не хватает в современной реальности.

Театр «Новая опера» решился весной на новую постановку сценически масштабного и, пожалуй, самого расхожего на мировых сценах сочинения — «Кармен» Жоржа Бизе. Всем известный сюжет Проспера Мериме о страсти роковой цыганки, по новелле которого написана музыка, вдохновлял и продолжает вдохновлять многих постановщиков. Тем сложнее увидеть в нем новые грани, высказать новое слово. Команда авторов спектакля под руководством петербургского режиссера Юрия Александрова и дирижера Новой оперы Александра Самоила представила свою версию известного шедевра.

Роковую и загадочную Кармен, как известно, Мериме и Бизе видели по-разному. У Мериме она контрабандистка и мошенница, у Бизе — неподкупная и свободолюбивая страстная натура, из описания жизни которой либреттисты Мельяк и Галеви изъяли подробности, снижающие пафос образа. Юрий Александров попытался проникнуть внутрь идеализированной Бизе Кармен и рассмотрел в ней хищницу, которой руководит не свобода, а вседозволенность, не жажда любви, а жажда животной страсти играть и побеждать. Она — бандитка, не знающая преград на пути к своим целям. Среда ее обитания — похотливая толпа, а путь Кармен подобен корриде — это схватка с судьбой не на жизнь, а на смерть. Хозе, попадающий в ее поле, обречен стать беспощадной жертвой. Обезумев от страсти, он отдает на этот алтарь спокой-



ную жизнь добропорядочного человека и, в конце концов, свою душу. Эскамильо, наиболее близкого главной героине по духу, а потому влекущего ее за собой, режиссер также лишил идеализации, узрев в бравадном тореро живого человека со своими слабостями — недаром впервые он выводит его на сцену в кабаке, снимающим стресс после очередного боя, и окатывает ведром воды, прежде чем поручить ему исполнение выходной арии.

Можно предположить, что Агунда Кулаева, играющая Кармен в первом составе, справляется с образом хищницы, чуждой истинного чувства любви. Однако победительнице телевизионного конкурса «Большая Опера» Полине Шамаевой, которую мне довелось услышать в заглавной роли, явно не хватает напора роковой Карменситы, чтобы ее образ дотягивал до режиссерского замысла и составлял энергетическое ядро постановки. Ее меццо-сопрано обворожительно и пластично, но слишком лирично по своей тембровой природе, тогда как партия Кармен предполагает иную драматическую амплитуду. А вот Хозе у Михаила Новикова полон глубокого драматизма и истиной страсти. И Эскамильо у Артема Гарнова вышел вполне убедительным и живым. Марина Нерабеева в роли Микаэлы вызывала сочувствие, составив противовес Кармен.

Еще один противовес роковой и разрушительной страсти Юрий Александров нашел в образе балетной пары, которую он ввел в спектакль сплошным контрапунктом к сюжету. Прекрасная пластика артистов балета МАМТ им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Бориса Журилова (Он) и Полины Заярной (Она) в хореографии Надежды Калининой заполнила все инструментальные антракты и эпизоды, став символом недостижимой идеальной любви и вечной красоты — это, по словам режиссера, то, что не случилось между Кармен и Хозе.

Режиссерский замысел органично раскрылся в художественном оформлении Вячеслава Окунева, по-своему подчеркнувшего испанский колорит, — он создал сценографию по мотивам архитектуры знаменитого каталонца Антонио Гауди, чьи конструкции воплощают фантастические миры самой природы. В спектакле они олицетворяют и естественный фон жизни, дополненный видеоартом на заднике сцены, и ту среду, из которой вышли герои оперы. Немаловажную роль играют и световые решения, выполненные Сергеем Скорнецким — они, как и у Гауди, придававшего свету немало значения, вносят дополнительные смыслы в сценические образы. Вячеслав Окунев выбирает цветовую гамму костюмов, также близкую к природным элементам — охристые, белые и серые тона создают монохромный ряд, который «взрывается» изобилием красок национального колорита лишь в последнем действии, усиливая ярким контрастом трагизм последней сцены — в ней противостояние Кармен и Хозе вынесено в полумрак авансцены и отгорожено лесами декораций от бурного праздника, звуки которого доносятся из-за сцены.

Надо отметить мастерство хоров театра и работу хормейстера Юлии Сенюковой, создавшей разнообразную хоровую палитру спектакля. И, конечно, следует отдать должное музыкальной постановке Александра Самоилэ, для которого работа с партитурой «Кармен» далеко не первая. На сей раз своей целью он

поставил изображение взгляда на Испанию через призму композитора-француза, в котором ему видится сочетание сдержанной страсти и испанской трагедии. Трудно судить, насколько удалось выстроить именно такой баланс, но баланс звучания единого вокально-симфонического полотна удался весьма неплохо, как и раскрытие феерических образов оперы. И, несмотря на ансамблевые погрешности, нередко сопровождающие первые исполнения, слушателя с первых до последних тактов охватывает мощная стихия этой музыки.

В Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в этом сезоне представили самую известную оперу немецкого композитора Карла Марии фон Вебера «Вольный стрелок», положившую начало романтической эпохе в этом жанре. Столкновение реальных и потусторонних сил, составившее пружину сюжетной фабулы сочинения, режиссер спектакля, худрук МАМТа Алесандр Титель, раскрыл по-своему, размышляя о взаимодействии реального и виртуального миров в наши дни. А помогла ему в этом постановочная группа: немецкий дирижер, музыкальный руководитель Фрайбургской оперы Фабрис Боллон, знакомый российской публике по постановке оперы «Тангейзер» Рихарда Вагнера в МАМТе, сценограф Юрий Устинов и художник по костюмам Ирина Акимова.

Появление «Вольного стрелка» в московском театре — событие уникальное. Это сочинение, которое по праву считают жемчужиной романтической оперы, — раритет для русской сцены. С момента его создания и берлинской премьеры в 1821 году в России оно ставилось считанные разы: в Санкт-Петербурге в 1824 году, Москве в 1825, а затем на сцене Мариинского театра (1901), Бурятского (1957) и Саратовского (2002) театров. Нынешняя премьера — фактически второе появление этого сочинения на московской сцене за его 200-летнюю историю. Кроме того, это первая оперная премьера МАМТа постпандемийного периода.

Режиссер Александр Титель задумал эту постановку еще до вынужденного перерыва в работе театра из-за драматических обстоятельств, вызванных COVID-19. И главная идея его спектакля о становлении современного молодого человека в сплетении реального и виртуального пространства оказалась теперь, в период сложного выхода из пандемийного кризиса, еще более актуальной.

Задуманное Вебером противодействие реального и фантастического миров, где судьба героев оказывается в руках потусторонних сил, переведено режиссером в плоскость компьютерной игры — ее тестируют сотрудники офиса, которых зовут так же, как героев оперы. Игра создана ими, но никто ясно не понимает ее правил. Единственное правило озвучивает руководитель отдела Куно: чтобы выиграть, надо поразить все мишени, и тогда победитель получит в жены красавицу, на роль которой назначается Агата, пользующаяся благосклонностью владельца фирмы Оттокара.

Поначалу граница между офисом и виртуальным миром проведена вполне отчетливо: белые геометрические формы сценографии отражают реальный мир, зелено-серая переливающаяся лава на видеопроекторе задника сцены, в которой проступают очертания фантастического леса и его обитателей, — мир вирту-

ально-фантастический. Однако постепенно эти миры начинают проникать друг в друга, оставляя зрителя в догадках о том, какая же реальность подлиннее. Пожалуй, только содержание, изложенное в программке к спектаклю в виде таблички с указаниями на то, что происходит в игре, а что в жизни, служит единственной навигацией, помогающей разобраться публике с творящимся на сцене.

Взаимопроникновение реального и виртуального миров, в котором хаос непрерывно преобразующихся форм и цветов онлайн-пространства поглощает офлайн-зону вместе с ее обитателями, — это своеобразный месседж создателей спектакля, приглашающих публику поразмыслить над современной жизнью, в которой зачастую бывает так же непросто провести границу между двумя мирами, неотделимыми теперь от нашей реальности. И это тоже игра без правил, в которой невольно оказались мы все, не представляющие, куда же она приведет.

Дирижер Фабрис Боллон — прекрасный интерпретатор немецкой романтической музыки — ведет спектакль точно и слаженно. Пожалуй, лишь в хоре охотников, самом знаменитом из этой оперы, фееричный темп, взятый дирижером, не позволил создать стройный ансамбль. Однако сам тон музыкального высказывания — сдержанный и вместе с тем эмоционально напряженный, ярко выраженные тембровые акценты, подчеркивающие фантастичность происходящего, мощные динамические контрасты — все это атмосферно и стилистически емко. Артисты театра — Елена Безгодкова (Агата), Кирилл Матвеев (Макс), Мария Пахарь (Энхен), Максим Орлов (Каспар) и другие — весьма неплохо справились со своими вокально-актерскими задачами. Особенно хотелось бы подчеркнуть работу Елены Безгодковой, Агата которой вышла нежной и романтической благодаря ее мягкому тембру и пластичной вокальной линии, построенной на тонкой нюансировке.

Эстетика нового «Вольного стрелка», как и модернизация его сюжетной фабулы, может вызывать самые разные впечатления — от неприятия поклонников академических традиций до восторгов любителей радикальных постановочных решений, от ощущения детской компьютерной игры до мистификации реальности. Однако первое его появление в афише МАМТа за всю историю театра и второе появление в Москве за последние 200 лет — само по себе событие, заслуживающее внимания к этой постановке.

Отметим в завершении, что, несмотря на сложную социальную обстановку, музыкальные театры столицы продолжают свою творческую деятельность в пределах допустимых ограничений и приспосабливаются к ним, гибко меняя репертуарную политику и следуя за вновь возникающими новыми обстоятельствами, не снижая качества спектаклей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Артемова Е. Г. Классическая и современная опера в московских постановках // Музыкальная академия. 2017. № 3. С. 76–89.
2. Бертман Д. А. Искусству правда противопоставлена / Беседовал В. Выжutowич [Электронный ресурс] // RG.ru: интернет-портал «Российской газеты». 2016. № 6925 (57). URL: <http://>

- rg.ru/2016/03/17/dmitrij-bertman-svoboda-v-iskusstve-vazhnee-pravdy.html (дата публикации: 17.03.2016; дата обращения: 01.05.2016).
3. *Даргомыжский А. С.* Письмо Л. И. Кармалиной о 16 сентября 1859 г. / Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии 1813–1869. Русская старина. 1975. С 435.
  4. *Заславский Г.* Театр не стал себе искать пристанище в онлайн / Беседовала В. Сивцова [Электронный ресурс] // Театрал: интернет-портал журнала. URL: [https://teatral-online.ru/news/29797/?fbclid=IwAR30nEnZpbk8fcxqDBjbNfXG3GqtK8ZvPNVB\\_BzcFfbEYzYQK9ZMhrjuO9o](https://teatral-online.ru/news/29797/?fbclid=IwAR30nEnZpbk8fcxqDBjbNfXG3GqtK8ZvPNVB_BzcFfbEYzYQK9ZMhrjuO9o) (дата публикации 17.07.2021, дата обращения 19.07.2021).
  5. Искатели жемчуга. Программа к спектаклю Большого театра. Дек. 2020.
  6. Каменный гость. Программа к спектаклю «Геликон-оперы». Сент. 2020.
  7. *Покровский Б. А.* Режиссура оперного спектакля. Москва: РАТИ — ГИТИС, 2016, 354 с.
  8. *Раку М.* Оперные студии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. 492 с.
  9. *Стасов В. В.* Автограф А. С. Даргомыжского, пожертвованный в публичную библиотеку. СПб.: С-Петербургские ведомости, 1872, № 43. 12 февраля. С. 8.
  10. Тоска. Программа к спектаклю «Геликон-оперы». Сент. 2020.
  11. *Фишер-Лихте Э.* Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. 319 с.

## REFERENCES

1. *Artemova E.* Klassicheskaya i sovremennaya opera v moskovskikh postanovkakh [Artemova E. Classical and modern opera in Moscow productions] Muzicalnaya akademiya/ 2017. № 3. P. 76–89.
2. *Bertman D.* Iskustvu pravda protivopokazana [Bertman D. Ruth is contraindicated in art] / Besedova V. Vyzhutovich [Elektronnyy resurs] // RG.ru: interenet-portal «Rossiyskoy gazety». 2016. № 6925 (57). URL: <http://rg.ru/2016/03/17/dmitrij-bertman-svoboda-v-iskusstve-vazhnee-pravdy.html> (data publikatsii: 17.03.2016; data obrashcheniya: 01.07.2021).
3. *Dargomyzhskiy A.* Pis'mo L. I. Karmalinoy o 16 sentyabrya 1859 g. [Dargomyzhsky A. Letter to L. I. Karmalina on September 16, 1859] / Stasov V. Aleksandr Sergeyevich Dargomyzhskiy. Materialy dlya yego biografii 1813–1869. Russkaya starina. 1975. P. 435.
4. *Zaslavskiy G.* Teatr ne stal sebe iskat' pristanishche v onlayne [Zaslavsky G. Theater did not begin to look for a haven online] / Besedova V. Sivtsova [Elektronnyy resurs] // Teatral: interenet-portal zhurnala. URL: [https://teatral-online.ru/news/29797/?fbclid=IwAR30nEnZpbk8fcxqDBjbNfXG3GqtK8ZvPNVB\\_BzcFfbEYzYQK9ZMhrjuO9o](https://teatral-online.ru/news/29797/?fbclid=IwAR30nEnZpbk8fcxqDBjbNfXG3GqtK8ZvPNVB_BzcFfbEYzYQK9ZMhrjuO9o) (data publikatsii 17.07.2021, data obrashcheniya 19.07.2021).
5. Iskately zhemchuga. Programma k spektaklyu Bol'shogo teatra [Pearl Seekers Program for the Bolshoi Theater performance] Dek. 2020.
6. Kamennyy gost'. Programma k spektaklyu «Gelikon-opery» [Stone guest. Program for the play «Helikon-Opera»] Sent. 2020.
7. *Pokrovskiy B.* Rezhissura opernogo spektaklya [Pokrovskiy B. Directing an opera performance]. Moscow, 2016, 354 p.
8. *Raku M.* Operny'e shtudii [Raku M. Opera studies]. SPb., Izd-vo im. N. I. Novikova, 2019. 492 p.
9. *Stasov V.* Avtograf A. S. Dargomyzhskogo, pozhertvovanny v publichnuyu biblioteku [Stasov V. The autograph of A. S. Dargomyzhsky, donated to the public library]. SPb.: S-Peterburgskiy vedomosti, 1872, № 43. 12 fevralya. P. 8.
10. Tosca. Programma k spektaklyu «Gelikon-opery» [Tosca. Program for the play «Helikon-Opera»] Sent. 2020.
11. *Fisher-Likhte E.* Znakovyy yazyk teatra [Fisher-Likhte E. Sign language of the theater] / Teatrovedeniye Germanii: Sistema koordinat / Sost. E. Fisher-Likhte, A. A. Chepurov. SPb.: Baltiyskiye sezony, 2004. 319 p.

# Музыкальная семиология

Вера Садокова

## «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И «ПИКОВАЯ ДАМА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО: СООТВЕТСТВИЯ В КОНТЕКСТЕ ЛИМИНАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

---

Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама», написанная по мотивам пушкинской повести, далека от нее по своей эстетике, философско-мировоззренческой направленности. В то же время она обнаруживает удивительно тесные связи с другим произведением, на которое оказала влияние повесть Пушкина, — романом Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»<sup>1</sup>. Многоуровневые связи сочинений, охватывающие самые различные смысловые пласты, позволяют предположить о существовании единого «первоисточника», раскрывающего и объясняющего причины этого сходства.

Отечественные филологи XX века М. Бахтин и В. Топоров, исследуя природу сочинений Ф. М. Достоевского, обращали внимание на их сходство с мифопоэтическими текстами [1], [7], [8], а также культурными явлениями, в которых универсальные архетипические схемы нашли непосредственное отражение. Соответствия прослеживаются как в сюжетном остоле сочинения, который составляет описание кризисной ситуации, *«решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное ... которая мыслится как испытание-поединок двух противоборствующих сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования»* [8, 1–2], так и в особой художественной концепции времени и пространства. М. Бахтин отмечал, что писатель не пользуется ни непрерывным историческим временем, ни внутренним пространством, далеким от своих границ, сосредоточивая действие лишь там, *«где совершается кризис ... неожиданный перелом судьбы, где ... переступают запретную черту»* [1, 258]. В этих пространственно-временных точках *«нельзя жить биографическим временем ... можно лишь ... принимать последние решения, умирать или возрождаться»* [1, 258]. Такая интерпретация применима и к сочинению Чайковского. Близость героя романа Достоевского и оперы Чайковского к пороговой сфере объясняет глубинные связи поэтики двух



произведений. Ключевым понятием, отражающим суть общности романа Достоевского и оперы Чайковского, является лиминальность<sup>2</sup>: события оперы, как и романа, в прямом и в переносном смысле происходят «на пороге»<sup>3</sup>.

Ситуация кризиса определяет особую, главенствующую, роль диалога в оперном тексте. Драматургическими узлами картин являются отмеченные высшей степенью эмоционального накала встречи-поединки, срежиссированные ситуацией внезапного вторжения персонажа из пограничной сферы; в символической форме они репрезентируют диалог «свой-чужой», ситуацию решения главного, «последнего» вопроса. В связи с этим важнейшим в опере становится понятие границы. Моменты «поединков» соотнесены с определенной точкой времени и пространства. Подобно часу заката в «Преступлении и наказании» как «*знака рокового часа*» [8, 8], времени исполнения, в «Пиковой даме» отмечено ночное время. Солнечный свет, *тешущий радостью гуляющих в Летнем саду нянюшек и деток*, окончательно меркнет уже к концу первой картины. Действие шести остальных разворачивается ночью, когда граница «своего» и «чужого» оказывается максимально близкой, когда именно она становится средоточием сценического и музыкального пространства. Полночные удары часов в четвертой и шестой картинах неумолимо предвзвещают момент пересечения этого центрального элемента одним из участников диалога — момент вхождения в сферу смерти.

В ходе сравнительного анализа будут выявлены параллели между романом Достоевского «Преступление и наказание» и оперой Чайковского «Пиковая дама», обусловленные влиянием кризисной ситуации на характерологические особенности героев, на атмосферу художественного текста, топографию художественного и музыкального пространства.

С первых страниц романа и тактов оперы читатель и слушатель попадают на предкульминационный этап внутреннего диалога<sup>4</sup>, который происходит в сознании главного действующего лица. Раздвоенная, расщепленная, расколотая мысль оказывается запечатленной в характере и облике персонажа. Герой как бы заболевает душой, утрачивает связь с миром, становится отчужденным, погруженным в себя, испытывает недомогание. Сюжетная нить и в романе и в опере исходит из глубинной связи болезни и преступления<sup>5</sup>. Экспозиционное описание Родиона Раскольникова и Германа обнаруживает характерные черты — замкнутость, отстраненность, болезненность, которые выделяют их среди других персонажей и свидетельствуют о недавно произошедшей перемене (таблица 1).

Сближает произведения и особый взгляд их создателей на природу внутреннего диалога: его рождение происходит вследствие мысленного соприкосновения главного героя с темными силами. На первых страницах сочинений внутренний разговор, заключенный в мысленном пространстве, уже запечатлен во внешнем облике персонажа. Еще до окончательного созревания самой идеи преступления образы Германа и Раскольникова отмечены inferнальным отблеском<sup>6</sup>. Эта важнейшая характерологическая особенность, протекающая из особого видения сознания героя — как поля борьбы светлых

Таблица.1. Экспозиционное описание Раскольникова и Германа

| Раскольников                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Герман                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| «...с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию ... углубился в себя и уединился от всех» [3, 31]. «...решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу» [3, 60]. «...расстроенные нервы юноши» [3, 32]. «...слишком уж ослабели нервы» [3, 35]. «...не знал, куда деться от тоски своей» [3, 39]. «...шел ... как пьяный, не замечая прохожих» [3, 39]. «...шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою [3, 74]. «...желчный, раздражительный, злой» [3, 59]. | «Входит Герман, задумчив и мрачен...», «...мрачен, бледен» [9, 24]. Скажи мне Герман, что с тобою? Ты болен? Ты стал другой какой-то... Чем-то недоволен ... ты весел был, по крайней мере; теперь ты мрачен, молчалив» [9, 25]. «...я сам не знаю, что со мной, я потерялся, негодую на слабость, но владеть собой не в силах больше...» [9, 26]. «...прощай покой ... Отравлен, словно опьянен, я болен» [9, 32]. «...мысль ... меня томит» [9, 28]. «...томит о гложет» [9, 30]. «...в душе моей больной» [9, 46]. |

и темных сил — обозначена Чайковским на тембральном уровне. Произошедшей с Германом перемене соответствует особая тембровая краска — сочетание кларнета, фагота и гобоя. Она возникает внезапно, осуществляя резкий переход от струнной группы к духовой в процессе разговора Сурина и Чекалинского именно в тот момент, когда речь заходит о Германе: «*Был там Герман? Был и, как всегда, с восьми и до восьми утра прикован к игорному столу ... Какой он странный<sup>7</sup> человек! Как будто у него на сердце злодейств по крайней мере три*» (пример 1).

Пример 1. 1 картина. 4–12 тт. после ц. 11

Ob.  
Cl.  
Fag.  
Ч.  
С.

ко́й онъ странный че. ло. вѣкъ!  
ist und bleibt ein Son. der. lêng.

Какъ буд. ло у не. го на серд. цѣ злодѣйств. по.  
Als hât. te er auf dem Ge. wis. sen wohl mehr als

Ob.  
Cl.  
Fag.  
Ч.  
С.

Я слыш. вѣ, что онъ о. - чень бѣ. дѣлѣ.  
Ich hör. te, er sei un. - be. mit. - leit.

край. мой мѣ. рѣ. тук.  
ei. ne Mis. - se. - that.

Насыщенные, гудящие, холодно-прозрачные звуки кларнета в предельно низком регистре (*dis, d* малой октавы) в сочетании с густым звучанием фагота, подобные мрачному покрову, окутывающему главного героя, знаменуют первый этап взаимодействия персонажа с демонической сферой. Впоследствии эта краска растворяется в тембре струнных, однако и сохраняет свое чистое звучание, подчеркивая или комментируя мрачным холодным колоритом некоторые фразы, например, *«О нет, увы! Она знатна и мне принадлежать не может»* (1 картина, 14–9 тт. до ц. 15). Впоследствии тембры фагота и кларнета будут определять семантику пороговой сферы и знаменовать о приближении героев оперы к кризисной точке.

За экспозицией амбивалентных образов главных героев следует момент, который продолжает сюжетное соответствие текстов. Он связан с качественным развитием внутреннего диалога: его переходом из мысленного пространства в пространство романа/оперы. До сих пор разворачивающийся лишь в сознании персонажа диалог визуализируется, распространяется на видимые элементы художественного текста, отражается в репликах случайных встречаемых. Буквальное сходство проявляется в трактовке художественного пространства, трансформированного болезненным сознанием героя и по сути представляющего собой его продолжение. На следующем этапе диалога оно являет зримые доводы, настойчиво склоняющие героя к преступлению.

Подобным образом в романе и в опере изложен мотив роковой предопределенности, присутствующий и в пушкинском тексте — ноги Германа сами приводят его к дому графини. Однако в сочинениях Достоевского и Чайковского он особым образом акцентирован за счет введения мотива тщетного сопротивления роковым обстоятельствам, безуспешной попытки борьбы. Герой чувствует себя так, *«как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой ... Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать»* [3, 108–109]. Эти сцены раскрывают идею взаимодействия внутреннего и внешнего планов; теперь участники диалога заключены в разных плоскостях: один — в мысленном пространстве героя, другой — в пространстве видимом. Так, случайным свидетелем разговора (студента и офицера) о том, какую бы пользу могло принести убийство старухи-процентщицы, сколько *«добрых дел и начинаний ... можно устроить ... на старухины деньги»* [3, 102], Раскольников становится именно тогда, когда точно такие же мысли зарождаются в его собственной голове (после первого посещения Алены Ивановны). Точно так же и случайная встреча со старухиной сестрой на Сенной, во время которой он узнает наиболее удобное время убийства, происходит в момент внутренней борьбы, которая как будто бы завершилась победой светлых сил: *«Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!»* [3, 96]. Однако роковая встреча производит *«самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его»* [3, 97], когда герой *«всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно»* [3, 99]. События внешнего плана — случайные встречи, услышанный разговор, реплики встречаемых, являющиеся

непосредственным продолжением и развитием микродиалога<sup>8</sup> Раскольников, играют решающую роль в принятии героем последнего решения.

Примером вовлечения художественного пространства в мысленный диалог персонажа в опере являются сцены изнурительной борьбы Германа на балу — в № 13 и № 15 третьей картины. Вторгающиеся (в 13 сцене) в микродиалог Германа реплики Сурина и Чекалинского *«Не ты ли тот третий»* [9, 142] фактически дублируют и акцентируют один из звучащих в сознании героя голосов: *«Три карты знать и я богат!..»* [9, 141]. Музыкальное решение сцены раскрывает идею глубинной связи внешнего и внутреннего планов: мелодическое и тембровое противопоставление тематических линий, отражающих процесс мучительных мысленных поисков и метаний, в точности сохранено и при его переходе в видимое пространство. Пытающийся избавиться от навязчивой мысли герой (*«Скорее бы ее увидеть и бросить эту мысль... Проклятье!.. Эта мысль меня с ума сведет!»*) озвучен поочередно солирующими кларнетом, гобоем и фаготом на фоне синкопированных аккордов струнных (1–11 тт. начала 13 сцены, 2–7 тт. после ц. 15), дразнящий и разжигающий воображение голос (*«Три карты знать и я богат»*), как и вторящие ему реплики приятелей, — темой трех карт в тембре фагота (5 т. до ц. 15, 8–12 тт. после ц. 15). Примечательно, что мысль о трех картах, заключенная во сознании Германа, изложена в тембре фагота еще не оформленной с точки зрения интонации. Свой законченный облик (трехкратное поступенное восхождение мотива с решительной квартовой интонацией) она обретает лишь в более настойчивых репликах Сурина и Чекалинского.

Сходна — в романе и опере — и трактовка внутреннего голоса, склоняющего героя к принятию решения. Идея предопределенности интерпретирована Достоевским и Чайковским как проявление и вмешательство демонической силы (*«Мне страшно! Тот же голос... Кто это? Демон или люди?»* [9, 175–176]). В опере эта мысль подчеркнута присутствием атрибута демонического мира — маской. Примечательно, что у всех персонажей, вступающих в диалог с Германом и озвучивающих один из его внутренних голосов — Сурина, Чекалинского, Лизы, лицо покрыто маской, визуализирующей идею «чужого» в пространстве оперы<sup>9</sup>. Герман — единственный персонаж, не скрывающий своего лица. Эффект маски привносит и момент двойственности восприятия сцены, которая происходит то ли наяву, то ли в сознании героя.

Сплетение внутреннего и внешнего планов в опере сказывается и в характере выведения персонажей на сцену. Появлению действующих лиц предшествует их включение в мысленное пространство главных героев. Именно таким неявным, косвенным присутствием подготавливается появление Германа в первой, второй и шестой картинах, Графини и ее Призрака в четвертой и пятой, Лизы в первой. Первичным для развертывания сюжета и романа и оперы является мысленное поле героя, из которого, как из зерна, произрастают действующие лица и события.

Соответствия между текстами устанавливают семантические повторы, при роду которых в сочинениях Ф. М. Достоевского Топоров объяснял повторени-

ем сюжетных схем [7, 207]. В романе «Преступление и наказание» и в опере «Пиковая дама» они обусловлены и близостью героев к кризисной точке.

В романе Достоевского семантическими соответствиями, свидетельствующими о близости героев к духовной и физической гибели, отмечены Раскольников и Свидригайлов. Повтор охватывает различные планы художественного текста, раскрывающие, с одной стороны, болезненное состояние героев (состояние лихорадки, нервной дрожи), их последние размышления (о возможных выходах, путях разрешения ситуации: в реке, на острове, под кустом), с другой стороны, — внешние предпосылки, в конечном итоге приводящие к принятию рокового решения: давящую атмосферу духоты и тесноты, несущие негативную смысловую окраску пространственные локусы (пробывание героев в тесной клетушке, в углу ...) (таблица 2).

Таблица 2. Мотивы: тесноты и духоты, угла, бегства, болезни в описании Раскольникова и Свидригайлова

| Раскольников                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Свидригайлов                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| «Это была крошечная клетушка ... с своими желтенками, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок» [3, 59]. «Вся его комната была такого размера, что можно было снять крюк, не вставая с постели» [3, 130]. «Наконец ему стало душно и тесно в этой желтой каморке, похожей на шкаф или на сундук» [3, 74]. | «Это была клетушка, до того маленькая, что даже почти не под рост Свидригайлову ... с обшарканными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) еще угадать можно было» [3, 587]. «В комнате было душно ... будто пахло мышами» [3, 588]. «...отдаленный номер, душный и тесный ... в углу, под лестницей» [3, 586–587]. |
| «...там-то, в углу, в этом-то ужасном шкафу и созревало все это» [3, 88–89].                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | «...отдаленный номер ... в углу под лестницей» [3, 586–587].                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| «Нервная дрожь его перешла в какую-то лихорадочную; он чувствовал даже озноб; на такой жаре ему становилось холодно [3, 89]. «...нестерпимый озноб снова затряс его» [3, 128]. «Страшный холод обхватил его ... ударил такой озноб, что чуть зубы не выпыгнули ... дрожь от озноба» [3, 127].                                                                                                                                                     | «Он начинал дрожать» [3, 586]. «В нем, видимо, начиналась лихорадка» [3, 588]. «...дрожь прошла по его телу» [3, 589]. «Дрожь от лихорадочного холода» [3, 590].                                                                                                                                                                             |
| «...вышел на Малую Неву, перешел мост и поворотил на Острова» [3, 89]. «...дойдя уже до Петровского острова, остановился в полном изнеможении, сошел с дороги, вошел в кусты, пал на траву и в ту же минуту заснул» [3, 90].                                                                                                                                                                                                                      | «Свидригайлов пошел ... по направлению к Малой Неве. Ему мерещились ... вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст...» [3, 595].                                                                                                                                    |

В опере Чайковского семантические повторы сближают образы Германа и Лизы. Сюжетная линия развития героини на некотором временном расстоянии повторяет партию Германа: Лиза будто ступает по следам таинственного незнакомца. Уже к началу второй картины ее вербальная, тембровая характеристика, созвучная экспозиционному образу Германа, свидетельствует о причастности героини пороговой сфере: Лиза отстраняется от мира, ею овладевает тоска, страх, болезненная дрожь, слезы: «Лиза, не принимая уча-



ствия в веселье, задумчиво стоит у балкона» [9, 85]; «Что ты скучная такая?» [9, 91]; «Лиза стоит в глубокой задумчивости, потом тихо плачет» [9, 94]; «тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу!» [9, 96].

Все более явно от восьмой к десятой сцене проявляется тембровая палитра Германа (гобой, кларнет, фагот)<sup>10</sup>. Ее чистое — три голоса — звучание, как и в первой картине, отмечает особенно значимые фразы, фиксирующие лиминальное состояние героини: на слова «тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу», «мои девичьи грезы, вы изменили мне» (11–15 тт. после ц. 50) в ариозо «Откуда эти слезы»<sup>11</sup> (пример 2).

Пример 2. 2 картина. 8–12 тт. после ц. 51

The musical score for Example 2 is presented in two systems. The first system contains three staves for woodwinds: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system contains a vocal line (L.) with Russian and German lyrics. The woodwind parts feature dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo), and a *riten.* (ritardando) marking at the end. The vocal line is in a lower register, with lyrics in Russian and German.

Ob.  
Cl.  
Fag.  
L.

я тоской и стра-хомъ весь пол-на, дрожу и пла-чу!  
fühle ich ärmste mich so angst und bang, ich be-be, wei-ne.

Подобная — осуществляющая переход — функция присутствует и в партии струнных. Поступенный спуск от *g* первой (1–2 скрипки) до *b* большой октавы (альты, виолончели) в процессе десяти тактов (в экспозиции и репризе ариозо) устанавливает нисходящую ось, постепенно и незаметно перемещающую героиню к нижней границе музыкального пространства (9–1 тт. до ц. 52).

Признаки двойничества образов Лизы и Германа прослеживаются и при последующем развертывании сюжета. Функции персонажей совпадают в сюжетном ходе, заключающем аллюзии на мотив договора с нечистой силой. В романе «Преступление и наказание», по наблюдению Т. Котельниковой, тема договора с нечистой силой проявляется опосредованно — в виде сопутствующих ему мотивов: присутствует не сам договор, а лишь его «след»: «Аналогом системы “заимодавец” — “должник” у у Достоевского является “ростовщик” — “отдающий в заклад”, в которой в качестве аналога души выступают закладываемые предметы [4, 58].

В «Пиковой даме» ассоциации с моментом сделки с нечистой силой вызывает сцена грозы в финале первой картины. Герой приносит клятву силам зла в образе природной стихии, а в заклад приносит свою жизнь: «Гром, молния, ветер! При вас торжественно даю я клятву: она моею будет ... или умру» [9, 73–74]. Мотив получает развитие в четвертой картине, а завершение — в седьмой: «Проклятая! Что? Что надобно тебе? Жизнь, жизнь моя? Возьми ее, возьми ее!» [9, 311–312].

Параллели с произведениями Достоевского в сцене грозы устанавливает и семантика непогоды: дождь и буря маркируют кризисные точки и воплощают демоническую силу в произведениях писателя<sup>12</sup>.

В несколько ослабленном по сравнению со сценой грозы виде «след» сделки с нечистой силой присутствует дважды в партии Лизы — во второй и шестой картинах.

Во второй картине (в ариозо «О слушай, ночь») героиня поверяет мрачную тайну души Царице ночи. Косвенное сравнение ночи с падшим ангелом — *«Как ты, красавица, как ангел падавший, прекрасен он»* — акцентирует ее связи с образами вечной тьмы и хаоса.

В шестой картине в ариозо «Так это правда» аллюзия к сценам проклятия возникает как на уровне лексики, так и на уровне жанровой драматургии. Семантическое поле определяют слова, связанные со сферой демонического (*злодей, убийца, изверг, преступная рука, воля роковая, навеки проклята*). Интонационно ариозо созвучно клятве Германа (в сцене грозы): огромный диапазон вокальной партии, широкие ходы, интонации восходящей квинты, сексты, тритона<sup>13</sup>.

Кризисные ситуации, составляющие драматургические центры текстов Достоевского и Чайковского, выявляют особую значимость пограничных пространственных топосов. Сценическое и музыкальное поле «Пиковой дамы» подобно семиотическому пространству романа Достоевского<sup>14</sup>, действие которого сосредоточено на пороге (у дверей, при входе, на лестнице, в коридоре). Взаимосвязь кризисной ситуации и места разворачивания действия в опере проявляется в диалогических сценах (2, 4, 5, 6 картины), завершающихся духовной и физической гибелью героев.

В сценографии спектакля, зафиксированной в ремарках к опере, особый акцент проставлен на пограничных топосах: балконе, окне, двери, арке. Промежуточные с чужим пространством зоны отмечены не только настойчивым многократным упоминанием в тексте, комментирующим сценическую ситуацию, но и особой магнетической силой притяжения, привлекающей внимание, а также вызывающей повышенный эмоциональный градус. Так, во второй картине упоминание балкона встречается семь раз: у балкона, отрешенная, не принимающая участия в веселье, стоит Лиза, она же препятствует горничной затворить его, любясь красотой ночи, в ужасе встречает Лиза явившегося в балконных дверях Германа, затаившись за портьерой у балкона, переживает встречу со смертью Герман: *«Могильным холодом повеяло. О страшный призрак смерть»* [9, 115–116]; балконную дверь спешит затворить почувствовавшая неладное Графиня.

В пятой картине промежуточную между «своим» и «чужим» пространством роль играет окно, сквозь которое поступают знаки, предвещающие появление inferнального персонажа: *«Стук в окно. Вой ветра. Из окна кто-то выглядывает и исчезает. Опять стук в окно. Порыв ветра отворяет его и оттуда снова показывается тень. Свеча гаснет»* [9, 236–237].

Роковая встреча оказывается инициированной извне. Из пограничного локуса появляется персонаж, связанный с демонической сферой — Герман во второй и четвертой картинах, призрак Графини в пятой. Почти дослов-

но повторяется в тексте и ремарка, характеризующая эмоциональную реакцию героя на неожиданное появление незнакомца: «*в немом ужасе*» [9, 102] встречается Германа Лиза во второй картине, «*в немом ужасе шевелит губами Графиня*» [9, 210] перед незнакомцем в четвертой, «*окаменелый от ужаса*» [9, 237] стоит Герман пред призраком Графини в пятой. Действие шестой картины, завершающееся гибелью героини, разворачивается в самой пограничной зоне: на набережной, под аркой, в темном углу. Пограничные пространственные локусы (балкон, дверь, окно) — зоны неожиданных, ведущих к гибели героев роковых встреч.

Образные и смысловые связи с романом Достоевского особенно явно прослеживаются в шестой картине, все элементы сценического пространства которой имеют особую семантику как в творчестве писателя в целом, так и в «Преступлении и наказании» в частности. Действие шестой картины происходит на зимней, освещенной луной канавке: «*Под аркой, в темном углу, вся в черном, стоит Лиза*» [9, 245].

Образ воды в романе Достоевского тесно связан с темой самоубийства. Мысль о возможном исходе в *черной воде* Малой Невы, *грязной канаве* приходит Соне, Раскольникову, Свидригайлову, эпизодическим героям романа: «*Пожалуй, утонится...*», «*увидел женщину ... облокотилась ... рукой о перила ... и бросилась в канаву... Грязная вода раздалась, поглотила ... жертву*» [3, 215]. «*Нет, гадко... вода... не стоит, — бормотал он про себя*» [3, 216]. «*Ведь справедливее ... и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить ... у ней самой была уже эта мысль*» [3, 383]. «*Ей три дороги: броситься в канаву...*» [3, 384]. «*... с каким-то особенным любопытством и даже вопросом посмотрел на черную воду Малой Невы*» [3, 586]. «*... окончательно хотел решиться и много раз ходил близ Невы... хотел там и покончить, но ... я не решился...*» [3, 602].

Темный угол — место мучительного ожидания Лизы — в произведении Достоевского также соотнесенный с мотивами насилия и самоубийства [4, 83–88], несет семантику потустороннего пространства, входит в парадигму демонического. В «Преступлении и наказании», по наблюдению Т. Котельниковой, это слово встречается 62 раза [там же, 84].

Обрамляющая сценическое пространство шестой картины арка — потомок магического портика, символ «порога» в обрядах прохождения и приобщения [2, 9] — отмечает важнейшие участки дороги главного героя в романе Достоевского на пути к преступлению и покаянию [3, 110, 112, 125, 126, 133, 148, 185, 295]<sup>15</sup>.

Кризисные пороговые ситуации в сочинении Чайковского не менее ярко отражены в музыкальном тексте. Лиминальная функция, основополагающая для всей оперы, в четвертой, пятой и шестой картинах выступает в роли основного сюжетного вектора. Начало четвертой и шестой картин — преддверие, тягостное ожидание роковой встречи — озаменовано 12 ударами часов, возвещающими полночь, конец — смертью одного из участников. Неуклонное разворачивание роковых событий, мучительное следование героев по пути

к трагической развязке в партитуре отобразено постепенным перемещением к нижней границе музыкального пространства<sup>16</sup>.

В четвертой картине идея пространственного перемещения — от момента ожидания встречи до роковой развязки — реализована на композиционном уровне. Фундамент сцены создает пульсирующее остинато струнных, которое по мере разворачивания сюжета опускается от *cis* малой (53, открывающих звучание сцены, такта у альтов) к *fis* контроктавы (одному из самых низких звуков контрабаса на слова Германа «Она мертва»). Трехкратное понижение уровня в партии контрабаса соответствует наиболее значимым моментам. Первый, следующий непосредственно после полночных ударов, спуск — к *e* большой октавы — соответствует словам «Какой-то тайной силой с тобой я связан роком. Мне ль от тебя, тебе ли от меня, но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого»; второй, к *gis* контроктавы, — «Нет, нам не разойтись без встречи роковой»; третий раз, к *fis* контроктавы<sup>17</sup>, — «Она мертва»<sup>18</sup>.

В шестой картине пространственный переход соотносен с моментом рокового часа: спуск к предельно низкому звуковому уровню происходит в полночь. С первого по седьмой и с восьмого по двенадцатый удары часов звуки контрабаса и тромбона прочерчивают две нисходящие линии, предопределяя дальнейший путь героини<sup>19</sup>. Как было отмечено, именно после этого момента происходят существенные изменения в характеристике героини: ее причастность к демонической сфере становится более явно выраженной в области тембровой и жанровой семантики — в ариозо «Так это правда».

Пятая картина в контексте лиминальной поэтики «Пиковой дамы» играет роль смыслового центра, к которому направлены тематические нити музыкального полотна. Она отмечает самый низкий пространственный уровень — тот вневременной полюс, который бросает свой мрачный отсвет на героев, облекая их тягостным болезненным покровом уже на первых страницах оперы, тот полюс, к которому они вопреки своей воли и совершают последний путь.

Заглавный символ преисподней проступает в богослужебном тексте. Именно его Чайковский помещает в самое начало пятой картины, однако значение раскрывает постепенно, в процессе повествования. Хорал звучит трижды: первые два раза, в инструментальном исполнении струнных, он вызывает достаточно пространственные аллюзии к церковной сфере, однако третий раз, в вокальном хоровом звучании, благодаря вербальному тексту устанавливает определенную связь с ирмосом шестой песни канона Богородице (с несколько измененной заключительной строкой) — таблица 3.

Таблица 3.

| Текст хора в опере                                                                                                                                           | Ирмос шестой песни канона Богородице <sup>20</sup>                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| «Господу молюся я, чтобы внял он печали моей,<br>ибо зла исполнилась душа моя, и страшусь я плененья адова,<br>о воззри, Боже, на страдания ты раба своего». | «Молитву пролию ко Господу и тому возведу печали моя,<br>ибо зол душа моя исполнилась, и живот мой аду приблизился,<br>и молюся яко Иона, от тли Боже, возведи мя». |

Обычно партия хора воспринимается как фон, иллюстрирующий воспоминание Германом обряда отпевания Графини, но фон ли это? Согласно ремарке Чайковского, ирмос должен исполняться громко, в отличие от исполняемой пиано партии оркестра. В центре ирмоса — песнь, «*воспетая как бы из гроба заживо погребенным*» [6, 258]. Центральный для шестой песни канона образ ветхозаветного пророка Ионы, три дня и три ночи проведенного за непокорство Богу во чреве кита, предвозвещает трехдневное пребывание во аде Спасителя (Мф. 12, 40).

В контексте символического прочтения хора тематизм сцены обретает значение символов — *нисхождения, достижения* нижнего уровня пространства и *пребывания в преисподней*.

Символичны доносящиеся издалека звуки трубы и барабана, вряд ли в столь поздний час отсылающие к армейским сигналам. Символичен в начале пятой картины трехкратный спуск к предельно низким звукам (в первый раз в партии низких струнных (6–4 тт. до ц. 2), второй раз — низких деревянных духовых (12–5 тт. до ц. 3), третий раз — бас кларнета (12–5 тт. до ц. 3), по мере перемещения и тембрового развития обретающих все более холодное, гулко-гудящее, трескучее звучание. Вертикальные линии плавно опускают слушателя — для встречи с главным героем — на самый нижний пространственный уровень. Нисходящие линии акцентированы и динамическим нарастанием (движением от *f-ffff* в первый раз у виолончелей и контрабасов, *pp-f* во второй раз у кларнета, бас кларнета и фагота), и превосходящим динамический уровень других партий звучанием. Завершение последнего, третьего, спуска и достижение самого низкого звука бас кларнета — *d* большой октавы — отмечено словами Германа: «*Бедняжка! В какую пропасть я завлек ее с собою*».

Устремленные вниз линии струнных и низких деревянных духовых, по мере нисхождения обретающих все более чуждые «своей» сфере краски, трехкратное звучание хора, чередующееся с призывными сигналами труб, подводят к встрече, которая, происходит уже как будто по ту сторону — в сфере «чужого». Неслучайно и ремарка, характеризующая главного героя на «пороге» встречи с призраком, вызывает ассоциации с образом мертвеца: Герман «*стоит как окаменелый*» [9, 237].

Три центральные по значению картины (4, 5, 6) по своей сути являются сердцевиной оперы, обозначая пороговую сферу — сферу перехода главных действующих лиц в область иного бытия.

Включение в оперу церковного текста, воссоздающего образ ветхозаветного пророка, также отсылает к авторскому художественному приему Достоевского, ярко проявившемуся в романе «Преступление и наказание». Несмотря на гнетущую атмосферу духоты, тесноты, страха, Достоевский уже в самом начале романа, в преддверии тягостных событий, включает в текст достаточно вольно интерпретированную Мармеладовым евангельскую притчу о Страшном суде. Через введение аллегорического рассказа, в котором Господь прощает и *добрых, и злых... и пьяненьких, и слабеньких,*



и соромников [3, 54], автор предлагает особый ракурс видения всех последующих событий — сквозь призму Божьего милосердия. Неслучайно все герои имеют своих «двойников» в пространстве христианского мира — в библейских, житийных текстах, раскрывающих высший замысел о спасении каждой твари (Соня — блудница [3, 390], великая грешница [3, 383], Елизавета — юродивая, Бога узрит [3, 387]; Дуня, ангел, «была бы одна из тех, которые претерпели мученичество ... ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями» [3, 554]; Раскольников в перспективе обретения веры Порфирий уподобляет мученику, которому «хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей» [3, 537]. Вся история преступления и покаяния символически уподобляется притче о воскресении Лазаря (каморка Раскольникова неоднократно именуется гробом, в тексте присутствует евангельская притча о воскресении Лазаря, символика числа «4», вызывающая отсылки к образу четверодневного Лазаря, главный герой погребает улики преступления под камнем).

Несмотря на мрачную, гнетущую атмосферу оперы, окутанной мраком, чувством зловещего ожидания, на протяжении всего текста Чайковский, подобно Достоевскому, выдерживает баланс света и тьмы. Неотвратимому пути-сошествию героев к нижней границе пространства противостоит череда музыкальных и вербальных символических образов, создающих эффект присутствия верхней спасительной границы, гипотетически допускающей возможность совершения пути в противоположном направлении.

Это явлено и в оппозиционном характере взаимодействия персонажей-двойников, очерчивающих тембровым и лексическим подтекстом противоположные духовные полюса (Князь — Герман в 1 (ариозо «Счастливы день/ Несчастны день») и 3 картинах; Лиза — Графиня в 1 и 3, Лиза — Герман во 2 картине, герои пасторали и главные герои оперы в 3 картине), и в символических именах героев, отсылающих к спасительным или погибельным прообразам (демон, ведьма, светлый ангел...), и в церковных текстах, молитвах (в 5 и 7 картинах), обращенных к верхней границе пространства, и в присутствии — в качестве основы музыкальной драматургии — темы «восхождения»<sup>21</sup>, три проведения которой (в интродукции, второй и седьмой картинах) в начале середине и конце пути открывают сокрытое устремление человеческой души. Последний раз тема «восхождения», которую после упокоения героя было бы правильное назвать «вознесения», продолжает светлый, устремленный к верхней границе пространства хорал «Господь! Прости ему и упокой его мятежную и измученную душу», утверждая полюс милосердия, всепрощения и знаменуя окончательный переход героя.

Включение христианского плана, незримо присутствующего на всем протяжении романа «Преступление и наказание» и оперы «Пиковая дама», расширяет пространство художественного текста, создает онтологический вневременной контекст и направляет диалог в вечность<sup>22</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. 413 с.
2. Геннеп Арнольд ван. Обряды перехода. URL: <https://www.rulit.me/books/obryady-perehoda-read-554303-9.html>
3. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011. 667 с.
4. Котельникова Т. Г. Мотив сделки с нечистой силой как структурная основа двойничества в творчестве Ф. Достоевского: дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 2007. 168 с.
5. Мелетинский Е. М. Заметки о творчестве Достоевского. Москва: РГГУ, 2001. 190 с.
6. Скабалланович М. Толковый типикон. Москва: Паломник, 2003.
7. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
8. Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). URL: [http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18\\_Toporov.pdf](http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf)
9. Чайковский П. И. Пиковая дама. Клавир. Москва: Музыка, 2010. 318 с.
10. Чайковский П. И. Пиковая дама. Партитура. Издательство Юргенсона в Москве. 746 с.

## REFERENCES

1. Baxtin M. M. Problemy` poe`тики Dostoevskogo [Bakhtin M. Problems of Dostoevsky 's Poetics]. Spb.: Azbuka- Attikus. 2019. 413 p.
2. Gennep Arnol`d van. Obryady` perexoda [van Gennep Arnold. Rites of Passage]. URL: <https://www.rulit.me/books/obryady-perehoda-read-554303-9.html>
3. Dostoevskij F. M. Prestuplenie i nakazanie [Dostoevsky F. M. Crime and punishment]. Spb.: Azbuka-Attikus. 2011. 667 p.
4. Kotel`nikova T. G. Motiv sdelki s nechistoj siloj kak strukturnaya osnova dvojnichestva v tvorchestve F. Dostoevskogo: dis. ... kandidata filologicheskix nauk [Kotelnikova T. G. The motive of a deal with evil spirits as a structural basis of duality in the works of F. Dostoevsky: dis. ... Candidate of Philological Sciences]. Moscow, 2007. 168 p.
5. Meletinskij E. M. Zametki o tvorchestve Dostoevskogo [Meletinsky E. M. Notes on Dostoevsky's work]. Moscow: RGGU. 2001. 190 p.
6. Skaballanovich M. Tolkovy`j tipikon [Skaballanovich M. Explanatory typicon]. Moscow: Palomnik, 2003.
7. Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoe`ticheskogo [Toporov V. N. Collection of Myths. The ritual. Symbol. Image. Research in the field of mythopoetic]. Moscow: Progress-Culture. 1995. 624 p.
8. Toporov V. N. Poe`tika Dostoevskogo i arxaicheskie sxemy` mifologicheskogo my`shleniya («Prestuplenie i nakazanie») [Toporov V. N. Dostoevsky's Poetics and archaic schemes of mythological thinking («Crime and Punishment»)]. URL: [http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18\\_Toporov.pdf](http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf)
9. Chajkovskij P. I. Pikovaya dama. Klavir [Tchaikovsky P. I. The Queen of Spades. Clavier]. Moscow: Muzika, 2010. 318 p.
10. Chajkovskij P. I. Pikovaya dama. Partitura [Tchaikovsky P. I. The Queen of Spades. The score]. Izdatel`stvo Yurgensona v Moskve. 746 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О влиянии повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» на роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» пишет В. Н. Топоров, отмечая существование «целого ряда параллелей в мотивах, композиционных и языковых ходах и некоторых других деталях» [7, 220].
- 2 Термин «лиминальность» (от лат. *limen* — порог) как ключевое понятие, обозначающее переход между стадиями человеческой жизни или сообщества, ввел французский антрополог

ван Геннеп в 1909 г. в работе «Обряды перехода». Отечественные исследователи также используют являющийся его буквальным переводом термин «пороговость».

- <sup>3</sup> О роли пороговой ситуации в сочинениях Достоевского писали М. Бахтин [1, 257–271], М. Топоров [7], [8].
- <sup>4</sup> Диалогу как ключевому принципу поэтики Достоевского посвящена глава в исследовании М. Бахтина [1, 382–406].
- <sup>5</sup> По наблюдению В. Н. Топорова, отмеченная особенность в характере присуща многим героям Достоевского: *«Не случайно, что герои многих произведений Достоевского описываются как люди не вполне здоровые, часто теряющие память и неспособные к контактам»* [8, 4]. Е. М. Мелетинский в романе «Преступление и наказание» подчеркивает отравляющее действие преступных мыслей: *«Совершив преступление, Раскольников чувствует себя абсолютно больным, но эта болезнь началась еще до преступления, когда мысль о последнем только зарождалась»* [5, 77].
- <sup>6</sup> Т. Г. Котельникова в диссертации, посвященной исследованию мотива сделки с нечистой силой в произведениях Ф. М. Достоевского, отмечает, что в фольклорных текстах герой, «заключивший сделку с дьяволом, как правило, меняется в характере: становится угрюмым и замкнутым, теряет сон, заболевает душой — это все состояния, напоминающие сумасшествие» [4, 10].
- <sup>7</sup> В связи с выявлением параллелей между романом и оперой обращает внимание слово «странный» при первой заочной характеристике Германа. В. Топоров в связи с анализом специфики романного пространства отмечает, что в романе «Преступление и наказание» это слово встречается 150 раз, им *«создается атмосфера неожиданности, обманутого ожидания, неопределенности в отношении развития элементов романной структуры на следующем шаге»* [8, 7].
- <sup>8</sup> Понятие «микродиалог» по отношению к героям Достоевского использует М. Бахтин [1], обозначающая происходящий в мысленном пространстве персонажей диалог.
- <sup>9</sup> В подобном ключе — в стиле романтических двойников — решено инструментальное сопровождение монолога Лизы, которое представляет собой ритмически и темброво трансформированную тему «восхождения» из второй картины на фоне жужжащего кларнета.
- <sup>10</sup> Трехтактовое заключительное соло кларнета в романсе Полины переходит в арпеджированные пассажи в девятой сцене, к которым добавляются аккорды фагота, и, наконец, гобой. В следующей, десятой, эти инструменты становятся главными голосами, раскрывающими семантику сцены.
- <sup>11</sup> Сходство (в характеристике Германа в первой картине и Лизы во второй) просматривается и в характере и взаимоотношении голосов ансамбля деревянных духовых. Подобны тембровые сплетения, мелодические переходы коротких соло от гобоя к фаготу, выразительные вздохи гобоя, кларнета и фагота.
- <sup>12</sup> О мекфистофельских чертах Раскольникова пишет Е. М. Мелетинский [5, 54], Т. Г. Котельникова [4, 44].
- <sup>13</sup> С точки зрения фактуры и тембра (аккордовые фигурации кларнета) ариозо Лизы «Так это правда» составляет рифму ариозо Германа «Ты меня не знаешь» из первой картины.
- <sup>14</sup> О связи кризисной с ситуацией с пороговыми пространственными топосами в произведениях Достоевского см.: [1, 257–258].
- <sup>15</sup> В подобной, отмечающей границы «своего» пространства, функции в романе Достоевского выступают ворота (др.-прусс. *warto* — «дверь», лтш. *varti*, англос. *weorð*, *word* — «ограда дома»), см. М. Фасмер. Этимологический словарь. М.: Астрель: АСТ, 2009. с. 354–355).
- <sup>16</sup> Пространство «Пиковой дамы» «организуется оппозицией верх-низ.
- <sup>17</sup> Партию контрабаса при первом спуске дублируют фаготы (от *e* малой октавы), при втором — виолончели (от *gis* большой).
- <sup>18</sup> Подобную, лиминальную, функцию уже в мелодических голосах несут нисходящие поступенные линии фагота, кларнета, бас кларнета и контрабаса от *e* малой до *a* контроктавы в монологе «Как постыл мне этот свет!» и далее.

- <sup>19</sup> Первый спуск, с первого по седьмой удары часов, — от *ses* большой октавы до *e* контроктавы у контрабаса (у тромбона на октаву выше), второй — от *e* большой до *a1s* контроктавы.
- <sup>20</sup> Текст ирмоса приведен по изданию: Каноны на каждый день для домашнего чтения. Москва: Изд. Тихомирова М. Ю., 2020.
- <sup>21</sup> Устремленную к верхней границе музыкального пространства тему — в контексте лиминальной поэтики оперы, непрерывного нисхождения героев к нижней пространственной границе — видится возможным назвать темой «восхождения».
- <sup>22</sup> М. Бахтин пишет о вневременном и внесюжетном характере диалога в произведениях Достоевского: *«Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен ... диалог не может и не должен кончиться ... Достоевский переносит диалог в вечность»* [1, 383].

Ирина Стогний

# МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ПОЭМЫ Г. СВИРИДОВА «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ»:

## К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПТОВ

---

Концепт — ключевое понятие для областей, имеющих отношение к «языкам» человеческого сознания. Оно находится в поле зрения философов, психологов, лингвистов, культурологов, искусствоведов, изучающих закономерности художественных текстов, в которых отражаются сущностные принципы мышления их авторов. Концептуальное развертывание текста является наивысшим проявлением множественно организованной смысловой палитры произведения искусства. Концепты подчиняют себе все его структуры, обозначают доминанты, проявляясь как знаки, символы, метафоры, мифологемы. В понимании Ю. Степанова, *«концепт — это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»* [7, 43]. Порой только с их помощью можно понять и объяснить смыслы, заложенные в сочинениях композиторов.

Специфика концептосферы Свиридова заключается не только в том, что она разнообразна и многолика, но и в том, что при использовании простых средств возникают сложные смыслы. Склонная к образованию смысловых «сгустков», концептуальная структура музыкальных произведений Свиридова разворачивается как на лексическом, так и на композиционно-драматургическом уровнях художественного целого. В его сочинениях мы можем констатировать глобальные философские концепты: *жизни, смерти, любви, времени, вечности, пути, странничества, духовных исканий, природы, творца-поэта*. Важнейшим является концепт *света*. Пронизывая различные образные сферы, он нередко воплощает духовное воспарение и является драматургической основой многих сочинений Свиридова.

Термин «концепт» в отечественной науке впервые применил философ С. А. Аскольдов-Алексеев в 1928 году в работе «Концепт и слово» [1, 274]. Данная категория оказалась научно продуктивной, указав путь целому меж-



дисциплинарному направлению, связанному с изучением когнитивных основ мышления и познания. Согласно выдвинутому ученым положению, *«концепт проявляется как мысленное образование, замещающее собой некоторое множество предметов, действий, мыслительных процессов одного и того же рода»*. С этой точки зрения концептами являются *«понятия, представления»*, а также *«чувства, эмоции, иногда даже волевые проявления»* [1, 275].

Продолжив изыскания С. А. Аскольдова-Алексеева, Д. С. Лихачев изложил свое понимание концептосферы применительно к изучению структуры русского языка. По мнению ученого, концепт возникает *«в результате взаимодействия общего значения (слова) с личным жизненным опытом познающего, т.е. не только из самого слова»* [5, 287].

С помощью использования метода концептуального анализа, Е. О. Китаевой был исследован ряд опер П. Чайковского. Автор предлагает определение, согласно которому концепт представляет собой *«интеграцию смыслов, которые не только объемны и целостны, но непременно имеют аксиологическую основу, т.е. соотносятся с истиной, красотой, высшим началом»* [4, 97]. И далее: *«термин концепт употребляют, когда хотят подчеркнуть важность и значимость той или иной константы культуры, как определенной проблемы»* [там же].

В данной статье под концептом понимается широко проявленный смысловой спектр конкретной идеи: от концентрированного ее воплощения, имеющего знаковую форму выражения (характерную лексику), до рассредоточенного, признаки которой существуют во множестве проекций и воплощаются в определенном контексте.

Понятие «концепт» близко понятиям «образ» и «знак». Различие заключается в том, что образ — конкретное воплощение концепта. Образ единичен, концепт синонимичен (имеет множество реализаций). Образ функционирует на уровне сочинения, концепт выходит за его пределы, простираясь на все творчество, существуя в разных формах: от смыслового сгустка (знака, символа) до трудно вычленимой, размытой, но воспринимаемой на интуитивном уровне «разлитости» в произведении или ряде произведений. Иными словами, образ входит в концепт, но не заменяет его, при этом реализация определенного концепта присутствует в форме образа. Знак отличается от концепта лексической «привязкой» к смыслу, когда означающее и означаемое выступают в тесном единстве.

Каждый концепт в музыке Свиридова существует во множестве воплощений. Например, концепт *родина* может быть выражен через образы природы, отчего дома, города, деревни, края; *женское начало* — через конкретного персонажа (Наташу в хоре «Наташа» из цикла «Пушкинский венок»), образ Богородицы (в романсе «Богоматерь в городе», духовных песнопениях «Всепетая Мати», «Пречистая Мати»), а также через такие обобщенные характеристики, как мягкость и лиризм; *свет* — преимущественно мягкий, но порой, трагичный с мистическим оттенком, выражающий сокровенные мысли и чувства композитора, — через тонально-гармоническое развитие, тембровые краски.

Особая роль в творчестве Свиридова принадлежит *двойным концептам*. Они наблюдаются в сопоставлении одного и того же образа в *реальном и мистическом* воплощении. Так, Россия в поэме «Отчалившая Русь» представлена как реальный земной образ, Русь — как образ небесного рая, мистическая страна в виде летящего лебеда. К двойным концептам следует отнести и феномен двойных финалов<sup>1</sup>.

Поэма «Отчалившая Русь» — последнее крупное сочинение на слова Есенина, к творчеству которого Свиридов неоднократно обращался. Это драматическая притча, в которой преобладают высокие нравственные смыслы, метафоры, символы. Первая версия сочинения — для тенора и фортепиано, написана в 1977 году, через некоторое время была создана другая — для меццо-сопрано. Премьера состоялась в 1983 году, в исполнении Елены Образцовой и Свиридова.

В поэме «Отчалившая Русь» Свиридов завершил свой миф о России, который всю жизнь мечтал создать. В ее текст вошли отрывки из малых поэм Есенина, называемых «есенинской библией»<sup>2</sup>. По структуре произведение является вокальным циклом, но Свиридов назвал его *поэмой* — этот жанр в большей степени претендует на философскую глубину. «Отчалившая Русь» — полное драматизма размышление о судьбах России. Драматургия поэмы выстраивается из последовательно развивающихся сквозных концептов. Главный из них — *Русь* — представлен многолико: мистически-мифологическая, языческая и православная, мчащаяся птицей-тройкой, Русь уходящая, отчалившая. Иными словами, *реалистическая, мистическая, христианская, апокалиптическая*, но во всех ипостасях — с трагической судьбой.

В сочинении сложно сплелись фольклорное, язычески-крестьянское, мифологическое, сакральное, духовное, православное. Опорой смыслового развертывания служит миф о потерянной Руси. В этой связи принято сравнивать поэму с градом Китежем<sup>3</sup>, несущем в себе идею вознесения, преображения, гибели-спасения.

Многообразие ликов Руси объединяет сочетание нежной лирики с трагическими картинами русской жизни: идеи складываются в сфере образно-смыслового развертывания произведения. Идея «отчалившей Руси» зародилась еще в «Патетической оратории»: в ней есть и основополагающая для «Отчалившей Руси» колокольная гармония, и православное пение — молитва на слова «Ныне отпускаеши раба твоего» в «Бегстве генерала Врангеля» звучит как панихида по уходящей старой Руси.

Двенадцать частей поэмы представляют собой три микроцикла (им соответствуют номера 1–4, 5–8, 9–12).

*Первый микроцикл*: «Осень», «Я покинул родимый дом», «Отвори мне страж заоблачный», «Серебриста дорога, ты зовешь меня куда?»

*Второй микроцикл*: «Отчалившая Русь», «Симоне, Петр... Где ты?», «Где ты, где ты, отчий дом», «Там, за млечными полями».

*Третий микроцикл*: «Трубит, трубит погибельный рог», «По-осеннему кычет сова», «О верю, верю, счастье есть», «О, Родина, счастливый и неисходный час».

В каждом из них есть вся лексическая система, представленная в других микроциклах, драматургия сочинения выстраивается из последовательно развивающихся сквозных концептов. Их можно обозначить следующим образом:

*Осень.* За различными ликами осени встают разные образы, смыслы, оттенки восприятия: пейзажная зарисовка (№ 1), светлый храм (№ 5), осенние краски человеческой жизни и тихое прощание (№ 10).

*Странничество* — основной концепт данного сочинения, он определяет смысл целого ряда номеров (№№ 2, 3, 4, 7, 8).

*Русь* — концепт, проявляющийся в №№ 5, 11, 12, особенно ярко в № 5, где Русь предстает в сказочно-космическом полете в виде летящего лебедя, а также в двух финалах — №№ 11, 12, противоположных по своему смыслу. Первый — победно-жизнеутверждающий, в духе советских патриотических песен, второй — гимнический, с драматической подоплекой.

*Апокалиптическая картина мира* (№№ 6, 9) — наиболее трагический концепт поэмы.

Архитектоника цикла выстроена таким образом, что основные контрасты поэмы, обусловленные образно-смысловыми переходами от № 5 к № 6 и от № 8 к № 9 (№ 5 — пятый от начала, а № 8 — пятый от конца), привносятся в композицию идею симметрии. Структурно-смысловая четкость поэмы «Отчалившая Русь» сочетается с более сложными сквозными идеями, так или иначе воплотившимися в ее концептуально-символическом языке. К подобным можно отнести соотношение *смерти-бессмертия, гибели-спасения, реального и мистического* (к примеру, картина умирания коня в № 3 — многоликого символа крестьянской России)<sup>4</sup>. Здесь вспоминается повесть Л. Н. Толстого «Холстомер», в которой описана «история лошади», остро чувствующей и страдающей от человеческой жестокости.

Вся палитра явно выраженных и несколько «размытых», но постоянно присутствующих в творчестве композитора смыслов, в целом может быть определена как *всеобъемлющая любовь к окружающему миру на фоне сиротливо-неприкаянного самоощущения* («Я странник убогий», «Топи да болота» в кантате «Деревянная Русь»); казалось бы, ничего, кроме темных красок и ощущений, но это не так: свиридовский свет проникает в самые темные уголки картины бытия.

Наряду с образными концептами существуют и такие, как *песня (песенное) и хор*<sup>5</sup>. *Песенность, пение* в творчестве Свиридова — больше, чем песня. Она — «дух» музыки Свиридова, ее ментальный стержень. Одна из дневниковых записей композитора (1963) гласит следующее: «Настало время искусства духовного, символичного и простого. Песня — вот основа нового, качественно нового в искусстве. Песня и обедня»<sup>6</sup>. Эти слова («песня и обедня»), как пишет Т. Ю. Масловская, определяют credo Свиридова, в конце творческого пути явившего такой феномен, как «*Песнопения и молитвы*»<sup>6</sup> [6, 164].

*Песенность*, как всеобъемлющее свойство музыки Свиридова, проявляется не только в напевных мелодиях, но и в усиливающих мелодизм терцовых и секстовых дублировках, протянутых концовках фраз (один слог может длиться

несколько тактов), хоровых педалях и, конечно, формах — преимущественно куплетных или простых с вариантным развитием.

Первый номер поэмы «Отчалившая Русь» — «Осень» — представляет картину крестьянской Руси в виде пейзажной зарисовки. В этом номере складывается лексика цикла, все характерные элементы, которые будут развиваться дальше.

Важнейший знаковый элемент цикла — интонация кварты, благодаря богатству заложенных в ней выразительных возможностей перерастает значение интервала, обретая роль символа. В данном сочинении она преимущественно нисходящая, «опрокинутая». В гармонической палитре сочинения особая роль среди диатонических септаккордов принадлежит малому минорному. В картине осеннего пейзажа (№ 1) он смягчает мрачные краски убого пейзажа пробивающимся светом. Одновременное сочетание в нем темных и светлых звучаний отражает глубинное взаимодействие целого ряда концептов: жизни и смерти, духовного пути, различных ипостасей трагической Руси. Своеобразным символом Руси, связывающим воедино ее различные лики, выступают колокольные звучания — порой мерные, едва слышные, порой нежный «малиновый звон», а порой мощный набат. Остается добавить использование преимущественно медленных темпов и вариантного принципа развертывания напевов, дополняющих внешне статичную, но полную внутреннего динамизма картину (пример 1).

Пример 1. № 1. «Осень»

Очень медленно ♩ = 58-63

Голос

Ф-п.

*poco tenuto*

*p dolce*

*piu p*

*a tempo p port.*

Ти - хо в ча - ще мож - же - ве - ля по об - ры - ву.

О - сень - ры - жа - я ко - бы - ла - че - шет гри - ву. Над реч - ным по-

*simile*

Картина осени открывает и № 5, название которого — «Отчалившая Русь» — совпадает с названием поэмы. Однако на этот раз она связана с обликом православной Руси — на фоне осеннего пейзажа вырисовывается светлый храм.

## Пример 2. № 5. «Отчалившая Русь»

mf  
Зем - ля мо - я зла - та - я! О-

dim.  
-сен - ний свет - лый храм! Гу - сей крик - ли - вых ста - я не-

p

Мистический колорит, который постепенно возрастал в предыдущих номерах (№№ 2–4), здесь обретает значение главного содержательного оттенка: Русь предстает в сказочно-космическом полете в виде летящего лебедя. Но это не фантастическая картина, а сновидения. Напев псалмодического типа сочетается с легким мерным движением. Отсутствие мелодического развития, «отягощенности» яркими эмоциями создает эффект «парения» лебединых крыльев. Отрыв от земли и земных печалей, полет духа, стремление в «небесный сад», преображение души — главный смысл данного номера. Это картина мистической Руси.

Осень человеческой жизни, ее печально-светлый закат воплощен в десятом номере цикла — «По осеннему кычет сова». Это прощание и уход.

Номер основан на распевной мелодии, ей присущ мягко-печальный и густой лиризм, усиленный сплошным терцовым движением в фактуре сопровождения.

Если осень — сквозной концепт, открывающий каждый микроцикл, то тема странничества получает развитие в первом и втором микроциклах: № 2 «Я покинул родимый дом», № 3 «Отвори мне, страж заоблачный» и № 4 «Серебристая дорога, ты зовешь меня куда?», а далее в № 6 «Симоне, Петр... Где ты?», № 7 «Где ты, где ты, отчий дом» и № 8 «Там за Млечными холмами».

## Пример 3. № 2. «Я покинул родимый дом»

p  
Я по - ки - нул ро - ди - мый дом, го - пу - бу - ю о -



Важную смысловую роль играют тональные связи (№№ 2 и 3, 6 и 7, 9 и 12), а также прием удлинения звука в конце каждой фразы с «педализацией» заключительного звука. Характерный колорит в № 2 «Я покинул родимый дом» (пример 3) добавляет свободное дыхание, неподвластное тактовому ритму, дление, независимое от сложившейся фразировки, распевный характер интонаций. Широко применяемая в цикле *колокольность* обретает звучность колокольчиков, закладывается образ мчащейся тройки, «птицы-тройки». Интонационные связи между номерами вполне объяснимы: «Отвори мне, страж заоблачный, голубые двери дня» — это мир божественного, небесного; дом был покинут («Я покинул родимый дом») ради этих «голубых дверей».

Пример 4. № 3. «Отвори мне, страж заоблачный...»

Очень медленно ♩ = 44 Широко ♩ = 50  
*p poco espr.*

От-во-ри мне, страж за-об-лач-ный, го-лу-бы-е две-ри дня.

\*) (колокольно)

*pp* *pp dolce* *p*

*cant. Фад.*

Музыка № 3 (пример 4) опирается на распевные (романсовые) интонации, близкие номеру № 2. Напев сопровождается хоральной фактурой, которая придает звучанию молитвенный характер. Трагично, словно набат — то отдаленный, то приближающийся, — звучат мерные удары колокола. В этой части появляются и другие образы, постепенно перерастающие в концепты, например, *смерти* (картина умирания коня). В этом же номере впервые показана *мистическая Русь*, предстающая в виде *звездного пути*, а далее — *летящего лебедя* (№№ 3–5).

«Серебристая дорога, ты зовешь меня куда?» (№ 4) продолжает тему странничества, поиска «голубых дверей», «врат господних». Цель пути раскрывается в последней фразе: «*Может быть, к вратам господним сам себя я приведу*». В этом номере усиливается мистический колорит, заданный образами предыдущей части (пример 5).

Пример 5. № 4. «Серебристая дорога...»

Нервно, свободно, как каденция ♩ = ∞ 40 *pochissimo allegro*

*pf* *fort.* *fort.*

Се-реб-ри-ста-я до-ро-га, ты зо-вешь ме-ня ку-да?

*p* *mp* *mf* *c. parte*

Интонационно этот номер близок первому, являясь его своеобразной «репризой» (на это указывает сходство интонаций и тональностей: в № 1 *e-moll*, в № 4 *G-dur-e-moll*; двойственная тональность и ладовая переменность, свободное ладотональное «скольжение» создают красочную палитру «серебристой дороги» в мерцающих тонах). Как и первый, четвертый номер сопровождают редкие удары колокола.

Концепт *странничества* обретает новый смысл в № 6 «Симоне, Петр... Где ты? Приди» (пример 6), кроме того, он открывает евангельскую тему, которая в скрытом виде уже проявлялась в предыдущих номерах поэмы.

Пример 6. № 6. «Симоне, Петр... Где ты? Приди»

Музыкальный пример 6. № 6. «Симоне, Петр... Где ты? Приди»

Темп: Медленнее  $\text{♩} = 63$

Настроение: Медленно, скорбно  $\text{♩} = \text{менее } 40$

Динамика: *pp espr.*, *port.*, *port.*, *port.*

Текст: "Си - мо - не, Петр... Где ты? При - ди".

Пiano: *p*, *rit.*, *morendo*, *pp c. parte*

Это драматическая притча, метафора, представленная в виде сцены с тремя действующими лицами: Симоном-Петром, Иудой и самим автором. Впереди автора идет Симон-Петр, позади него — Иуда. Автор обращается к Петру со словами: «Где ты?» и слышит ответ: «Там, впереди». Однако вместо Петра появляется «рыжий рыбак», который оказывается Иудой, и на вопрос автора: «Друг... ты откуда?» отвечает: «Шел за тобой». Драматическое действие протекает на фоне тяжелых ударов колокола, символизирующих вечность. Вокальная стилистика характеризуется речитативными, преимущественно терцовыми, интонациями (пример 7). Специфика терцовых интонаций, звучащих в этом цикле, заключается в акцентировании драматической семантики. С наибольшей силой это проявится в № 9, о чем будет сказано далее.

Пример 7. № 6. «Симоне, Петр... Где ты? Приди»

Музыкальный пример 7. № 6. «Симоне, Петр... Где ты? Приди»

Темп: Быстрее  $\text{♩} = 63$

Настроение: *meno accel.*, *ff port.*, *accelerando*,  $\text{♩} = 72$ , *fff ten.*

Текст: Крик - нул - и гром - ко възды - бил - ся мрак.

Piano: *morendo*, *sub. ff*, *c. parte*

Обращает на себя внимание и квартовая интонация. Иначе ритмизованная и в другой тональности, она звучала ранее в № 5, где была «летащей».

В № 6 «опрокинутая» кварта звучит трагично: «крикнул, и громко вздыбился мрак» (см. пример 7). В виде мерных аккордов выступает колокол. Свиридов опускает последнюю строфу, в которой описывается катастрофа, случившаяся в мире после предательства: весь трагизм выражен в музыке. Возможно, по этой причине композитор не включил следующие строки есенинского стиха:

*Рухнули гнезда  
Облачных риз.  
Ласточки-звезды  
Канули вниз.*

Развитие идеи странничества, поиска пути продолжается в № 7 «Где ты, где ты, отчий дом» (пример 8). Вновь вопрошание: «Где ты?»

Пример 8. № 7. «Где ты, где ты, отчий дом»

Медленно, тяжело, драматично ♩ = 46-48

Где ты, где ты, отчий дом, грев-ший

спи - ну под буг - ром? Си - ний, си - ний мой цве - ток, не - при-

Драматическая основа этой части связана с чувством ностальгии по отчужденному дому. Нисходящая кварта воплощает тягостные размышления, сопровождаемые мощным и трагично звучащим набатом. Единая тональность с предыдущим № 6 (g-moll) связывает два вопрошания: «Симоне, Петр... Где ты?» и «Где ты, где ты, отчий дом».

«Там за млечными холмами» (№ 8) является ответом на вопрос. Это вновь мистическая картина, сон. Во сне являются души предков: «В вихре снятся сонм умерших, молоко дымящий сад. Вижу, дед мой тянет вершей солнце с полдня на закат» (пример 9).

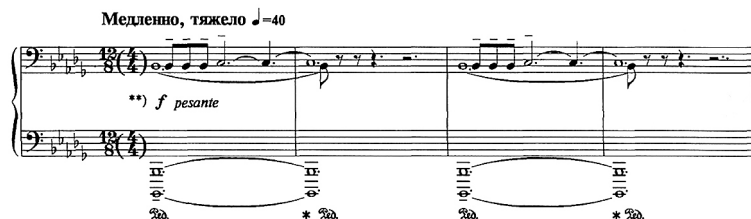
## Пример 9. № 8. «Там за млечными холмами»



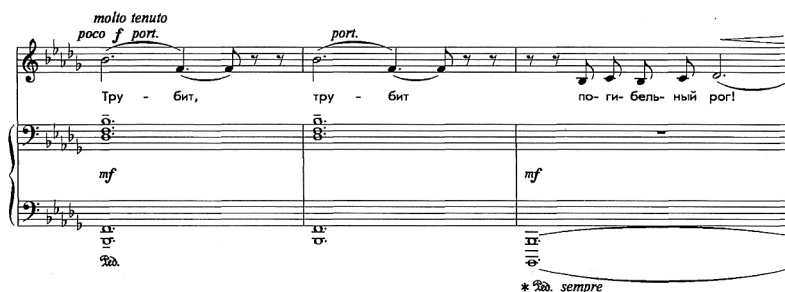
Композиционно этот номер представляет собой репризу второго микроцикла, переключаясь с «космизмом» № 5 — «Отчалившая Русь». Мелодия напева ритмизована исключительно четвертями, благодаря чему она обретает особую ровность и гимничность. Колокола здесь праздничные, звонко-переливчатые, нежно-прозрачные.

«Трубит, трубит погибельный рог» — этим резко контрастным номером открывается третий, наиболее трагедийно окрашенный, микроцикл (№№ 9–12). В нем преобладает концепт смерти, апокалипсиса, впервые представленный в № 3 («Отвори мне, страж заоблачный»).

## Пример 10. № 9. «Трубит, трубит погибельный рог». Вступление



## Пример 11. № 9. «Трубит, трубит погибельный рог»



Ключевые слова — «Никуда не уйти вам от гибели, никуда не уйти от врага». Стилистика этого номера воспроизводит элементы, уже встречавшиеся в цикле, главным образом, преобладающую в мелодии нисходящую кварту. Этот интервал уже использовался в № 6 на словах «Крикнул и громко вздыбился мрак», а также в № 7 — «Где ты, где ты, отчий дом». Выразительность ко-

локола, усиленная ритмической фигурой трех восьмых (ритм судьбы), имеет погребальный колорит (пример 12).

Пример 12. № 9. «Трубит, трубит погибельный рог»

Появляющаяся в кульминации нисходящая терция адресует к № 6 «Симоне, Петр... Где ты?» В № 9 она звучит как ответ: «Вот он, вот он с железным брюхом» (пример 13). В первом случае вышедший «рыжий рыбак» оказался Иудой, во втором случае — некто «с железным брюхом». Возникает ассоциация с «железным гостем» из «Поэмы памяти Сергею Есенину». И это уже другая опасность, подстерегающая Русь<sup>8</sup>. Удивительна сама по себе связь библейского символа предательства с нарастающей трагедией обезличивания и обезчеловечивания.

В данном случае о терцовой интонации можно говорить не только в связи с проявлением песенного начала, бесспорно, имеющего место, но и с трагическим осмыслением происходящего.

Пример 13. № 9. «Трубит, трубит погибельный рог»

Первый финал — № 11 «О, верю, верю, счастье есть».

Концепт родины представлен гимном, в основе его напева лежит восходящая кварттовая интонация, но она смягчена колоритом натуральных септак-



кордов, лирикой мажорных тонов, светом пентатоники, перезвоном колоколов («Звени, звени, золотая Русь»).

Второй финал № 12 — «О родина, счастливый и неисходный час!» (пример 14) — написан на стихи из есенинского цикла маленьких поэм «Октоих».

Второй финал представляет собой сложный образ, в котором сплетаются разные импульсы. С одной стороны, это тоже гимн с восходящей квартой, однако он не лишен драматических красок, да и колокол постепенно наполняется трагедийными тонами, близкими к рахманиновским.

Пример 14. № 12. «О родина, счастливый и неисходный час!»

The musical score for Example 14, No. 12, is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bell solo in the right hand, marked *mf* and *poco marcato*, and a bass line in the left hand, marked *pp leggiero* and *basso pp sempre*. The lyrics are: "ро - ди - на, счаст - ли - вый и не - ис - ход - ный час! Нет".

Впервые в этом цикле колокол становится главным звуковым образом. До сих пор он выступал в роли сопровождения, теперь — главный носитель идеи, чему способствуют продолжительные колокольные соло. Между куплетами гимна звучат большие колокольные «соло» фортепиано. К концу сочинения достигается грандиозная мощь торжествующей колокольности. Этот финал неоднозначен, несмотря на слова о счастливом часе, однако осмысливаемом композитором драматично: об этом говорит густая, бурлящая, клокочущая колокольность, подкреплённая тональностью *cis* и «рахманиновской» фактурой.

Завершая краткий анализ, следует подчеркнуть, что целостная концепция сочинения создана с помощью сквозных смысловых линий. Они представлены постепенным нарастанием, с одной стороны, мистически-мифологического, с другой стороны, духовно-православного образа Руси и ее трагической истории. В целом ей соответствует Русь с ее представлениями о полете душ умерших предков, полете самой Руси в виде птицы-тройки и белого лебедя. В № 6 «Симоне, Петр... Где ты?» наступает перелом, в № 7 «Где ты, где ты, отчий дом» — потеря, гибель отчего дома; № 8 «Там за млечными холмами» — радостное приятие мира, звон колоколов, но это... сон, в нем летают души умерших предков, олицетворяющих отчавившую Русь. Трагическая

картина мира представлена в апокалиптическом № 9 «*Трубят, трубят погибельный рог*», а № 10 — прощание и тихий уход, печальный и скорбный. Завершают цикл два противоположных по своему смыслу финала. Один из них (№ 11) воплощает радостное приятие бытия, веру в счастливое будущее. Второй (№ 12) обладает двойственным смыслом, поскольку поэтический текст и музыка разнятся: словесный гимн постепенно наполняется глубокой тревогой, трагическими импульсами, воплощенными в музыке. Не случайным представляется и использование единой тональности (cis-moll) второго финала и № 9 «*Трубят, трубят погибельный рог*».

Осмысление творчества Г. Свиридова с концептологических позиций дает возможность целостно взглянуть на художественный мир композитора, помогают раскрыть картину мира великого русского композитора XX века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Москва, 1997. С. 274.
2. Аркадьев М. А. Композитор и трансценденция // Музыкальная академия. 1996, № 1. С. 3–4.
3. Аркадьев М. А. Лирическая Вселенная Свиридова // Русская музыка и XX век. Ред.-составитель М. Г. Арановский. Москва: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 251–264.
4. Китаева Е. О. Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического. Волгоград, 2012. С. 97.
5. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность от теории словесности к структуре текста. Антология. Москва, 1993. С. 280–287.
6. Масловская Т. Ю. Георгий Свиридов: сакральное и мирское // Христианские образы в искусстве. Сб. трудов № 170. Вып. 1. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007. Вып. 1. С. 159–171.
7. Степанов Ю. С. Концепт // Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. Москва, 2004. С. 43.

## REFERENCES

1. Askol'dov-Alekseev S. A. Konzept i slovo // Russkaya slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k strukture teksta [Concept and word // Russian literature. From the theory of literature to the structure of the text]. Anthology. Moscow, 1997. P. 266–279.
2. Arkad'ev M. A. Kompozitor i transcendenciya // Muzykal'naya akademiya [Composer and transcendence // Music Academy]. 1996, No. 1. P. 3–4.
3. Arkad'ev M. A. Liricheskaya Vselennaya Sviridova // Russkaya muzyka i XX vek [Sviridov's Lyrical Universe // Russian Music and the twentieth century]. Edited by comp. M. Aranovsky. Moscow: State Institute of Art Studies, 1997. P. 251–264.
4. Kitaeva E. O. Opery P. I. Chajkovskogo 1880-h godov: poetika tragicheskogo [Tchaikovsky's Operas of the 1880s: Poetics of the Tragic]. Volgograd, 2012. 209 p.
5. Lihachyov D. S. Konzeptosfera russkogo yazyka // Russkaya slovesnost' ot teorii slovesnosti k strukture teksta. Antologiya [Conceptosphere of the Russian language // Russian literature from the theory of literature to the structure of the text. Anthology]. Moscow, 1993. P. 280–287.
6. Maslovskaya T. Gergij Sviridov: sakral'noe i mirskoe // Hristianskie obrazy v iskusstve [Georgy Sviridov: sacred and secular // Christian images in art]. Sb. trudov № 170. Vyp. 1. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2007. P. 159–171.
7. Stepanov Yu. S. Konzept // Stepanov Yu. S. Konstanty: Slovar' russkoj kul'tury: 3rd ed [Concept // Stepanov Y. S. Constants: Dictionary of Russian culture]. Moscow, 2004. 992 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Двойной финал существует, например, в «Патетической оратории», «Отчалившей Руси». Кантата «Ночные облака» известна в двух редакциях. В первой редакции кантату завершал благостный номер «Несказанный свет», во второй финалом стал «Балаганчик» (полная противоположность предыдущему финалу), а «Несказанный свет» оказался первым номером в цикле «Песни безвременья». В реальности оказалось два финала — свой собственный в каждой редакции.

<sup>2</sup> Известно, что поэт, претендуя на роль пророка, хотел уйти от старого вероучения и создать собственную «есенинскую библию» в поэме «Инонии», вот первая ее строфа:

*Не утрашуся гибели,  
Ни копий, не стрел дождей, —  
Так говорит по Библии  
Пророк Есенин Сергей.*

<sup>3</sup> Согласно трактовке М. Аркадьева, град Китеж и древняя мифология характеризуются тем, что земля и небо отражают друг друга, «опрокинуты» навстречу друг другу [2], [3, 267].

<sup>4</sup> Образ летящих коней присутствует и в «Патетической оратории» («Радуга, дай лет коням»).

<sup>5</sup> Хор занимает высокую ступень в смыслообразовании сочинений Свиридова. Хор — не просто состав, и даже не просто национальная, в частности, православная традиция пения, это идея, смысл, носитель национального в картине мира композитора. Свиридов — певец родины, и хор, как носитель народного сознания, является не только исполнителем, но символом.

<sup>6</sup> Цит. по: Масловская Т. [6, 164].

<sup>7</sup> Такое отношение к песне проистекает из православной традиции, в которой пение наделяется особым сакральным смыслом. Мы это видим в ряде православных молитв, обращенных к Богородице, например, в таких словах: «О, *всепетая* Мати, Пресвятая Богородице». Слово «всепетая» несет в себе смысл неизмеримо более высокий, чем песня в обыденном смысле слова («*Поюще* Твое Рождество, хвалим Тя»). Эта «всепетость» воплотилась у Свиридова.

<sup>8</sup> В одном из заключительных номеров «Поэмы памяти Сергею Есенина» — «Я последний поэт деревни» — «железным гостем» назван трактор, который, согласно есенинской картине мира, предстает отрицательным символом, губящим старую патриархальную, но дорогую сердцу поэта Русь.

# Исполнительское искусство

Татьяна Левитина

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И ЕЕ СПЕЦИФИКА В РАБОТЕ ПИАНИСТА

---

Феномен музыкальной памяти и связанный с ней круг проблем издавна волновал и продолжает волновать музыкантов всех категорий: как начинающих свой путь учеников, студентов, так и именитых исполнителей, артистов высочайшего профессионального уровня. Традиция публичного исполнения музыкального произведения наизусть зародилась уже почти два века назад, и с тех пор необходимость играть без нот является одним из главных испытаний для большинства концертирующих музыкантов.

Еще в середине XIX столетия начались серьезные дискуссии по поводу целесообразности исполнения сочинения без нот, полемика о том, дает ли такой способ больше преимуществ или привносит ограничения в творческий процесс. Многие музыканты-педагоги настаивали на игре наизусть как необходимым условии для более свободного самовыражения. И в этом смысле с ними нельзя не согласиться: с наступлением эпохи романтизма фактура изложения музыкального материала постепенно усложнялась, и распределение зрительного внимания между нотным текстом и клавиатурой стало для пианиста более трудной задачей.

Для достижения большей творческой свободы музыкантам необходимо проявлять усилия, направленные на запоминание сложнейшего музыкального текста. Это, в свою очередь, обусловило определенное ограничение репертуара исполнителей, а также привело к потере чувства сценической уверенности, многократно повысив степень волнения артиста, выступающего перед публикой. Как говорил великий Бузони, «Мы волнуемся на сцене оттого, что боимся забыть» [2, 21]. Таким образом, один вид скованности, вызванный необходимостью смотреть в ноты во время игры, сменился другим — страхом забыть текст.

Возвращаясь к дискуссиям, возникшим по этому поводу, вспомним о диаметрально противоположных подходах к данной проблеме Роберта Шумана

и Клары Вик. Роберт Шуман утверждал, что даже простой аккорд, исполненный по нотам, значительно уступает по степени свободы звучания аккорду, взятому наизусть. Однако Клара Вик настаивала на использовании нот во время концертного выступления и, согласно воспоминаниям современников, пережила немало страданий, связанных с необходимостью выходить на сцену без нотного текста [1, 4].

Ферруччо Бузони в своей статье, вышедшей в 1907 году в Берлине в журнале «Die Musik», писал: «Я, как специалист, убежден, что игра наизусть обеспечивает несравненно большую свободу самовыражения. Нотный текст, от которого исполнитель зависит, не только ограничивает его, но и мешает ему. В любом случае, если мы хотим придать исполняемому произведению как можно более совершенные очертания, необходимо знать его наизусть. Если вы играете по нотам, то сценическое волнение сказывается в других формах: прикосновение к инструменту становится неуверенным, ритм — неточным, темп — поспешным» [1, 14–15].

Среди музыкантов-исполнителей нередко возникают споры о том, на каком инструменте играть труднее всего. Флейтисту кажется, что на флейте, скрипачу — на скрипке, вокалист считает, что сложнее всего управлять таким живым инструментом, как человеческий голос. И каждый из них по-своему безусловно прав: все инструменты, если стремиться овладеть ими в совершенстве, сложны.

Проблемы музыкальной памяти особенно актуальны для пианистов, так как сами преимущества фортепиано (возможность подражать звучанию целого оркестра, хора, гармоническое и фактурное богатство) порождают целый ряд трудностей, и в числе главных — насыщенность изложения музыкального текста. Пианисту приходится иметь дело с многослойным материалом как по вертикали, по горизонтали, так и по диагонали, когда мелодические линии и музыкальные мысли передаются из голоса в голос, из одной руки в другую. Все это требует от музыканта особой концентрации внимания, согласованности работы интеллекта, двигательного аппарата и слуха. Все типы памяти в момент исполнения сложной фортепианной фактуры наизусть работают с огромной интенсивностью.

Уже начальный этап освоения нового фортепианного произведения — задача очень сложная, требующая предельного внимания, способности думать о нескольких элементах музыкальной ткани одновременно. Все эти трудности возрастают в процессе работы над текстом с целью исполнения его наизусть.

Хорошая музыкальная память — одна из важнейших составных частей комплекса специфических качеств, который необходим для серьезных занятий музыкой и который вкладывается в понятие «музыкальные способности». В этот комплекс входит много разнообразных элементов: тонкий звуковысотный и гармонический слух, хорошее чувство ритма, внутренний слух, высокоразвитая эмоциональная сфера, наличие воображения и фантазии, двигательная координация. Конечно, от природы каждый ученик одарен этими качествами в разной мере, и их соотношение между собой в каждом конкрет-



ном случае распределено по-разному. У кого-то с самого детства обнаруживается абсолютный звуковысотный слух, но подводит чувство ритма, а у кого-то проявляется отличное владение ритмом, но недостаточно развита двигательная ловкость.

Однако любое из вышеперечисленных качеств поддается тренировке, совершенствованию, и одна из главных задач педагога кроется именно в умении вовремя распознать более слабые стороны музыкальных способностей ученика и последовательно работать над их развитием.

Для наиболее эффективной работы над развитием памяти необходимо прежде всего донести до сознания ученика тот факт, что в работе музыкальной памяти одновременно участвуют такие ее виды, как **слуховая, зрительная, логическая, мышечная и эмоциональная.**

В свою очередь, каждый из этих видов памяти включает в себя несколько компонентов, например, слуховая память состоит из гармонической и мелодической памяти, а также подразумевает обладание таким важнейшим качеством, как внутренний слух.

Опытный пианист использует все виды памяти, однако у одних лучше развита зрительная память, у других — гармоническая, кто-то прибегает к логическому, рациональному анализу текста. У некоторых исполнителей быстрее всего запоминают руки (довольно опасная способность, если пользоваться ей бездумно).

Есть счастливчики, которым для запоминания пьесы в общих чертах достаточно проиграть ее несколько раз, в то время как другим для разучивания этого же сочинения понадобятся недели. Но это вовсе не означает, что тот, кто способен выучить произведение за более короткий срок, имеет неоспоримые преимущества — зачастую в подобных случаях знание материала оказывается более поверхностным, менее подробным по сравнению с конечным результатом более медленного и осмысленного процесса запоминания. Длительный и скрупулезный метод освоения текста, позволяющий сосредоточиться на деталях, остановиться на вопросах интерпретации, обеспечивает большую поддержку рациональной памяти.

Одним из важнейших компонентов музыкальной памяти, несомненно, является *слуховая память* во всех ее разновидностях. Невозможно быть профессионалом-исполнителем без умения в точности запомнить мелодический рисунок в сочетании с гармоническим развитием и способности воспроизвести весь материал в целом. Огромную роль в этом процессе играет постоянное участие такого тончайшего инструмента, как внутренний слух.

Для более детального и надежного запоминания текста на начальном этапе его освоения необходимо разделить материал на отдельные составляющие, после чего проработать и прослушать каждую из них следующим образом:

- сконцентрировать внимание на *слушании мелодии*, понять логику ее развития, почувствовать интонационные центры, наметить динамику и фразировку;
- отдельно прослушать *аккомпанемент*, линию баса, расположение аккордов и их последовательность;

- проанализировать элементы *полифонии*, контрапунктические линии и подголоски, продумать, какой из этих компонентов будет выходить на первый план в процессе исполнения;
- вслушаться в *гармоническую структуру* произведения, сосредоточиться на модуляциях, понять линию гармонического развития каждого эпизода и всего сочинения в целом.

После этого необходимо проиграть эпизод, над которым проводилась такая детальная работа, целиком, стараясь контролировать слухом как можно большее количество отмеченных ранее подробностей.

Конечно, приведенное выше разделение слуховых задач условно — часто можно совместить две-три задачи вместе, чем опытнее музыкант, тем большее количество задач он может выполнить одновременно [3, 54].

Не менее важна для пианиста *логическая память*, которая подразумевает умение проанализировать форму сочинения, сознательно изучить гармоническую и мелодическую структуры, выявить специфику изложения фактуры, взаимодействие ее отдельных элементов.

Прежде чем приступать к процессу запоминания текста, следует тщательно проанализировать строение произведения, план его развития, выявить кульминации, осознать, где проходят основные границы формы, сравнить повторяемые фрагменты, например, в экспозиции и репризе, обратив внимание на причины их сходного/различного изложения. Все исполнители хорошо знают, какую опасность таят в себе репризы произведений, написанные в сонатной форме, когда главная партия зачастую представляет собой почти идентичное повторение, а побочная партия изложена в другой тональности. Необходимо с полной ясностью осознать, каким образом осуществляется переход в другую тональность, в какой момент происходят эти изменения, как меняется рисунок мелодии, и, прежде всего, выучить «опасный поворот».

Пренебрежение тщательным, осмысленным разбором может привести к неблагоприятным последствиям: в ответственный момент руки автоматически поведут исполнителя по проторенной дорожке, то есть повторят экспозиционный вариант изложения материала.

По-настоящему выученным произведение можно считать только тогда, когда исполнитель способен записать его со всеми подробностями. Такой способ проверки знания материала практиковался в Высшей школе музыки в Париже, когда от выпускников на экзамене требовалось письменно воспроизвести по памяти один из отрывков исполняемого произведения, по выбору комиссии [4, 225].

На начальном этапе изучения произведения необходимо самым активным образом использовать аналитическое мышление, сосредоточив внимание на каждой детали. Важно сфокусироваться на особенностях изложения, например, моментах неожиданных поворотов в мелодическом рисунке пассажей, на подобиях или различиях гармонического развития аккомпанемента. Подробная логическая проработка текста будет способствовать более быстрому процессу запоминания.

При тренировке логической памяти особо эффективно начинать работу над сочинением с «нелогичных» мест, например, не с начала фразы, а с ее середины, с конца предыдущей или с любого другого места. Таким образом исполнитель частично лишает себя поддержки слуховой памяти, которая уже зафиксировала определенное построение, заставляя с большей интенсивностью включать в процесс работы именно рациональное начало, логическую составляющую памяти.

Подтверждение пользы такого метода можно найти в высказывании Банды Ландовска: «В общепринятом способе упражняться кроется одна существенная ошибка. Она состоит в том, что фразу всегда играют с ее начала и доводят до конца. Чтобы усвоить фразу во всех деталях, необходимо уметь подхватить ее с любого места. В качестве подготовительной работы очень важно выписать аппликатуру» [5, 356].

Интересный метод запоминания текста, основанный именно на максимальном включении в работу логической памяти, предложила Л. Маккиннон [1]. Рассмотрим его на примере Прелюдии Шопена A-dur, соч. 28, № 7 (пример 1).

Пример 1. Ф. Шопен. Прелюдия A-dur, соч. 28, № 7

1. Согласно форме сочинения, разделим пьесу на две части. Первая часть длится с первого по восьмой такты, вторая — с третьей четверти восьмого такта до конца.

2. После половинных нот поставим значок, отметив таким образом окончание каждой из восьми фраз. Обратим внимание на то, что все фразы имеют аналогичный ритмический рисунок.

3. Внимательно просмотрим и проиграем все фразы, подобрав подходящую аппликатуру.

4. Сравним фразы: первую с пятой, вторую с шестой. Определим, что первая и пятая идентичны, тогда как вторая и шестая — различны. Отметим кульминацию пьесы в двенадцатом такте.

5. Внимательно проиграем всю Прелюдию несколько раз в медленном темпе.

6. Во время следующего занятия вновь проиграем вначале каждую фразу, и лишь затем всю пьесу целиком, мысленно повторяя отмеченные ранее детали, однако на этот раз большее внимание фиксируем на слушании, чем на визуальном знакомстве с нотным текстом.

7. Отметим движение баса (во всей Прелюдии, за исключением 13 такта, только два басовых звука — *ми* и *ля*).

8. Мысленно проиграем первую фразу с закрытыми глазами.

9. Проиграем эту фразу на рояле.

10. Аналогичным способом учим вторую фразу, затем соединяем ее с первой.

11. Прорабатываем таким образом все фразы, каждый раз прибавляя к уже проработанным следующую, и таким образом доводим процесс до исполнения всей пьесы целиком [1, 65–66].

Более механическим типом памяти является *мышечная память*, которая обусловлена способностью мышц детально запоминать мельчайшие движения при многократном повторении и предельно точно воспроизводить их почти автоматически.

Конечно, первые два вида памяти — слуховая и логическая — являются основополагающими для музыканта-исполнителя, именно они должны управлять мышечной памятью, а не наоборот. Когда в первую очередь запоминают мышцы (чаще всего этот вид памяти преобладает у детей), знание текста является поверхностным. Вследствие этого при исполнении на сцене, с учетом волнения и связанного с ним возможного нарушения координации движений (пусть даже минимального), сознание и слух оказываются не в состоянии оказать необходимую помощь. Что касается методов тренировки *мышечной (двигательной) памяти*, то здесь, конечно, на первый план выходит способ многократного повторения текста. Чтобы заставить мышцы с точностью запомнить необходимые движения, включая самые мелкие и неуловимые, приходится прибегать к методу многократных повторений. Для достижения желаемого результата лучше брать небольшие фрагменты и повторять их по несколько раз подряд. Мышечную память нередко называют механической, автоматической, но с этим определением можно согласиться лишь частично, так как мышцы тоже работают под руководством нашего мозга и заучивание определенной последовательности тончайших движений должно проходить под постоянным контролем сознания.

Работая над тренировкой мышечной памяти, следует учитывать, что при многократном повторении мышцы запоминают не только необходимые, но и лишние движения. Именно поэтому важен постоянный мысленный контроль, во время работы над еще «сырым» текстом следует избегать возмож-

ных ошибок. Неверное исполнение музыкального текста приведет к его запоминанию на уровне мышечной памяти. В момент неуверенности лучше остановиться и подумать, чем позволить себе сыграть неверный текст и потом исправиться. Часто студенты не учитывают эту особенность и, ошибившись, начинают искать верный вариант, наугад нажимая соседние клавиши в поиске правильного варианта. С этой привычкой нужно бороться, ведь и ошибки записываются «на карту памяти».

В этой связи вспоминается известная история из педагогического опыта И. Гофмана. Однажды один из его учеников, у которого не получалась «Кампанелла» Листа, пришел на урок и гордо сообщил профессору, что накануне занимался целый день и сыграл этюд сто раз подряд. Но вместо ожидаемого одобрения учителя он услышал следующее замечание: *«Результатом таких занятий может быть лишь одно — стать в сто раз глупее, чем был раньше...»* [6, 62].

Это свойство памяти — запоминать и полезную, и вредную информацию — относится и к ощущению мышечной свободы, столь необходимой пианисту. Если учить текст, будучи физически зажатым, тело быстро запомнит эту напряженность. Следовательно, работать над мышечным «автоматизмом» необходимо также осмысленно, постоянно контролируя чувство комфорта и свободы движений, добиваясь абсолютного качества звучания. Лучше всего это делать в медленном темпе, увеличивая его постепенно, лишь после того, как появится чувство владения материалом. Как ни парадоксально это звучит, мышечную свободу и ощущение физического комфорта тоже надо тренировать. Если многократно повторять один эпизод, не задумываясь о физической свободе, то мышцы зафиксируют чувство скованности, зажатости и в самый неподходящий момент (на сцене) воспроизведут эти некомфортные зажимы, многократно усиленные сценическим волнением. И наоборот, если в процессе занятий пианист уделяет постоянное внимание свободе исполнения, то мышцы, запомнив это состояние, в трудный момент придут нам на помощь.

Фортепианная педагогика выработала много разнообразных методов для развития всех видов музыкальной памяти, и в процессе работы с каждым конкретным учеником необходимо находить новые способы решения проблемы.

Если говорить о работе с детьми, то для развития слуховой памяти на начальном этапе очень полезен подбор мелодий по слуху — учитель играет несложную мелодию, а ученик пробует спеть или сыграть ее.

Начинать нужно с совсем коротких мелодических фраз, постепенно увеличивая их. Когда ученик «играющий», следует приступать к работе над развитием гармонического слуха — попросить его воспроизвести на фортепиано несложные интервалы и аккорды, сначала по отдельности, а затем в последовательности двух-трех аккордов подряд.

Немного позже, когда ученик уже исполняет небольшие пьесы, необходимо приступить к развитию навыка транспонирования, и этот метод развития мелодической и гармонической памяти следует культивировать на всех ступенях становления пианиста.



В процессе транспонирования оттачиваются слуховая и логическая память, обеспечивая надежную страховку от сценических провалов. Кроме того, данный способ приносит огромную пользу в совершенствовании технического качества исполнения: после того, как пальцы были вынуждены приспосабливаться к крайне неудобным последовательностям в различных тональностях (обязательным условием является сохранение во всех тональностях одной и той же аппликатуры), исполнение в оригинальной тональности уже не представит сложности.

Разумеется, работая над произведениями высшего уровня трудности, такими, как рапсодии Листа или сонаты Бетховена и Шопена, мы не станем учить их в разных тональностях — это было бы практически невозможно, да и не нужно. Но если какой-то сложный эпизод не поддается исполнителю, то метод работы над ним в различных тональностях принесет весьма заметные результаты.

Работая над развитием музыкальной памяти, очень важно не забывать еще об одном важнейшем ее компоненте, а именно о так называемом *внутреннем слухе*. Это качество основано на способности мысленно проиграть все изучаемое произведение, услышать все элементы многослойной ткани. Этот процесс внутреннего слышания возможен только при активном участии логической памяти: он подразумевает тщательный анализ фактуры.

Если не получается мысленно проиграть данный эпизод наизусть, то вначале нужно поработать с нотным текстом, пытаясь с наибольшей точностью воспроизвести музыкальный материал внутренним слухом. Следует приучать учеников к этому методу занятий как можно раньше. Вначале можно начинать с несложных заданий, с попыток услышать внутри себя начальные такты пьесы, небольшие отрывки. Прежде чем начинать играть какое-то произведение, необходимо представить себе, в каком темпе должны звучать первые ноты, аккорды, какого тембра и нюанса звучности мы хотим достигнуть. Впоследствии надо стремиться проигрывать внутренним слухом более крупные фрагменты, не упуская при этом ни малейшей детали материала.

Когда пьеса уже достаточно хорошо освоена, полезно прибегнуть к следующему способу: играть на инструменте только партию правой руки, в то время как партию левой представлять, пользуясь внутренним слухом. Затем поменять задание: на клавиатуре играть партию левой руки, мысленно — партию правой.

Очень эффективный способ развития внутреннего слуха, а одновременно и зрительной памяти, заключается в выучивании *абсолютно нового* текста без помощи фортепиано. Для начала следует взять небольшой отрывок текста, буквально несколько тактов. Не прикасаясь к инструменту, необходимо попытаться вслушаться и вдуматься в музыкальную ткань, только смотря в ноты. И только после того, как текст уже будет осмыслен, попытаться воспроизвести его на фортепиано.

Отличным способом развития *зрительной памяти* является следующее упражнение: поставить ноты, внимательно и во всех деталях просмотреть ма-

териал одного-двух тактов и попытаться услышать и увидеть этот фрагмент текста с закрытыми глазами, затем исполнить его на клавиатуре. Когда это получится — перейти к следующим тактам и так далее.

Для развития зрительного восприятия текста пианист должен как можно больше практиковаться в чтении с листа. Это поможет мгновенно охватывать и воспроизводить на инструменте ту сложную, разветвленную во всех направлениях фактуру, с которой приходится иметь дело каждому пианисту.

Развитая зрительная память поможет не только в быстром запоминании текста, но и послужит «спасательным кругом» в момент исполнения, если вдруг возникнет некоторая неуверенность. Реакции нашего мозга, к счастью, молниеносны, и в нужный момент на помощь может прийти именно зрительный компонент памяти.

Артуро Тосканини, дирижировавший целые оперные спектакли наизусть, говорил, что в момент исполнения он может мысленно увидеть не только нотный текст, но и чернильные пятна от пометок на полях партитуры.

Конечно, в данном случае речь идет об исключительном музыкальном даровании в целом и об особой, так называемой фотографической, памяти в частности. Но и при более скромных способностях над развитием зрительной составляющей памяти можно и нужно работать.

Время от времени полезно проигрывать отдельные эпизоды произведения наизусть в очень медленном темпе, стараясь внутренним зрением увидеть нотный текст, как бы заранее подсказывая внутреннему слуху и рукам последующие музыкальные события. Это очень трудная и утомительная работа, многие студенты признаются, что концентрации внимания им хватает максимум на один такт, но терпение и упорство в такой работе принесут ощутимые результаты.

Говоря о способах развития внутреннего слуха и зрительной памяти, обратимся к опыту великого виртуоза XX столетия, обладавшего феноменальной памятью, Иосифа Гофмана. По свидетельству его современников и учеников, Гофман выучивал сложнейшие произведения фортепианного репертуара, только зрительно знакомясь с нотным текстом, часто в вагоне поезда во время гастрольных поездок.

Хорошо известны четыре способа выучивания текста, предложенных самим И. Гофманом [8, 241]: на фортепиано с нотами, на фортепиано без нот, по нотам без фортепиано, без фортепиано и без нот.

Полезным, хотя и очень трудным, является *третий способ* (изучение материала по нотам без фортепиано). Процесс запоминания текста в данном случае усложняется тем, что слуховой и мышечный компоненты памяти не задействуются, в то же время обостряется и оттачивается внутренний слух, а также развиваются логическая и зрительная память.

Также в процессе быстрого и надежного запоминания текста значительную роль играет высокая степень эмоциональности и выразительности игры во время занятий. Здесь вступает в силу еще один важный компонент памяти — *эмоциональный*. Если мы сразу включим в работу эмоциональный ком-

понент памяти, материал запомнится гораздо быстрее. Поэтому в процессе разучивания нового произведения необходимо время от времени проигрывать его в медленном темпе, но с максимальной выразительностью. Многим пианистам приходилось сталкиваться с неприятной ситуацией, когда накануне выступления, в артистической, повторяя текст предстоящей программы, вдруг обнаруживаются некоторые «провалы» в памяти. Это связано с тем, что волнение перед выходом на сцену достаточно сильное, а эмоциональный, артистический заряд еще не включен. Однако уже через несколько минут, на сцене, мы начинаем играть с полной эмоциональной отдачей, память получает огромную поддержку, и текст исполняется с легкостью.

И все же музыкальный материал фортепианного репертуара, сложность фактуры и количество текста являются для каждого пианиста настоящим испытанием на прочность. Даже при тщательной проработке произведения исполнитель не может быть застрахован от непредвиденных неудач. Поэтому шлифовать знание текста, оттачивать память необходимо вплоть до выхода на сцену. Иногда полезно провести экзамен состоянию нашей памяти: проверить надежность одного из ее компонентов, временно отключив другой, например, эмоциональный фактор, и проиграть пьесу в медленном темпе, тщательно анализируя каждый мелодический и гармонический поворот, различия изложения фактуры в схожих эпизодах. При этом логическое осмысление должно идти на шаг впереди, подсказывая рукам, что именно они должны сыграть в следующий момент. После этого, наоборот, проверить мышечную память: проиграть эпизод, думая о постороннем, то есть испытать, насколько хорошо выполняют свою задачу именно руки. Затем нужно попробовать обойтись без помощи слуха: проиграть эпизод на крышке рояля, воспроизводя воображаемое звучание внутренним слухом. Крайне полезен и другой метод тренировки внутреннего слуха, когда он вынужден работать совершенно изолированно, не прибегая к помощи мышечной памяти: нужно сесть в кресло, закрыть глаза и мысленно проиграть, прослушать музыку во всех деталях.

После такой дифференцированной работы, несомненно, утомительной для музыканта, важно проиграть произведение в среднем темпе очень выразительно, даже несколько преувеличивая намеченную динамику, рельефность штрихов, многоплановость фактуры.

Отличный способ контроля надежности знания текста — *прохождение материала в обратной последовательности*: сначала проигрывать последний фрагмент пьесы, затем начинать с предыдущего эпизода и играть таким образом до конца, постепенно присоединяя очередные фрагменты текста, двигаясь от конца к началу [8, 64].

Действенным способом тренировки памяти является метод форсированного запоминания текста, эффективность которого неоднократно подтверждалась при работе со студентами. Необходимо выделить фрагмент сочинения (период, часть формы) и ограничить время, выделяемое на его запоминание, например, один час. В конце этого часа студент должен исполнить данный

фрагмент наизусть. Задача, ограниченная столь жесткими условиями, способствует тому, что память начинает работать с повышенной интенсивностью. И даже если к концу намеченного времени ученик не достигнет намеченной цели, польза окажется несомненной — при таком способе занятий память, работая на пределе своих возможностей, получает колоссальную тренировку и в дальнейшем привыкает работать более эффективно.

При подготовке сложного музыкального произведения к исполнению на сцене необходимо учитывать еще одну деталь: для надежного усвоения материала памяти требуется определенное количество дней. Лучше на освоение произведения выделить большее количество времени, чем невероятными усилиями пытаться его выучить, например, за десятидневный период. Конечно, при необходимости можно освоить сложный текст и за достаточно короткий срок, занимаясь по много часов в день, но знание материала в таком случае будет менее надежным.

Обобщая вышеизложенные методы тренировки музыкальной памяти в работе пианиста, можно выстроить следующий алгоритм запоминания текста:

- 1) анализ формы музыкального произведения, определение границ основных разделов;
- 2) чтение с листа выбранного для работы небольшого фрагмента в очень медленном темпе и неоднократное его повторение с переменной концентрацией внимания на различных элементах фактуры;
- 3) работа над еще более коротким фрагментом (2–3 такта) с помощью зрительной памяти;
- 4) работа над этим фрагментом при помощи внутреннего слуха, с нотами и без них;
- 5) попытка сыграть наизусть один из таких коротких фрагментов;
- 6) аналогичная проработка следующих нескольких тактов с обязательным последующим возвращением к предыдущему фрагменту для закрепления его в памяти;
- 7) постепенное соединение проработанных фрагментов, исполнение их в медленном темпе с концентрацией на деталях;
- 8) тренировка умения проигрывать с непривычных мест (с середины фразы, такта и т.д.);
- 9) исполнение освоенного фрагмента наизусть в медленном темпе, с предельной выразительностью и эмоциональным включением;
- 10) проигрывание выученных фрагментов в обратной последовательности.

Вышеизложенные методы развития и укрепления памяти не являются исчерпывающими, ведь специфика памяти каждого человека (в данном случае, пианиста) индивидуальна и неповторима, следовательно, и способы ее совершенствования весьма многообразны. Важно лишь помнить о том, что музыкальную память можно и нужно развивать, и заниматься этим необходимо постоянно на протяжении всей исполнительской деятельности. Правильная и последовательная работа в этом направлении не только существенно укре-

пит память, но и будет способствовать чувству сценической уверенности. И в этом случае, как говорил Ф. Бузони: «для всех, чье призвание — выступать публично, память будет являться таким же малым препятствием, как и сама публика» [1, 17].

## ЛИТЕРАТУРА

---

1. Л. Маккиннон. Игра наизусть. Москва: Классика-XXI, 2004.
2. *beQuadro*. Rivista del Centro di ricerca e di sperimentazione per la didattica musicale/ 99/100, Firenze, 2017.
3. Б. Кременштейн. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. Москва: Классика-XXI, 2003.
4. А. Кортю. О фортепианном искусстве. Москва: Музыка, 1965.
5. В. Ландовска. О музыке. Москва: Музыка, 1991.
6. М. Баринова. Воспоминания о Гофмане и Бузони. Москва: Классика-XXI, 2001.
7. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1958.
8. Т. Левитина. Некоторые аспекты пианистического образования. Москва: Буки Веди, 2017.

## REFERENCES

---

1. L. Makkinnon. Igra naizust [L. Makkinnon. Igra naizust']. Moscow: Classica-XXI, 2004.
2. *beQuadro*, Rivista del Centro di ricerca e di sperimentazione per la didattica musicale/ 99/100 [beQuadro. Journal of the research and experimentation Center for music teaching/ 99/100], Firenze, 2017.
3. B. Kremenchtein. Vospitanie samostojatel'nosti uchashchegosja v klasse special'nogo fortepiano [B. Kremenshtejn. Vospitanie samostoyatel'nosti uchashhegosya v klasse special'nogo fortepiano]. Moscow: Classica-XXI, 2003.
4. A. Cortou. O fortepiannom iskusstve [A. Korto. O fortepiannom iskusstve]. Moscow: Muzyka, 1965.
5. V. Landovska. O muzyke [V. Landovska. O muzy'ke]. Moscow: Muzyka, 1991.
6. M. Barinova. Vospominaniya o Hofmane i Buzoni [M. Barinova. Vospominaniya o Gofmane i Buzoni]. Moscow: Classica-XXI, 2001.
7. G. Neihauz. Ob iskusstve fortepiannoi igry [G. Nejgauz. Ob iskusstve fortepiannoj igry']. Moscow: Muzika, 1958.
8. T. Levitina. Nekotorye aspekty pianisticheskogo obrazovaniya [T. Levitina. Nekotory'e aspekty` pianisticheskogo obrazovan]. Moscow: Buki Vedi, 2017.



# Музыкальные архивы

Нина Евдокимова

## ПЕРВЫЙ ДИССЕРТАЦИОННЫЙ СОВЕТ НА УРАЛЕ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО» (1942–1944)

---

С первых дней Великой Отечественной войны одной из наиболее важных проблем стало сохранение научного и культурно-образовательного потенциала страны. В сложных условиях военного времени *«многие вузы временно прекратили работу или были объединены с другими. К марту 1942 было закрыто 196 вузов, а объединенных насчитывалось 87 (в соответствии с событиями на фронтах эти цифры менялись)»* [1]. Высшие учебные заведения, эвакуированные на Урал, сумели достаточно быстро и эффективно организовать не только учебный процесс, но и научную деятельность.

Создание диссертационного совета на базе Свердловской государственной консерватории в годы войны стало знаменательным событием в научной жизни вуза и оказалось важнейшим фактором стабилизации его исследовательской работы. Предпосылками для открытия диссертационного совета явилось возрастание значения тыла как «третьего фронта» и пребывание в Свердловске ведущих исполнителей и ученых-музыковедов страны: военные годы были отмечены наивысшей концентрацией научных кадров в СГК<sup>1</sup>, что стимулировало интенсивное развитие исследовательского потенциала вуза.

Рассматривая состояние музыкальной науки в 1930–1940-е годы, Т. И. Науменко отмечает, что *«диссертационное дело в области музыковедения, безусловно, имело свои особенности. Сказывалось отсутствие традиции: в первое время защиты диссертаций были весьма немногочисленными — в сравнении с тем, как это обстояло в смежных гуманитарных науках»* [7, 230].

В связи с этим следует отметить ценность деятельности объединенных диссертационных советов, организованных в годы войны на базе ведущих музыкальных вузов страны: кроме Свердловска такие советы были созданы и в Саратове, где в военные годы находилась значительная часть пе-

дагогического коллектива МГК<sup>2</sup>, и в Ташкенте, куда была эвакуирована Ленинградская консерватория [2], [6], [10].

Документальные источники дают информацию о составе диссертационного совета Свердловской консерватории: в 1942 году он включал 28 педагогов, председателем был назначен А. М. Луфер (директор объединенной Свердловско-Киевской консерватории), ученым секретарем — заместитель директора по учебной и научной части Г. В. Курковский. В совет вошли представители различных музыкальных вузов страны: В. А. Цуккерман, Л. А. Мазель, М. С. Пекелис, Г. Г. Нейгауз, Г. М. Коган, Р. М. Глиэр, А. Б. Хессин, В. Я. Шебалин (Москва), С. С. Богатырев (Харьков), М. А. Гозенпуд, Г. В. Курковский (Киев), А. В. Богатырев (Минск)<sup>3</sup>.

На базе СГК защищались как московские музыковеды, представившие свои исследования, работа над которыми началась еще в предвоенные годы, так и местные педагоги и первые выпускники вуза.

В Государственном архиве Свердловской области сохранились документы, позволяющие восстановить историю работы диссертационного совета: стенограммы и протоколы защит исследований, тексты отзывов оппонентов, выступлений членов совета и приглашенных специалистов, автобиографии, перечни научных трудов, характеристики диссертантов и т. д. В тяжелых материально-бытовых условиях военного времени существовал острый дефицит бумажной продукции, работы печатались на бумаге низкого качества, нередко отзывы на диссертации были рукописными.

На основе архивных материалов было определено количество соискателей, удостоенных ученых степеней: с 1942 по 1944 год на базе СГК было защищено шесть кандидатских и одна докторская диссертации. Защиты носили публичный характер, объявления о них размещались в местной газете «Уральский рабочий», тексты научных трудов находились в библиотеке СГК и были доступны для ознакомления.

Наиболее продуктивным по количеству представленных к защите исследований стал 1942 год. Первую кандидатскую диссертацию 30 июля 1942 года защитил Д. В. Житомирский по теме «Петр Ильич Чайковский». Проблематика исследования соискателя нашла отражение в ряде его работ 1930-х годов и послевоенных лет, в которых предметом изучения стали симфоническое творчество, балеты, романсы, а также инструментовка композитора<sup>4</sup>. В июне 1942 года он допускается к защите диссертации, официальными оппонентами назначаются М. С. Пекелис, Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман<sup>5</sup>.

Защита диссертации проводилась на основе монографической главы учебника «История русской музыки». В архиве сохранился рукописный отзыв Мазеля о данной работе. Оппонент отмечает, что «представленная Житомирским к защите глава “Чайковский” (объемом около 5 авторских листов) отражает общий высокий музыковедческий уровень автора. В целом эта глава должна быть признана чрезвычайно важной. Если критиковать эту работу как главу учебника, то можно сказать о недостаточно ясном профиле главы: в некоторых отношениях она более пригодна для специального курса, в некоторых

для общего. Если же критиковать работу как диссертацию, то надо принять во внимание, что она не была задумана как диссертация. Поэтому, как это и естественно для учебника, результаты его исследовательской работы не столь ясно выделены. Отсутствуют некоторые формальные атрибуты диссертации («История вопроса», «Обзор литературы»). Однако поскольку допускается представление учебников в качестве диссертации, эти формальности не имеют значения. <...> Данная глава, безусловно, должна быть, принимая во внимание все сказанное выше, признана заслуживающей присвоения ее автору ученой степени кандидата искусствоведческих наук»<sup>6</sup>.

В конце 1942 года в диссертационный совет СГК были представлены еще три кандидатские диссертации. Приказом по консерватории на 11.12.1942 года были назначены защиты диссертаций и.о. доцента А. Г. Корсунской «Героико-патриотические образы в русской музыке XIX столетия» (оппоненты М. С. Пекелис и А. А. Гозенпуд) и и.о. доцента З. И. Городецкой «Музыкальный язык молодого Шопена» (оппоненты Л. А. Мазель и М. А. Гозенпуд)<sup>7</sup>. П. С. Рыбакова представила к защите, состоявшейся 29 декабря 1942 года, исследование «Очерки о романсах Глинки» (оппоненты М. С. Пекелис и Е. С. Берлянд)<sup>8</sup>.

Публикации по проблематике защищаемого Городецкой исследования не были обнаружены. Не сохранились и тезисы ее выступления на заседании диссертационного совета. Однако в ГАСО имеется ряд документов, уточняющих ее профессиональную биографию. Они представляют интерес, так как связаны с процедурой защиты диссертации<sup>9</sup>. Мазель в своем отзыве дал характеристику Городецкой, отметив, что она «помимо фортепианного факультета, блестяще окончила историко-теоретический факультет Московской консерватории и при окончании представила превосходную дипломную работу о программном симфонизме Римского-Корсакова, выполненную под руководством профессора В. А. Цуккермана. <...> Рецензируемая диссертация, показывающая, что ее автор обладает также и необходимыми для преподавателя Высшей школы навыками самостоятельной научно-исследовательской работы, вполне удовлетворяет требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям»<sup>10</sup>. По мнению оппонента, «тема избрана исключительно удачно как в смысле актуальности (как известно, творчество Шопена мало изучено и нередко принижалось немецкими музыковедами), так и в смысле целесообразности ее разработки в кандидатской диссертации (изучение раннего творчества Шопена, т.е. периода формирования стиля композитора). Работа З. И. Городецкой, — резюмирует он, — содержит ценный материал для различного рода дальнейших исследований»<sup>11</sup>.

Научный руководитель соискателя В. А. Цуккерман в своей характеристике работы подчеркнул, что Городецкая «сделала много для того, чтобы проследить связи, которые тянутся от польской народной музыки к Шопену. Целый ряд ладовых особенностей, мелодических и ритмических черт, синтаксических форм, типичных для народной музыки и свойственных Шопену, правильно вскрыт и указан автором»<sup>12</sup>.

Сведений о соискателе, выпускнице Ленинградской консерватории (1939), А. Г. Корсунской сохранилось немного. Она приехала в Свердловск по распределению после окончания аспирантуры (класс А. В. Оссовского) и была зачислена на должность и.о. доцента СГК. Корсунская читала в консерватории курс истории русской музыки. В послевоенные годы она работала в Казанской и в Горьковской/Нижегородской консерваториях. Материалы диссертационного исследования Корсунской в архивах не обнаружены.

Научным руководителем П. С. Рыбаковой в Московской консерватории был также В. А. Цуккерман<sup>13</sup>. В архиве сохранилась характеристика соискателя, которую дал, по поручению историко-теоретического факультета МГК от 14 декабря 1942 года, профессор И. Я. Рыжкин. Отметив успешную деятельность Рыбаковой в заочном музыкальном институте при Московской консерватории, он выделяет наиболее значительные ее работы: *«Проект программы по истории музыки народов СССР для музучилищ» (составлено совместно с доцентом Московской консерватории К. В. Успенской) и научные доклады, посвященные проблеме взаимоотношения музыки и слова в камерном вокальном творчестве Глинки. В этих докладах П. С. Рыбакова проявила способность к самостоятельной постановке научных проблем и высокое владение методом теоретического анализа музыкальных произведений»*<sup>14</sup>.

В тезисах, представленных на защите, соискатель останавливается на ключевых моментах своей работы: структуре (три очерка) и основных положениях диссертации. Это проблемы *«Глинка и русский сентиментализм»*, эволюция формы в его романах, константные признаки раннего и зрелого стиля романсового творчества композитора, изучение материалов, связанных со временем создания цикла *«Прощание с Петербургом»*<sup>15</sup>.

Среди защищаемых в СГК трудов исследование Рыбаковой выделяется своеобразием жанра — очерки<sup>16</sup>. В ходе защиты она дает обоснование этому аспекту работы: *«три специальных очерка рассматривают романсы Глинки под разными углами зрения. Один очерк ставит вопрос о соотношениях и связях между романсами Глинки (в период его становления) и романсовым творчеством его русских современников и предшественников. Другой очерк посвящен эволюции формы в связи с глинкайскими принципами соотношения текста и музыки и в связи с общими свойствами стиля Глинки. Наконец, третий очерк посвящен рассмотрению принципа, остающегося неизменным на протяжении всего романсового творчества Глинки, а именно принципа соотношения музыкальной и поэтической ритмики»*<sup>17</sup>. Таким образом, несмотря на «структурную расчлененность» труда Рыбаковой, целостность его обеспечивается смысловым единством очерков.

Цуккерман, отмечая факт недостаточной разработанности исследуемой темы в музыкальной науке, выделил значение последнего очерка диссертации, который *«дает материал для важной проблемы — “сущность экспрессивного варьирования”»*<sup>18</sup>. Пекелис подчеркнул целесообразность рассмотрения автором вопроса соотношения поэтического и музыкального ритма в романах Глинки. Анализ исследования позволил ему сделать следующий вывод: *«по*

своему типу диссертация П. С. Рыбаковой скорее приближается к работам теоретическим, что обусловило некоторые недочеты. Прежде всего это сказалось в известной недостаточности исторического “воздуха”, т.е. приемов историко-музыкальных ассоциаций, аналогий и т.д. В целом, — подытоживает он, — “Очерки” являются научной работой, выполненной с хорошей исследовательской техникой»<sup>19</sup>.

1943–1944 учебный год отмечен спадом в динамике защит, одной из причин которого стала начавшаяся эвакуация. По этому поводу А. М. Луфер заметил, что «в сравнении с прошлыми годами военного времени количество защит диссертаций уменьшилось. Объясняется это присутствием в первые годы войны эвакуированных педагогов высокой квалификации, которые вернулись в свои основные учебные заведения»<sup>20</sup>.

Изменился состав диссертационного совета, из которого выбыли В. А. Цуккерман, Л. А. Мазель, М. С. Пекелис, В. Я. Шебалин, Р. М. Глиэр. В этот период состоялись защиты диссертационных исследований преподавателей исполнительских факультетов СГК. «Основной вектор данных научных работ был направлен на изучение исполнительского искусства в русле исследований междисциплинарного типа, с опорой на методологию естественнонаучных дисциплин (акустики, физиологии, психологии). Фундаментальной базой для них стали исследовательские направления, сложившиеся в 1920–1930-е годы в Государственном институте музыкальной науки и Научно-исследовательском музыкальном институте при Московской консерватории» [3, 43]. Междисциплинарная направленность защищаемых трудов стала основанием для приглашения на заседания диссертационного совета специалистов из области смежных наук, которые сделали свои заключения по представленным исследованиям.

8 июня 1943 года состоялась защита диссертации заведующего вокальной кафедрой СГК профессора Е. Е. Егорова «Методика сольного пения», опирающаяся на акустико-физиологическую основу певческого процесса. Это было единственное исследование тех лет, защищенное на ученую степень доктора искусствоведческих наук<sup>21</sup>.

Заместителем председателя ВКВШ СНК СССР<sup>22</sup> Н. Г. Бруевичем было дано специальное разрешение на право защиты соискателем докторской диссертации (без защиты кандидатской). Официальными оппонентами были назначены эвакуированные музыканты — заслуженный артист БССР А. В. Богатырев, заслуженный деятель искусств, профессор А. Б. Хессин, заслуженный деятель искусств Д. Г. Евтушенко и уральский композитор, профессор В. Н. Трамбицкий<sup>23</sup>.

В перечне своих научных трудов Егоров указывает семь работ, в которых разрабатывалась проблематика его диссертации. Наиболее значимым среди них является исследование «Глотательный рефлекс и певческое голосообразование» (рукопись, 1942). В выступлении на защите диссертант поднимает вопрос о голосе певца как сложном акустическом явлении, подчеркивая необходимость рассмотрения «комплексности функций при образовании звука



голоса, зависимость и влияние одной функции на другую, их компенсаторные возможности» [4, 5]. В основе метода обучения вокалиста на первый план он выдвигает акустику, отводя анатомо-физиологическим параметрам важную, но второстепенную роль. В отзывах оппонентов эта позиция диссертации получила поддержку.

Богатырев констатировал, что исследование Егорова «является первой научной работой, ставящей себе задачей организацию теоретической базы методики сольного пения для русской вокальной школы»<sup>24</sup>. Хессин выделяет ведущий методологический принцип работы: «При разрешении вопросов сольного пения основанием методики должна быть акустика, потом физиология. Такая принципиальная точка зрения, находящая в акустике разрешение кардинальных вопросов, придает проблеме в целом новое освещение»<sup>25</sup>. На защите выступил доктор медицинских наук профессор Шапров. Подчеркнув актуальность и своевременность работы, он обратил особое внимание на то, что диссертант «постоянно подводит физиологическую базу под методические приемы»<sup>26</sup>.

В том же 1943 году была защищена диссертация пианистки В. А. Гутерман, выпускницы МГК по классу К. Н. Игумнова, преподававшей с 1938 года в СГК. Тема ее работы, «Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов», потребовала обращения к междисциплинарным контактам. Научным руководителем Гутерман был заведующий кафедрой общей хирургии Свердловского медицинского института, доктор медицинских наук, профессор Ф. Р. Богданов. Методологической базой ее исследования стали труды по психологии (С. Рубинштейн), физиологии (И. Павлов, В. Бехтерев), психофизиологии (В. Марсова).

Целью своей работы Гутерман определила «изучение некоторых профессиональных заболеваний рук у музыкантов-исполнителей, в основном пианистов, и изыскание методов предупреждения и лечения этих болезней путем особых педагогических приемов» [5, 1]. Отмечая слабую разработанность вопроса, автор поясняет, что задача предлагаемого осязательно-двигательного метода обучения заключается в том, чтобы «выработать у ученика тонкое кинестетическое ощущение собственных мышц, в результате чего он сможет управлять своей мускулатурой, координационным актом и сможет производить сознательный отбор правильных движений» [там же, 105]. К диссертации сделано приложение, демонстрирующее систему приемов, разработанных Гутерман.

Профессор Богданов в своем выступлении на защите отметил необходимость всестороннего подхода к изучаемой проблеме: «Хирургам и врачам надо кооперироваться с музыкантами-исполнителями <...>. Я прекрасно помню, когда после длительного и упорного лечения по 3–4 месяца у разных специалистов, музыканты обращались к Гутерман и через 10–12 сеансов находили полное облегчение»<sup>27</sup>.

Дискуссию вызвал вопрос, связанный с определением профиля, междисциплинарного по своей сути, исследования. Богданов подчеркнул, что «тема, изложенная в диссертации, является отнюдь не медицинской, она является искус-

ствоведческой потому, что заниматься этим должен, конечно, педагог-музыкант и без педагога-музыканта медицина не в состоянии разрешить этой проблемы»<sup>28</sup>.

Официальные оппоненты Г. Г. Нейгауз, Н. И. Голубовская и Г. М. Коган, которые преподавали в этот период в СГК, дали положительные отзывы на работу и отметили практические достижения соискателя. Весьма значимой была оценка исследования Нейгаузом: «Вначале я думал, что диссертация на такую медицинскую тему вообще не может и не должна иметь место в консерватории, но пришел к обратному выводу»<sup>29</sup>.

Важной была и позиция академика-физиолога, вице-президента Академии наук СССР (1942–1946) Л. А. Орбели, консультировавшего Гутерман и поддерживавшего ее научные изыскания: «Основная идея автора заключается в том, что в подавляющем числе случаев профессиональные заболевания вызваны неправильным использованием координационных механизмов, почему и лечение, наряду с общими мероприятиями, оздоравливающими нервную систему, должно заключаться в целесообразной перестройке координационных отношений. <...> Особенность метода Гутерман заключается в том, что она проводит контроль над управлением мышцами пациента, пользуясь собственным осязательно-кинестетическим аппаратом. <...> Принципиальные установки автора правильны, и она обнаруживает ясное понимание предмета» [9]<sup>30</sup>.

Последней работой, защищенной на базе диссертационного совета Свердловской консерватории, стало исследование выпускницы СГК по классу Е. Е. Егорова Л. В. Кильчевской «“Примарное” или основное звучание в голосе певца и его значение в методике русской вокальной школы» (1944)<sup>31</sup>. Будучи аспиранткой Егорова, Кильчевская продолжила его исследование по методике обучения вокалу, также опираясь на междисциплинарные основания. В тезисах, представленных к защите, цель своей диссертации Кильчевская определила следующим образом: «необходимость установления конкретных качественных показателей примарной зоны в связи с современными научными данными». Примарная зона была исследована ею как «самостоятельный феномен, имеющий свою акустическую характеристику»<sup>32</sup>.

Научный руководитель диссертанта Егоров подчеркнул ценность методологического ракурса работы, считая, что «при рассмотрении тех или других методических вопросов следует базироваться на данных акустики — как науки о звуке, что и надо считать наиболее значительным»<sup>33</sup>. Он также обратил внимание на «стержневой» аспект диссертации — изучение истории вопроса и специфики методики русской вокальной школы.

В результате, в исследованиях педагогов кафедр сольного пения и фортепиано, содержащих не только теоретические выводы, но и практические рекомендации, были определены и обоснованы методические «ориентиры» научной работы в сфере исполнительского искусства.

Анализ исследований, представленных к защите в диссертационный совет СГК, позволяет выделить в этих научных изысканиях два направления. Столичные ученые занимались разработкой проблематики истории русской и зарубежной музыки: музыковедческие труды, посвященные русской и сла-

вянской музыке, в военные годы были более чем актуальны. Научные интересы преподавателей SGK сосредоточились в сфере исполнительства и открыли в вузе историю исследований, методологической основой которых стал междисциплинарный подход.

Таким образом, деятельность первого диссертационного совета на базе Свердловской/Уральской консерватории в годы войны сыграла важную роль в процессе институционализации региональной музыкальной науки: были заложены предпосылки для дальнейшего развития музыкознания, получившие реализацию в последующие периоды его истории.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Великая Отечественная война 1941–1945: энциклопедия / Гл. ред. М. М. Козлов. Москва: Сов. энциклопедия, 1985. 832 с. [Электронный ресурс]: <http://history.niv.ru/doc/encyclopedia/vov/articles/261/vyssshaya-shkola.htm> (дата обращения 05.04.2021).
2. Голубенко С. С. Московская консерватория в предвоенные годы и в первые годы Великой Отечественной войны. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 24 с.
3. Евдокимова Н. К. Теоретическое музыкознание в Уральской консерватории в контексте интеграции наук (1934–1999). Дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2019. 281 с.
4. Егоров Е. Е. Методика сольного пения. Дисс. ... докт. искусствоведения. Свердловск, 1943. 352 с.
5. Гутерман В. А. Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов. Дис. ... канд. искусствоведения. Свердловск, 1943. 108 с.
6. Московская консерватория 1866–1966 / Ред. коллегия Л. С. Гигзбург, А. И. Кандинский и др. Москва: Музыка, 1966. 726 с.
7. Науменко Т. И. Текстология музыкальной науки. Москва: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.
8. Науменко Т. И. О некоторых жанровых особенностях в современных научных исследованиях (на примере авторских предисловий) // Тридцать три этюда о музыке: Liber amicorum: сб. ст. / Ред.-сост. А. Г. Коробова. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2015. С. 128–140.
9. Отзыв академика Л. А. Орбели о работе В. А. Гутерман «Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов». [Электронный ресурс]: [https://vk.com/topic-6023066\\_17219341](https://vk.com/topic-6023066_17219341) (дата обращения 03.03.2021).
10. 100 лет Ленинградской консерватории: исторический очерк. Ленинград: Гос. муз. изд.-во, 1962. 304 с.

## REFERENCES

1. Velikaja Otechestvennaja vojna 1941–1945: jenciklopedija [The Great Patriotic War of 1941–1945: encyclopedia] / Gl. red. M. M. Kozlov. Moscow: Sov. jenciklopedija, 1985. 832 p. [Elektronnyj resurs]: <http://history.niv.ru/doc/encyclopedia/vov/articles/261/vyssshaya-shkola.htm> (data obrashcheniya 05.04.2021).
2. Golubenko S. S. Moskovskaja konservatorija v predvoennye gody i v pervye gody Velikoj Otechestvennoj vojny [Moscow Conservatory in the pre-war years and in the first years of the Great Patriotic War]. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija. Nizhny Novgorod, 2011. 24 p.
3. Evdokimova N. K. Teoreticheskoe muzykoznanie v Ural'skoj konservatorii v kontekste integracii nauk (1934–1999) [Theoretical musicology at the Ural Conservatory in the context of integration of sciences (1934–1999)]. Dis. ... kand. iskusstvovedenija. Magnitogorsk, 2019. 281 p.

4. Egorov E. E. Metodika sol'nogo penija [Solo singing technique]. Diss. ... dokt. iskuststvovedenija. Sverdlovsk, 1943. 352 p.
5. Guterman V. A. Osjazatel'no-dvigatel'nyj metod obuchenija pri professional'nyh zabolevanijah ruk pianistov [Tactile-motor training method for professional diseases of the hands of pianists]. Dis. ... kand. iskuststvovedenija. Sverdlovsk, 1943. 108 p.
6. Moskovskaja konservatorija 1866–1966 [Moscow Conservatory 1866–1966] / red. kol. L. S. Gigzburg, A. I. Kandinskij i dr. Moscow: Muzyka, 1966. 726 p.
7. Naumenko T. I. Tekstologija muzykal'noj nauki [Textology of musical science]. Moscow: Pamjatniki istoricheskoj mysli, 2013. 584 p.
8. Naumenko T. I. O nekotoryh zhanrovych osobennostjah v sovremennyh nauchnyh issledovanijah (na primere avtorskih predislovij) [About some genre features in modern scientific research (on the example of the author's forewords)] // Tridcat' tri jetjuda o muzyke: Liber amicorum: sb. st. / Red.-sost. A. G. Korobova. Ekaterinburg: Ural'skaja gos. konservatorija im. M. P. Musorgskogo, 2015. P. 128–140.
9. Otzyv akademika L. A. Orbeli o rabote V. A. Guterman «Osjazatel'no-dvigatel'nyj metod obuchenija pri professional'nyh zabolevanijah ruk pianistov» [Review of academician L. A. Orbeli on the work of V. A. Guterman «Tactile-motor method of training in professional diseases of the hands of pianists»]. [Elektronnyy resurs]: [https://vk.com/topic-6023066\\_17219341](https://vk.com/topic-6023066_17219341) (data obrashcheniya 03.03.2021).
10. 100 let Leningradskoj konservatorii: istoricheskij ocherk [100 years of the Leningrad Conservatory: a historical essay]. Leningrad: Gos. muz. izd.-vo, 1962. 304 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> СГК — Свердловская государственная консерватория.
- <sup>2</sup> МГК — Московская государственная консерватория.
- <sup>3</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 120.
- <sup>4</sup> В автобиографии, сохранившейся в ГАСО, Д. Житомирский пишет, что его профессиональная деятельность в довоенный период была связана как с музыкальной критикой и публицистикой, так и педагогикой: «с 1935 года начал вести педагогическую работу в МГК в качестве ассистента, а затем (1936) в качестве доцента. Вел курсы истории музыки общие и специальные, а также курс анализа». Житомирский определяет и сферу своих научных интересов: «Моя музыковедческая работа главным образом связана с проблемами русской и советской музыки». ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 94.
- <sup>5</sup> Архив УГК. Приказ по СГК № 627 от 8 июня 1942 года.
- <sup>6</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 100–101.
- <sup>7</sup> Архив УГК. Приказ № 799 по СГК от 28 ноября 1942 года.
- <sup>8</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1. В настоящее время наблюдаются расхождения в существующих справочных изданиях и документальных источниках свердловских архивов, связанные с биографическими данными и диссертационными исследованиями педагогов МГК П. С. Рыбаковой и З. И. Городецкой. Материалы ГАСО позволяют дополнить и уточнить сведения об их профессиональной деятельности в довоенные годы и во время эвакуации.
- <sup>9</sup> Преподаватель МГК З. И. Городецкая в автобиографии писала о том, что в столице она «работала в опытно-показательной школе при консерватории, затем на музыкальном Рабфаке в вечерней консерватории и в училище имени Гнесиных. Одновременно читала музыкально-теоретический курс в ГИКе, затем в ГИТИСе. Приехала в Свердловск в связи с эвакуацией детей из Москвы и работала как в СГК, так и в училище». ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 5.
- <sup>10</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 90.
- <sup>11</sup> Там же. Л. 91.
- <sup>12</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 8.
- <sup>13</sup> Из автобиографии Рыбаковой следует, что она обучалась в Музыкально-драматическом институте имени Н. Лысенко (Киев, 1922–1925), затем в МГК на педагогическом факультете

(1925–1930). «В Московской консерватории в 1932–1934 годах вела курс методики музыкального радиовещания. Прошла аспирантуру при МГК в 1932–1935 годах. С момента организации кафедры Истории музыки народов СССР (1938) работала ассистентом на этой кафедре. В 1941 году была эвакуирована из Москвы с Союзом советских композиторов». Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 56. Среди архивных документов обнаружены копия свидетельства из МГК от 28 февраля 1933 года № 141 об окончании Рыбаковой Инструкторско-педагогического факультета (отделение обще-музыкального образования по специальности «Слушание музыки»), за подписью заместителя директора МГК А. Б. Гольденвейзера (там же, Л. 55).

<sup>14</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 57.

<sup>15</sup> Там же. Л. 58.

<sup>16</sup> В настоящее время проблема жанра музыковедческого исследования актуализировалась и получила научное осмысление в трудах доктора искусствоведения Т. И. Науменко [7], [8].

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 66.

<sup>19</sup> Там же. Л. 63, 65.

<sup>20</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 8.

<sup>21</sup> В истории СГК личность и труды Е. Е. Егорова оставили заметный след. Получив образование в Московской консерватории (класс В. М. Зарудной), в 1921–1931 гг. он работал в ГИМНе, читал курс методики в МГК. Оказавшись в Свердловске (1933), возглавил исследовательскую работу консерватории и сыграл весомую роль в ее становлении.

<sup>22</sup> ВКВШ СНК СССР — Всесоюзный Комитет по делам Высшей школы Совета Народных Комиссаров СССР.

<sup>23</sup> Архив УГК. Приказ № 578 от 20 мая 1942 года.

<sup>24</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 50.

<sup>25</sup> Там же. Л. 4.

<sup>26</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 2.

<sup>27</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 11.

<sup>28</sup> Там же. Л. 10.

<sup>29</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 7.

<sup>30</sup> В годы войны Л. А. Орбели оказался в Свердловске в связи с эвакуацией Президиума Академии наук СССР на Урал. Встреча В. А. Гутерман с известным ученым состоялось благодаря М. С. Шагинян. Орбели ознакомился с ее исследованием, «заинтересовался им и проанализировал с точки зрения физиологии», — вспоминала пианистка в брошюре «Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук» (1994), написанной ею на основе диссертации и последующего опыта работы. В дальнейшем разработка этого направления получила продолжение в исследованиях преподавателя СГК/УГК С. М. Перельман, которая успешно продолжила опыты по излечению рук пианистов в 1950-е гг.

<sup>31</sup> Из автобиографии Кильчевской известно, что она обучалась в СГК в классе сольного пения (1934–1939). На основании путевки Комитета по делам искусств при СНК была зачислена на должность ассистента вокальной кафедры СГК. ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 4.

<sup>32</sup> ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 13.

<sup>33</sup> Там же. Л. 8. Показательно, что данная проблематика стала предметом исследования и в научных трудах МГК, где С. Г. Корсунский (ученик Н. А. Гарбузова) в 1947 году защитил диссертацию «Акустические исследования певческого голоса».



*Сергей Аникиенко*

## КОГОРТА ПЕРВЫХ: КОМПОЗИТОРЫ ЕКАТЕРИНОДАРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

---

На рубеже XIX и XX столетий в одном из самых молодых регионов Российской империи — Кубанской области — ускоренными темпами шло зарождение профессиональной музыкальной культуры. Значительным вкладом в этот процесс явилась композиторская деятельность музыкантов, живших и работавших в ее административном центре — Екатеринодаре. Исследования последних лет [3], [7], [10], посвященные различным аспектам музыкальной культуры региона, тем не менее не затрагивают комплекс вопросов, связанных с этой стороной деятельности екатеринодарских музыкантов. В литературе встречаются только отдельные замечания, не дающие целостной картины.

Документы из архивохранилищ Москвы, Санкт-Петербурга и Краснодара, а также публикации периодической печати того времени<sup>1</sup> помогают рассмотреть творческую деятельность первых композиторов Екатеринодара и установить некоторые факты их биографии.

Удаленность города от других крупных центров юга России, а также отсутствие зимнего театрального помещения<sup>2</sup> не способствовали проведению концертов в течение всего года. Провинциальная музыкальная жизнь протекала на приспособленных площадках учебных заведений и в залах общественных собраний. Репертуар подобных музыкально-вокальных вечеров не изобилует новинками. На этом фоне заметным событием становилось исполнение музыкальных произведений, написанных местными музыкантами.

По мнению краснодарского музыковеда В. Фролкина [10, 410], первым кубанским профессиональным композитором был **Павел Александрович Махровский** (1860<sup>3</sup> — после 1918). Однако проведенный нами анализ архивных документов позволяет признать подобное мнение ошибочным.

Сохранившиеся в архивохранилищах материалы свидетельствуют, что сын священника Махровский в 1881 году был направлен на учебу в Московскую

консерваторию в качестве стипендиата Кубанского казачьего войска<sup>4</sup>, где изучал теорию музыки и откуда был исключен по причине несвоевременной оплаты обучения со стороны Кубанского войска.

В феврале 1884 года Махровский подает прошение уже в Петербургскую консерваторию о предоставлении возможности изучения теоретических дисциплин<sup>5</sup>, выдерживает приемные испытания и зачисляется бесплатным учеником в класс контрапункта Иогансена. Однако проучившись до мая 1886 года, он *«окончил класс контрапункта, канона и фуги проф[ессора] Иогансена и класс инструментовки проф[ессора] Римского-Корсакова и был переведен в класс практического сочинения. Выбыл в мае по дом[ашним] обст[оятельствам], не окончив полного курса»*<sup>6</sup>.

Так и не окончив полного курса обучения в консерватории, Махровский в 1897–1898 годы возглавлял войсковой оркестр Кубанского казачьего войска. Иницилируя вместе с А. Д. Бигдаем открытие в Екатеринодаре отделения ИРМО, в 1900–1901 годы он стал первым заведующим музыкальными классами. В 1902 году им была опубликована программная статья «Об изучении Кубанской области со стороны музыкальной»<sup>7</sup>, в которой впервые делается попытка осмысления специфики и своеобразия местного музыкального фольклора.

Впоследствии Махровский отошел от дел и поселился в Анапе, где открыл собственный писчебумажный магазин. Имея звание потомственного почетного гражданина, в 1909 году он подает прошение в Анапскую городскую управу на должность городского секретаря<sup>8</sup>.

В 1918 году Махровский планирует открытие при Кубанской консерватории музыкальной учительской семинарии с четырьмя отделениями — педагогическим музыкально-вокальным, педагогическим музыкально-инструментальным, регентским и дирижерским, но ведомство народного просвещения Кубанского краевого правительства ему отказало в финансировании<sup>9</sup>.

О музыкальных произведениях Махровского сохранилось крайне мало информации. Достоверно известно, что 22 января 1898 года в зале Второго общественного собрания силами Екатеринодарского кружка любителей музыки была поставлена оперетта «Черноморский побит»<sup>10</sup>, в основу которой легла пьеса кубанского писателя Я. Г. Кухаренко «Черноморский побит на Кубань миж 1794 и 1836 роками», рисующая быт кубанских казаков во время заселения ими кубанской равнины<sup>11</sup>. Все инструментальные номера были написаны Махровским, а включенные в действие народные песни представлены в обработке Бигдая и оркестровке Махровского. Нотный материал, по всей вероятности, не сохранился. Газетные хроники донесли до нас некоторую информацию о музыке. «Оперетте предшествует увертюра, — писала ростовская газета «Приазовский край», — элегический и несколько монотонный мотив которой часто повторяется и в других местах ее. Такое предисловие оправдывается дальнейшей музыкой оперетты: она отличается однообразием, изредка лишь оживляясь красивым мотивом. Со второго уже акта испытываешь какое-то угнетенное состояние, которое нарушается только ариями Цвир-

кунки. <... > В конце третьего акта врывается популярный малороссийский мотив — акт кончается оживленной и бойкой музыкой танца “Журавель”»<sup>12</sup>.

Екатеринодарская пресса была благожелательней: «...эта оперетта послужила канвою для весьма значительного количества (29 номеров) музыкально-вокальных узоров, щедро рассыпанных композиторами по однообразному “степному” пространству сюжета. <... > Весь музыкально-вокальный материал оперетты построен на твердом основании коренных мотивов старинной малорусской песни, и в основе своей для публики не казался чем-либо новым: зрителю <... > все время казалось, что он находится в сфере знакомых уже ему звуков и мотивов, но в тоже время было ясно <... >, что это знакомое подверглось тщательной обработке в таком примерно направлении, в каком сырой материал превращается в фабрикат в руках рабочего: настолько обработка эта изменила безыскусственную народную песню. Особенно это было заметно на музыкальной оркестровой части пьесы. Некоторые оркестровые нумера были в высокой степени хороши, например, увертюра, антракт перед третьим действием, танец “Журавель” и др.»<sup>13</sup>.

Как признавался сам Бигдай в письме Н. Ф. Финдейзену, выбор слабого литературного сюжета был обусловлен рядом причин: «Избрана была эта оперетта, во-первых, потому, что она единственное пока произведение черноморского писателя, во-вторых, и потому, что в ней удобнее всего, казалось мне, возможно было популяризировать чисто черноморские народные мотивы и, в особенности, мотивы свадебные, богатые как по своей мелодичности, так и эпичности. В этих же видах включена в оперетту полная обрядовая сторона черноморского сватанья и свадьбы»<sup>14</sup>.

В. Фролкин высказывал предположение, что после постановки оперетты музыкант сочинять прекратил [9, 28]. Действительно, упоминания о других его произведениях в местной прессе отсутствуют.

Мелодии, записанные Махровским в странах Юго-Восточной Азии, где он, состоя на военной службе, побывал в составе 14-го флотского экипажа Балтийского флота, были использованы Г. Э. Конюсом в японской сказке-балете «Даита». В предисловии изданного клавира балета автор с благодарностью отмечал: «Считаю долгом выразить здесь мою глубокую признательность:

1) Знатоку японской музыки, талантливому капельмейстеру 14-го флотского экипажа Павлу Александровичу Махровскому за его “Сборник японских мелодий” и за данное им разрешение воспользоваться ценным материалом этого сборника, к сожалению, еще не изданного. <... > Все заимствованные темы отмечены в выносках» [6].

Очень недолгой была в Екатеринодаре деятельность **Ивана Егоровича Попова** (1858–1917), чье имя сегодня практически забыто.

По уточненным данным [5, 128], Попов родился 23 декабря 1858 года в станице Баталпашинской Кубанской области (ныне г. Черкесск, Карачаево-Черкесская республика). Окончив гимназию в Екатеринодаре, он создает здесь оркестр, в котором выступает и как оркестрант (играет на скрипке), и как дирижер. В 1889 году со званием свободного художника Попов окан-

чивает Московское филармоническое училище по классу теории у Н. Д. Кашкина и возвращается в Екатеринодар, где становится одним из дирижеров оркестра кружка любителей музыки, выступает в местной прессе с музыкально-критическими статьями и заметками.

Уже в ноябре 1889 года, в концерте, посвященном 50-летию творческой деятельности А. Рубинштейна, оркестром под руководством Попова исполняется «Тореадор и Андалузка» из «Маскарадного бала» юбиляра в переложении дирижера. Впоследствии произведение еще не раз звучало на екатеринодарской сцене. Запомнились жителям города и собственные сочинения Попова, в том числе «Тарантелла».

В 1891 году обстоятельства вынуждают переехать И. Е. Попова в Ставрополь-Кавказский. Здесь он открывает первую в городе музыкальную школу, в 1902 году становится инициатором открытия отделения ИРМО с музыкальными классами. В 1911 году Иван Егорович переезжает в Иваново-Вознесенск, где вновь инициирует открытие отделения ИРМО.

Наибольшей известностью у екатеринодарцев пользовались сочинения **Якова (Акопа) Адамовича Назарова** (1871–1934). Уроженец Ростова-на-Дону, он рано потерял родителей. С детства мальчик любил играть на скрипке<sup>15</sup>, поэтому в сентябре 1889 года его тетка, вдова войскового старшины Анна Сергеевна Назарова, подает прошение о принятии юноши в число учеников Петербургской консерватории<sup>16</sup>. Проучившись там некоторое время, Назаров сначала берет отпуск, а в октябре 1894 года просит выслать его документы в Екатеринодар: *«Так как в этом году я призываюсь к воинской повинности, поэтому я выхожу из консерватории на один год, покорнейше прошу Вас выслать мой паспорт и остальные бумаги, взамен которых я шлю отпуск, взятый из консерватории»*<sup>17</sup>.

Консерваторию Назаров, по-видимому, так и не окончил. В словаре «Кто писал о музыке» [4, 230] указано, что Назаров учился в Петербургской консерватории по классу скрипки у Н. В. Галкина, по теории у А. К. Лядова, а затем в Москве у скрипача А. А. Колаковского<sup>18</sup>.

На это время приходится первое упоминание в прессе о выступлении Назарова на Кубани: *«12-го июня [1894 года] в зале зимнего клуба [Ейска] состоялся концерт начинающего молодого скрипача Я. А. Назарова (ученика профессора Колаковского) <...>. Большой виртуозности концертант не представлял, но, как начинающий, играл весьма недурно, а исполнением некоторых вещей, как, например, своих композиций “Грустная песенка” и “Мазурка”, вызвал дружные аплодисменты публики»*<sup>19</sup>.

С 1894 года Назаров жил в Екатеринодаре, где вскоре состоялось его первое сольное выступление. Со временем он зарекомендовал себя хорошим скрипачом-солистом: музыкант ежегодно давал сольные концерты, много выступал в Кубанской области.

Значительные результаты музыкантом были достигнуты на поприще педагогической деятельности. Знаменитый Л. С. Ауэр, выступавший в южном городе в сентябре 1904 года, высоко отзывался об успехах учеников Назарова<sup>20</sup>.

Имена двоих из них вошли в историю музыкальной культуры страны. Михаил Кирлиан (1892–1965) более 40 лет проработал в Краснодарском музыкальном училище, много лет возглавляя его, а Василий Ширинский (1901–1965) стал выдающимся скрипачом, профессором Московской консерватории, народным артистом РСФСР, одним из основателей и бессменным участником Государственного струнного квартета им. Бетховена.

Проявил себя Назаров и как музыкальный критик: ему принадлежит ряд рецензий на концертные выступления екатеринодарских музыкантов и приезжих артистов.

Назаровым написано большое количество скрипичных и вокальных сочинений на стихи А. Пушкина, А. Толстого и других поэтов, произведений для камерного оркестра. Они издавались местными нотными фирмами, помещались в нотных журналах «Музыка и пение», «Скрипач», «Виолончелист».

Рецензии на его произведения в центральных изданиях не отличались лояльностью. «*Не лишенная приятности, но уже чересчур простенькая и невзыскательная пьеска*, — писала «Русская музыкальная газета» о популярной среди екатеринодарцев «Грустной песенке», — *вдохновения чисто “провинциального”*. Одно из ее достоинств — *в краткости; весь опус = 1 странице или 26 тактам*»<sup>21</sup>.

Еще более жестко рецензент подошел к пьесе Назарова для скрипки «*Danse orientale*» оп. 3. «*Названная пьеса*, — пишет он, — *<...> представляет прекрасный образчик сочинения музыки по готовым клише. Клише это есть полный каданс, как он описывается в учебниках гармонии и как он завяз в слухе каждого любителя музыки, умеющего подобрать на рояле цыганский романс. Трезвучие I-й ступени, трезвучие IV-й ступени, квартсекстаккорд, доминант-септаккорд и тоническое трезвучие — вот основа сочинения. На этой основе движется мелодия, устроенная очень просто: четыре ноты быстро бегут вверх, начиная с V-й ступени, и медленно возвращаются обратно — вот вам два такта; следующие два такта — тоже самое, начиная с IV-й ступени, еще два такта с третьей ступени, и еще два такта со второй ступени, итого восемь тактов — вот вам и мелодия. <...> эти восемь тактов можно при желании повторить 88 раз*»<sup>22</sup>.

Однако сочинения Назарова не только постоянно звучали в Екатеринодаре в исполнении местных музыкантов; они вошли в репертуар известных в начале XX века исполнителей: профессора К. К. Григоровича, И. Р. Налбандяна, М. Н. Гамовецкой и других.

По свидетельству современника, «*для творчества Назарова <...> основным и характерным мотивом является простота и скромность музыкальной концепции, удивительная ясность оркестровых построений, отсутствие головоломки, пестрой “вычуры” и внешней эффектации; его музыкальный рисунок отчетлив и светел. <...> Он лирик от начала до конца даже там, где, казалось, “все” отдается эпосу; его трогает печаль, печаль Чайковского; он не любит буйной радости, грома и громоносных движений; он поэт piano и andante и, кажется, никогда — forte*»<sup>23</sup>.



Значительную часть творческого наследия Назарова составляют скрипичные транскрипции сочинений П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Г. Рубинштейна, А. С. Аренского. Они печатались издательскими фирмами Юргенсона, Бесселя, Иогансена.

Бесомым был и вклад Якова Адамовича в учебно-педагогическую скрипичную литературу. Изданные екатеринодарской фирмой братьев Сарантиди «Школа для скрипки» Назарова и «41 характерная пьеса для скрипки с фортепиано» были основаны на широко известных народных песнях. Вот как отзывалась местная пресса о «Школе для скрипки»: *«Оригинальность этой школы в том, что все штрихи, тональности, ритм изучаются на известных, знакомых русскому уху песнях. <...> [Ученик] с удовольствием играет знакомые, красивые песни и развивает и вкус, и любовь к музыке. А между тем он изучает <...> и тональность, например, так как одна и та же песня идет в до мажор, sol, re, la и т. д.»*<sup>24</sup>.

Особая страница в истории музыкальной культуры Кубани — деятельность известных музыкантов и композиторов, заметно раздвинувших жанровые рамки музыкальных произведений.

Яркое подтверждение тому — произведения **Евгения Доминиковича**<sup>25</sup> **Эспозито** (1863 — после 1935), итальянского композитора и дирижера. Приехав в Россию по приглашению С. И. Мамонтова, он работал дирижером в оперных антрепризах Харькова, Петербурга, Одессы, Москвы, Киева. В сезоне 1897–1898 годов под его управлением в Московской частной русской опере состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко».

В течение 1901–1902 и 1909–1911 годов Эспозито был капельмейстером войскового оркестра Кубанского казачьего войска, превратив этот коллектив в симфонический.

К наиболее известным сочинениям Эспозито относится комическая опера «Каморра» (либретто С. Мамонтова), премьера которой состоялась в 1903 году в Московском театре «Эрмитаж». Точно датировать произведение не представляется возможным. С большой долей вероятности можно предположить, что «Каморра» была написана во время первого периода работы Эспозито в Екатеринодаре. Об этом свидетельствует неоднократное включение дирижером отрывков из оперы в программы концертов Кубанского войскового оркестра. Так, в симфоническом концерте в бенефис Эспозито 2 апреля 1902 года прозвучало вступление к третьему акту оперы<sup>26</sup>.

После московской премьеры пресса Екатеринодара сокрушалась: *«Еще не так недавно почтенный маэстро был среди екатеринодарцев с своим талантливым произведением, которое, из скромности, боясь навязывать публике свою музыку, ни разу не исполнил во всем объеме <...>»*<sup>27</sup>.

Полностью услышать «Каморру» Екатеринодар смог только в 1910 году, во время летних гастролей в городе труппы товарищества артистов русской оперы под управлением крупнейшего режиссера страны Н. Н. Боголюбова<sup>28</sup>. Опера была представлена дважды.

Местная пресса отмечала, что во время первого спектакля *«конец первого акта был сплошным триумфом автора ее, которого публика настойчиво вызы-*

вала. От городской театральной комиссии Е. Д. Эспозито был прочитан адрес, в котором отмечены его заслуги, как насадителя серьезной музыки в Екатеринодаре и талантливого музыканта; адрес заключен в бювар с серебряной крышечкой»<sup>29</sup>. Во втором спектакле автор снова был вызван на сцену, и ему был поднесен лавровый венок.

По мнению рецензента, хотя опера и называется комической, «комизм положения вызывается здесь <...> вполне естественным ходом действия»<sup>30</sup>. Рассматривая «Каморру» с музыкальной стороны, автор рецензии отмечает, что «в ней нет обычного оперного шаблона, в ней видно полное единение слов и музыки, и в этом кроется в значительной мере успех ее; будучи построена главным образом на ансамблях, музыка этой оперы отличается ясностью и красотой»<sup>31</sup>.

Сравнивая «Каморру» с операми старых итальянских композиторов, рецензент отмечает сильное влияние последних на музыку Эспозито, выразившееся в быстрых речитативах, фиоритурах и украшениях. Однако оркестровка оперы заметно отличается от классических норм уже только тем, что музыка как бы дополняет действие на сцене: это проявляется введением аккомпанемента мандолин и гитар за сценой или в таинственных аккордах, сопровождающих каморристов в сцене запугивания глуповатого Петруши.

Особенность музыки этой оперы автор рецензии видит в широко развитых ансамблях, но вместе с тем отмечены и отдельные сольные номера.

Отметим, что отзывы местной прессы об опере Эспозито «Каморра» вполне согласуются с мнением столичных критиков<sup>32</sup>.

В 1911 году на Кубани широко отмечалось 100-летие войсковых певческого и музыкантского хоров, приуроченное к открытию памятника первым запорожцам, прибывшим к берегам Тамани 25 августа 1792 года. Торжества проходили в Екатеринодаре (25–27 сентября) и Тамани (5–7 октября). Музыкальные сочинения Эспозито в них занимали не последнее место. В программу хора и оркестра Кубанского войска были включены специально написанные Эспозито к юбилею «Юбилейная кантата» (слова Г. Концевича) и Торжественный войсковой марш<sup>33</sup>. А в Зимнем театре 27 сентября была представлена пьеса кубанского драматурга Г. В. Доброскока «Козацьки прадиди» с музыкой Эспозито<sup>34</sup>, изобилующей, по словам хроникера газеты, «мотивом времен Запорожской вольницы, когда казацкая песнь была так трогательна и, вместе, могуча...»<sup>35</sup>.

Особая страница в истории музыкальной культуры Кубани — работа в музыкальном училище Екатеринодарского отделения ИРМО в 1911–1913 годах **Михаила Фабиановича Гнесина** (1883–1957).

Составленный нами список музыкальных произведений, над которыми композитор работал в Екатеринодаре [3, 109–110], включает симфонический дифирамб «Врубель», квинтет «Requiem», музыку к трагедии Софокла «Эдип-царь» и пьесе Эврипида «Финикиянки» и другие. Однако вклад Михаила Фабиановича в музыкальную культуру Кубани заключается не только в его композиторском творчестве. Класс специальной теории музыки (или класс теории композиции) — самый малочисленный в музы-

кальном училище — стал не только первым самостоятельным опытом Гнесина на педагогическом поприще, но и *первой попыткой* обучения в регионе композиторов<sup>36</sup>.

Занятия композицией Гнесиным четко делились на теоретическую и практическую части [3, 53–54]. После повторения курса гармонии учащиеся должны были практически знакомиться с контрапунктом строгого и свободного стилей, а также с другими музыкальными формами, о которых они получили теоретическое представление в классе энциклопедии. Одновременно ученики изучали инструментовку, подробно знакомясь с устройством и свойствами инструментов, просматривая партитуры под руководством преподавателя и упражняясь в оркестровке нетрудных пьес. Занятия в классе специальной теории, по мнению композитора, *«являются упражнениями в приложении теоретических познаний к практике музыкального сочинения»*<sup>37</sup>.

В классе композиции Гнесина училось всего три человека — Иван Яцюк (1911/12 учебный год), Иван Дмитренко и Николай Преображенский (1912/13 учебный год). Один из них, **Николай Александрович Преображенский** (1882–1937), впоследствии преподавал методику общего музыкального образования, курс детского музыкального воспитания, руководил педагогической практикой в детских садах и школах города. Его произведения длительное время входили в программы пения общеобразовательных школ, исполнялись в детских садах и пионерских отрядах.

В числе учеников Преображенского в Краснодарском музыкальном училище был Г. М. Плотниченко, усилиями которого в 1966 году в Краснодаре было открыто отделение Союза композиторов СССР. А созданный им при педагогическом институте музыкальный факультет стал основой нынешней консерватории Краснодарского института культуры.

Традиции Гнесина в Екатеринодаре продолжила **Любовь Львовна Штрейхер** (по мужу Бихтер) (1888–1958). Выпускница Петербургской консерватории по классу скрипки профессора Л. Ауэра и по классу композиции М. О. Штейнберга, она по приглашению Гнесина в 1913–1915 годах в музыкальном училище вела класс скрипки и теоретических дисциплин, была дирижером симфонического оркестра. В Екатеринодаре Штрейхер сочинила балет «Ночь фиалки» (1914), ряд фортепианных и скрипичных пьес.

Под руководством Штрейхер в классе специальной теории музыки Екатеринодарского музыкального училища в 1913/14 учебном году продолжили заниматься Николай Преображенский и Иван Дмитренко, а впоследствии также Андрей Бендерский<sup>38</sup>. С уходом Штрейхер из музыкального училища закрылся и класс теории композиции.

Подводя итог, отметим, что творческая деятельность музыкантов Екатеринодара совпала с процессом зарождения профессиональной музыкальной культуры в социокультурном пространстве Кубанской области и Черноморской губернии. Одной из ее отличительных черт стало освоение и творческое осмысление различных музыкальных жанров: комической оперы («Каморра» Эспозито), оперетты («Черноморский побит» Махровского и Бигдая),

кантатно-ораториальной, симфонической, вокально-хоровой и камерной (инструментальной и вокальной) музыки.

Одновременно в музыкальном училище Екатеринодарского отделения ИРМО выпускниками Петербургской консерватории Гнесиным и Штрейхер велись занятия в классе специальной теории музыки.

Таким образом, деятельность профессиональных композиторов и любителей музыки в Екатеринодаре на рубеже XIX–XX веков заложила фундамент современной региональной композиторской школы и способствовала развитию музыкальной культуры региона.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аникиенко С. В. Гнесинская композиторская школа в судьбе музыкальной культуры Екатеринодара-Краснодара // Композиторы Гнесинского Дома. Вопросы изучения и популяризации наследия: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции — XXIV Гнесинских чтений 15 февр. 2019 г. Москва: Издательство «Российская Академия музыки им. Гнесиных», 2020. С. 38–43.
2. Аникиенко С. В. Забытые имена: Яков Назаров, екатеринодарский композитор и педагог // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы III Международной научно-практической конференции (Краснодар, 18–19 окт. 2018 г.). Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. С. 11–16.
3. Аникиенко С. В. Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени: монография. Краснодар: ИП Вольная Н. Н., 2017. 296 с.
4. Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М. Кто писал о музыке: биобиблиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. Т. II. Москва: Советский композитор, 1974. 314 с.
5. Ивлева М. В., Аникиенко С. В. Роль И. Е. Попова в зарождении профессиональной музыкальной культуры на Ставрополье // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы III Международной научно-практической конференции (Краснодар, 18–19 окт. 2018 г.). Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. С. 127–131.
6. Конюс Г. Э. Даита: японская сказка с танцами в 1 действиих и 4 картинах; либретто К. Ф. Вальца. Клавир. Москва: А. Зейванг, 1896. IV, 82 с.
7. Любушкина Е. Ю. Общественные организации Ставропольской губернии и Кубанской области в период с 1860-х гг. по октябрь 1917 г.: дисс. канд. историч. наук. Ставрополь, 2004. 404 с.
8. Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: статьи и материалы / Под ред. С. Л. Гинзбурга. Ленинград: Госмузиздат, 1959. 327 с.
9. Фролкин В. А. Кубанский симфонический оркестр (1812–2002). Изд. 2-е, перераб. и доп. Краснодар: Эолывы струны, 2003. 82 с.
10. Фролкин В. А. Открытие Екатеринодарского отделения ИРМО // Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений. Москва: Языки славянской культуры, 2012. С. 407–419.

## REFERENCES

1. Anikienko S. V. Gnesinskaya kompozitorskaya shkola v sud'be muzykal'noi kul'tury Ekaterinodara-Krasnodara [Gnesin's composer school in the fate of the musical culture of Ekaterinodar-Krasnodar]. Kompozitory Gnesinskogo Doma. Voprosy izucheniya i populyarizatsii naslediya [Composers of the Gnesins House. Issues of studying and popularizing heritage]. Moscow: Publ. of the Gnesin Russian Academy of Music, 2020. P. 38–43.

2. *Anikienko S. V. Zabytye imena: Yakov Nazarov, ekaterinodarskii kompozitor i pedagog* [Forgotten names: Yakov Nazarov, Ekaterinodar composer and teacher]. Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii: Sotsial'naya pamyat'. Aktualizatsiya. Modernizatsiya [Cultural life of the South of Russia: Social memory. Actualization. Modernization]. Krasnodar: Publ. of the Krasnodar State Institute of Culture, 2018. P. 11–16.
3. *Anikienko S. V. Mikhail Fabianovich Gnesin v Ekaterinodare: skvoz' prizmu vremeni* [Mikhail Fabianovich Gnesin in Ekaterinodar: through the prism of time]. Krasnodar: IP Vol'naya N. N., 2017. 296 p.
4. *Bernandt G. B., Yampol'skii I. M. Kto pisal o muzyke: biobibliograficheskii slovar' muzykal'nykh kritikov i lits, pisavshikh o muzyke v dorevolyutsionnoi Rossii i SSSR* [Who wrote about music: a bio-bibliographic dictionary of music critics and people who wrote about music in pre-revolutionary Russia and the USSR]. Vol. II. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1974. 314 p.
5. *Ivleva M. V., Anikienko S. V. Rol' I. E. Popova v razvoze professional'noi muzykal'noi kul'tury na Stavropol'e* [Role of I. E. Popov in the Origin of Professional Musical Culture in the Stavropol Territory]. Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii: Sotsial'naya pamyat'. Aktualizatsiya. Modernizatsiya [Cultural life of the South of Russia: Social memory. Actualization. Modernization]. Krasnodar: Publ. of the Krasnodar State Institute of Culture, 2018. P. 127–131.
6. *Konyus G. E. Daita: yaponskaya skazka s tantsami; libretto K. F. Val'tsa* [Daita: Japanese fairy tale with dancing; libretto by K. F. Waltz]. Clavier. Moscow: A. Zeivang, 1896. IV, 82 p.
7. *Lyubushkina E. Yu. Obshchestvennye organizatsii Stavropol'skoi gubernii i Kubanskoi oblasti v period s 1860-kh gg. po oktyabr' 1917 g.*: diss. kand. istorich. nauk [Public organizations of the Stavropol province and the Kuban region since the 1860s. to October 1917: Cand. diss. historical. sciences]. Stavropol, 2004. 404 p.
8. *N. A. Rimskii-Korsakov i muzykal'noe obrazovanie: stat'i i materialy* [N. A. Rimsky-Korsakov and music education: articles and materials]. Ed. S. L. Ginzburg. Leningrad: Gosmuzizdat, 1959. 327 p.
9. *Frolkin V. A. Kubanskii simfonicheskii orkestr (1812–2002)* [Kuban Symphony Orchestra]. Ed. 2nd, rev. and add. Krasnodar: Eolovy struny, 2003. 82 p.
10. *Frolkin V. A. Otkrytie Ekaterinodarskogo otdeleniya IRMO* [Opening of the Ekaterinodar branch of the IRMO]. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo (1859–1917): Istoriya otdelenii* [Russian Musical Society : History of the branches]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2012. P. 407–419.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Тексты документов воспроизводятся в современной орфографии и пунктуации с сохранением некоторых лексических особенностей документа.
- <sup>2</sup> Зимний театр в Екатеринодаре был построен только в 1909 г., и первый зимний театральный сезон открылся первого октября оперой Верди «Аида».
- <sup>3</sup> В личном деле Махровского хранится копия свидетельства Кавказской духовной консистории с метрической записью о рождении Павла Александровича, что позволяет устранить разночтения в современных источниках: «...по метрической книге Кубанского войска станицы Старокорсунской Рождество-Богородицкой церкви за тысяча восемьсот шестидесятый год в 1 части родившихся мужского пола под № 36 значится следующая запись: родился второго, крещен четвертого числа июля Павел, у него родители: священник Александр Онисимов Махровский и законная жена его Параскева Иванова, оба православного вероисповедания <...>» (ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Ед. хр. 2609. Л. 2).
- <sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 66.
- <sup>5</sup> ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Ед. хр. 2609.
- <sup>6</sup> Там же. Л. 7. Согласно «Списку учеников Римского-Корсакова в Петербургской консерватории» [8, 265], П. А. Махровский занимался в классе практического сочинения в 1884–1885 гг. Однако секретарь Главной дирекции ИРМО В. Э. Направник в 1900 г. из канцелярии Петербургской консерватории получил другие сведения: «Конч[ил в] 84 г. [класс] контр[апункта] Иогансена, 85 г. фугу. На экз[амены] не явился» (ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Ед. хр. 438. Л. 28).



- <sup>7</sup> *Махровский П. А.* Об изучении Кубанской области со стороны музыкальной // Кубанские областные ведомости. 1902. 20, 21 нояб. Некоторые исследователи (см., напр.: [7]) называют эту публицистическую работу научным трудом.
- <sup>8</sup> *Харалдина З. Е.* О первых почетных гражданах Анапы // Санаторно-курортное лечение и отдых в Анапе. 2012. № 14. С. 95–96.
- <sup>9</sup> ГАКК. Ф. Р-5. Оп. 1. Д. 92. 16 л.
- <sup>10</sup> В ряде публикаций (напр., [9, 27]) жанр произведения определен как опера.
- <sup>11</sup> Пьеса Я. Г. Кухаренко уже не раз привлекала внимание музыкантов. Так, в 1872 г. Н. В. Лысенко на текст, переделанный М. П. Старицким, была написана оперетта «Черноморцы», позднее переработанная композитором в оперу.
- <sup>12</sup> *И-ич А.* Екатеринодар. Новая малороссийская опера («Черноморский побыт») // Приазовский край. 1898. 2 февр.
- <sup>13</sup> *Совершенный профан.* «Черноморский побыт» на екатеринодарской сцене // Кубанские областные ведомости. 1898. 27 янв.
- <sup>14</sup> ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). Ед. хр. 1164. Л. 4.
- <sup>15</sup> В. Фролкин считал, что юность Назарова прошла в Ейске [10, 408], где он в Кубанской войсковой гимназии под руководством выпускника Петербургской консерватории И. И. Бланкова овладел нотной грамотой, приобрел навыки игры на скрипке и начал сочинять. Однако в 1878 г. Бланков, по окончании обязательного пятилетнего срока службы, не получив ожидаемого повышения денежного содержания, покинул должность учителя музыки и пения. Назарову в это время было всего семь лет, поэтому возможность первоначального его обучения под руководством талантливого педагога вызывает сомнение.
- <sup>16</sup> ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Ед. хр. 2803. Л. 1.
- <sup>17</sup> Там же. Л. 2.
- <sup>18</sup> Документов, подтверждающих факт обучения Назарова у Колаковского, нами не обнаружено.
- <sup>19</sup> *М-ко Ф.* Ейск Кубанск. обл. // Приазовский край. 1894. 25 июня.
- <sup>20</sup> Более подробно см.: [2, 13].
- <sup>21</sup> *Г. Л.* [«Грустная песенка». Соч. Я. А. Назарова. Оп. 1] // Русская музыкальная газета. 1901. № 38 (23 сент.). С. 914.
- <sup>22</sup> *В. В. Назаров Я. А.* «Русский концерт» для скрипки // Русская музыкальная газета. 1902. № 4 (26 янв.). С. 125–126.
- <sup>23</sup> *Кто-то близкий.* Бенефис Визенберга // Кубанская мысль. 1916. 4 авг.
- <sup>24</sup> *Мурын Л.* Новая скрипичная школа // Кубанский курьер. 1909. 24 окт.
- <sup>25</sup> Имя итальянского композитора и дирижера приведено в русской транскрипции.
- <sup>26</sup> Летопись областной жизни // Кубанские областные ведомости. 1902. 31 марта.
- <sup>27</sup> «Каморра», новая опера Е. Д. Эспозито // Кубанские областные ведомости. 1903. 23 февр.
- <sup>28</sup> В исполнении оперы Эспозито «Каморра» приняли участие артисты Петербургской, Московской, Киевской, Харьковской, Казанской, Тифлисской, Пермской опер; капельмейстеры М. М. Голикин и М. А. Бельский.
- <sup>29</sup> *Эми.* «Каморра» // Утро Кавказа. 1910. 18 авг.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> См., напр.: *Липаев Ив.* Московские письма // Русская музыкальная газета. 1903. № 17–18 (27 апр. — 4 мая). С. 488.
- <sup>33</sup> ГАКК. Ф. 396. Оп. 1. Д. 10017. Л. 115 об.
- <sup>34</sup> Там же. Л. 116 об.
- <sup>35</sup> Праздник войсковых хора и оркестра // Кубанский курьер. 1911. 29 сент.
- <sup>36</sup> Более подробно см.: [1].
- <sup>37</sup> Цит. по: [3, 54].
- <sup>38</sup> Отчет Екатеринодарского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящего при нем музыкального училища за 1913–1914 год. Екатеринодар: Типо-лито-фотоцинкография С. Казарова, 1914. С. 31.

Валентина Рубцова

## РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ А. РЫЖИНСКОГО «ХОРОВАЯ МУЗЫКА ПОСЛЕВОЕННОГО АВАНГАРДА»

---

Отечественная музыкальная наука в последние десятилетия существенно расширила охват явлений западноевропейской музыки второй половины XX — начала XXI веков. К числу значительных исследований в этой области в 2021 году прибавилась новая книга: А. С. Рыжинский. «Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция»\*.

В книге представлены наиболее знаковые фигуры: Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берио, К. Штокхаузен, М. Кагель, Д. Лигети, П. Булез, Я. Ксенакис. Автор ставит в своей работе несколько задач: дать характеристику хорового творчества каждого из названных композиторов; определить точки пересечения их творческих поисков; раскрыть, как сейчас говорят, «мотивацию» этих поисков. Наконец, обозначить проблемы, которые будет необходимо решать дирижеру и хору, взявшимся за исполнение такой музыки. Это — важнейшая составляющая (помимо целостного исследования данного явления) научно-практической значимости монографии А. С. Рыжинского, поскольку он является не только автором, известным трудами в своей научной области, но и дирижером, решающим подобные проблемы в живом звучании тех сочинений, о которых идет речь. Впрочем, некоторые коллеги автора узнают из книги не только о приемах работы над хоровыми партитурами западноевропейских композиторов второй половины XX века, но и о самом существовании многих их произведений. Нельзя не согласиться с А. С. Рыжинским в том, что имеющееся в отечественной исполнительской практике «отсутствие интереса хоровых дирижеров к западным партитурам 50–60-х гг. XX в. обусловлено порой элементарной неосведомленностью об их существовании» (с. 3) и недо-

---

\* Рыжинский А. С. Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция. М.: Музыка, 2021.

ступностью многих нотных изданий, аудио-, видеоматериалов. С этой точки зрения нельзя не отметить актуальность появления названной монографии.

Отбор ее «персонажей» обусловлен рядом общих установок в их творческих поисках. Автор связывает их, как это уже сложилось в научной литературе, с Дармштадскими летними курсами новой музыки, ставшими с 50-х годов прошлого века активной площадкой экспериментов в области техники композиции. В книге затрагивается широкий круг вопросов. Сочинения, о которых идет речь, имеют в книге емкие характеристики, обобщающие их оценки в современной научной литературе. Они касаются различных вопросов музыкального содержания, формы, композиции. Но главное в монографии — авторский анализ этого пласта музыкальной культуры с точки зрения явлений современного хорового искусства и его исполнительства.

Движение к новой музыке, как известно, практически у каждого из представленных композиторов началось с освоения традиций неоклассицизма (Стравинский, Хиндемит), а далее — творчества нововенцев (Шенберг, Веберн). Проследивая эти связи, А. С. Рыжинский, в соответствии с направленностью своего исследования, выявляет в преемственности традиций то, что становится импульсами для формирования приемов, служащих новым задачам художественной выразительности. В этом отношении для авангардистов второй волны автор отмечает два следующих важных момента.

Первый связан с тем, что ни один из перечисленных выше авторов не прошел мимо шенберговской техники *Sprechgesang*. В русле поисков в этом направлении у Булеза возникают речевые хоры, оказавшие влияние на творческие поиски Л. Ноно, Б. Мадерны, М. Кагеля. У последнего в 1970-е годы появляются *Gesangchor* и *Sprachchor*, способы исполнения которых обозначаются как пение, речевое пение и ритмизованная речь. Говорящий хор включен в партитуру «Лабиринт» Л. Берио. Начиная с «*Carré*», выделяет вокальные и речевые партии К. Штокхаузен, многообразно развивая этот принцип в «Моментях», хоровых эпизодах гепталогии «*LICHT*» и других сочинениях. Внедрение развитого речевого элемента в вокально-хоровые партитуры повлекло за собой рождение большого количества новых исполнительских приемов в передаче вербального ряда, которые подробно охарактеризованы в монографии.

Второй аспект, в котором авангардисты второй волны продолжили творческие искания Новой венской школы, связан с экспериментами Веберна по преодолению линейности и освоению трехмерного пространства в хоровом звучании.

Автор отмечает эту тенденцию у Л. Ноно уже в его первых хоровых сочинениях. Идея *Klangfarbenmelodie* развивается у него в «Эпитафии № 3» («Три эпитафии Федерико Гарсиа Лорке»), в «Песни любви», «Прерванной песне». И если в «Эпитафии» она реализуется в формировании монодии духовых и пуантилистической фактуре ударных (размещенных в разных концах сцены), то в «Прерванной песне», благодаря расщеплению монотембровых интонаций на отдельные звуки в разных партиях, образуется монодия

нового типа, которую А. С. Рыжинский, вводя новое научное определение, характеризует как *политембровую стереомонодию*, «представляющую фактурный пласт с постоянно меняющимся тембровым содержанием» (с. 22). Этот прием позволяет не только изменять тембровую окраску звучащего аккорда, но и рождает эффект физического перемещения звука в пространстве. Такого рода находки, как доказывает А. С. Рыжинский, становятся очень значимыми для западноевропейских авангардистов, стремящихся разрушить закостененный склад традиционного хорового письма.

Автор отмечает, что освоение трехмерного пространства у названных композиторов связано и с использованием чисто физических свойств — различными вариантами размещения групп исполнителей на сцене и в зале. Во многих партитурах появляются схемы таких вариантов. Важным этапом в этом направлении автор называет образование идеи пространственной композиции в опусах К. Штокхаузена «*Gesang der Jünglinge*», «*Gruppen*», «*Carré*». В первом из них, являющимся электронной композицией, звучание воспроизводилось из размещенных по залу пяти репродукторов, во втором — в реальном акустическом звучании трех оркестров с тремя дирижерами.

Новаторские приемы в этом отношении раскрываются у Д. Лигети, позволяя добиваться эффекта акустического отражения звука, создавать сложные тембровые миксы, менять тембр длительно выдерживаемого тона. Открытием Лигети, повлиявшим на его коллег, стал, считает А. С. Рыжинский, прием динамического унисона, который образуется благодаря последовательному включению голосов фактуры в общую звучность. На этой основе, например, у Ноно («*Sarà dolce tasere*», «*Ha venido canciones para silvia*»), Беріо («*Sogo*») и других композиторов возникают так называемые хоровые диагонали — *crescendo* и *diminuendo*, что также позволяет последовательно менять окраску звучания и создавать эффект перемещения звука в пространстве.

Взаимодействие слова и музыки в искусстве второй половины XX века, многообразие приемов — одна из основных проблем, которой касаются все исследователи, изучающие творчество композиторов той поры, — постоянно находятся в поле зрения автора книги. Затрагиваются вопросы фонемной композиции, многообразной техники расщепления слов. Здесь, пожалуй, впервые так широко охарактеризована область фонации, ставшая в экспериментальных поисках музыкального авангарда в числе определяющих. На основе большого исполнительского опыта А. С. Рыжинский анализирует многочисленные варианты озвучивания фонем и их сочетаний в партитурах композиторов-авангардистов, помогая тем самым дирижерам и вокалистам понять принципы обогащения артикуляционных приемов, воспроизведения вербального ряда, влияние фонетики на композиционную и тембровую стороны звучания. Автор особо выделяет здесь партитуры К. Штокхаузена «*Carré*», Д. Лигети «*Aventures*» и М. Кагеля «*Anagrama*», где композитор впервые поместил знаки «Международной фонетической транскрипции», обозначив тем самым интерес к фонетическим особенностям различных языков и необходимость выработки физических навыков их произнесения. Именно Кагель, добиваясь

специфического эффекта, ввел пение со стиснутыми зубами; увеличивая объем вокального звучания, обозначил прием пения с улыбающимся ртом; эффект невнятного бормотания возник при интонировании текста с закрытым ртом. У Кагеля и других композиторов получил распространение и еще целый ряд новых приемов вокально-хорового исполнительства, которые подробно анализируются в монографии: назализация звука, гортанная смычка, пение на вдохе, пение с избыточным выдохом, пение «дрожащим голосом», крик в высоком регистре, включение немusикальных элементов (свист, смех, хлопанье в ладоши, кашель) и другие. Особого тембрового эффекта достигает Штокхаузен в «Моментях», используя многократную атаку звука при длительно выдерживаемых аккордовых вертикалях. Используя дыхание в качестве самостоятельного средства выразительности, он выписывает отдельной строкой схему усиленного микрофоном звука дыхания, в том числе и для дирижера.

Тембровая сторона хорового исполнительства, помимо фонации, получает в книге освещение в различных ракурсах. Общая тенденция поисков композиторов-авангардистов — преодоление традиционной хоровой звучности. Автор отмечает активное использование унисонов с экстремальным несовпадением тесситуры вокальных партий, частое перекрещивание хоровых голосов, введение тенорового фальцета, образование так называемых «тембровых полей» (возникающих в партитурах Л. Ноно — «Cori di Didone», Д. Лигети — Реквием и других), взаимообогащение инструментальной и вокальной звучностей. Их перемещение, гибкие регистровые переходы у Ноно, Лигети приводит к выразительным «тембровым модуляциям». У Штокхаузена хор становится составляющей симфонической звучности, Берио стремится превратить оркестр в поющий хор. Нетрадиционное сочетание вокальных и инструментальных голосов может приводить к изменению их обычных функций, например, определить хору роль quasi-инструментального сопровождения.

Процессы обновления функций вокальных и инструментальных голосов отражаются и в организации нотной записи, в которой теперь вокальные голоса могут располагаться в составе инструментальных групп. У Берио вокальные голоса и сочетающиеся с ними инструменты в партитуре объединяются общей акколадой.

На примере анализа партитур композиторов-авангардистов в книге раскрыты принципы преобразования хоровой фактуры. При сохранении традиционных видов — монодийной, гармонической (Штокхаузен «Stimmung», Кагель «Rrrrrr...»), антифонной (Мадерна), гомофонно-гармонической, имитационно-полифонической, контрастно-полифонической — складываются новые типы изложения. Расщепление единой интонационной линии на различные отрезки, вплоть до сокращения в виде точки, позволяет говорить о пуантилистическом типе изложения. Образующиеся с помощью присоединения/отключения партий вокалистов хоровые *crescendi* и *diminuendi* характеризуются как диагональный тип изложения. Такой же эффект достигается и при постепенном увеличении количества певцов. Характерным становятся, начиная с партитур Л. Ноно, частые изменения состава унисонных партий.



Книга хорошо выстроена. Представляющая, на первый взгляд, серию очерков, характеризующих отдельных композиторов, она по сути является цельной композицией, скрепленной разработкой ведущих тем. Их рассмотрение в контексте творчества различных музыкантов в итоге прорисовывает сквозные тенденции в исследуемой области, приводит автора к важным научно обоснованным выводам. Изменение соотношений между словом и музыкой в творчестве композиторов-авангардистов второй волны, освобождение от диктата слова, необходимости его отображения в музыке дало мощный толчок в развитии вокальной музыки второй половины XX века. Это повлекло за собой рождение новых композиционных приемов, неизмеримо обогатило вокально-хоровую фактуру и ее тембровую составляющую и таким образом помогло преодолеть кризис в области хоровой композиции, превратить хоровой жанр в один из самых востребованных в новейшей музыке. Многоаспектный анализ хоровых партитур мастеров западного авангарда, работавших во второй половине прошлого века и активно экспериментировавших в области вокально-хорового пения, впервые обрисовывает целостную картину его развития, создает своего рода энциклопедию исполнительских приемов и художественных средств, составляющих арсенал современного хорового искусства.

# СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---



**КИРНАРСКАЯ Дина Константиновна (Москва)**

Почетный работник сферы образования РФ, проректор по связям с общественностью, доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Dina K. KIRNARSKAYA (Moscow)**

Honorary Worker of Education of the Russian Federation, Vice-Rector for Public Relations, Doctor of Art, Professor of the Gnesins Russian Academy of Music.

[kirnarskiy@gmail.com](mailto:kirnarskiy@gmail.com)



**ТРОПП Владимир Владимирович (Москва/Берлин)**

Кандидат искусствоведения, пианист.

**Vladimir V. TROPP (Moscow/Berlin)**

Ph.D. in History of Arts, pianist.

[v.v.tropp@gmail.com](mailto:v.v.tropp@gmail.com)



**ШИРИНЯН Рузана Карповна (1922–2009, Москва)**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Ruzana K. SHIRINYAN (1922–2009, Moscow)**

Doctor of Art, Professor of the Department of Music History of the Gnesins Russian Academy of Music.



**АРТЕМОВА Евгения Георгиевна (Москва)**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Московского городского университета.

**Evgenia G. ARTEMOVA (Moscow)**

Doctor of Art, Professor of the Music Art Department of the Moscow City Pedagogical University.

[e\\_art@mail.ru](mailto:e_art@mail.ru)



**САДОКОВА Вера Владимировна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, ответственный редактор журнала «Ученые записки» Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Vera V. SADOKOVA (Moscow)**

Ph.D. in History of Arts, Executive Editor of the journal «Scientific Notes» of the Gnesins Russian Academy of Music.

[vsadok@yandex.ru](mailto:vsadok@yandex.ru)



**СТОГНИЙ Ирина Самойловна (Москва)**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор журнала «Ученые записки».

**Irina S. STOGNIY (Moscow)**

Doctor of Art, Professor of the Department of Analytical Musicology of the Gnesins Russian Academy of Music, Editor-in-chief of the journal «Scientific Notes».

[istogniy@mail.ru](mailto:istogniy@mail.ru)



**ЛЕВИТИНА Татьяна Павловна (Москва)**

Доцент, декан фортепианного факультета Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Tatiana P. LEVITINA (Moscow)**

Associate Professor, Dean of the Piano Faculty of the Gnesins Russian Academy of Music.

[dekan-ff@gnesin-academy.ru](mailto:dekan-ff@gnesin-academy.ru)

**ЕВДОКИМОВА Нина Кузьминична (Екатеринбург)**

Кандидат искусствоведения, начальник Центра дополнительного профессионального образования, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.

**Nina K. EVDOKIMOVA (Ekaterinburg)**

Ph.D. in History of Arts, Head of the Center for Additional Professional Education, Associate Professor of the Department of Music Theory of the Ural State Conservatory named after M. P. Musorgsky.

[nmc-dpo2012@yandex.ru](mailto:nmc-dpo2012@yandex.ru)

**АНИКИЕНКО Сергей Викторович (Краснодар)**

Кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Союза журналистов России, член Российского музыкального союза.

**Sergey V. ANIKIENKO (Krasnodar)**

Ph.D. in History of Arts, Member of the Union of Composers of Russia, Member of the Union of Journalists of Russia, Member of the Russian Musical Union.

[anikienko1966@mail.ru](mailto:anikienko1966@mail.ru)

**РУБЦОВА Валентина Васильевна (Москва)**

Доктор искусствоведения, главный редактор издательства «Музыка».

**Valentina V. RUBTSOVA (Moscow)**

Doctor of Art, Editor-in-chief of «Muzica» Publishing house.

[sternlibra@hotmail.com](mailto:sternlibra@hotmail.com)

# АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

---

## **МОНОПОЛИЯ НА ТАЛАНТЫ. ИНТЕРВЬЮ ДИНЫ КИРНАРСКОЙ С РЕКТОРОМ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ АЛЕКСАНДРОМ РЫЖИНСКИМ**

О проблемах современного музыкального образования в нашей стране и за рубежом, о перспективах развития академии и о личных творческих планах с ректором Российской академии музыки имени Гнесиных Александром Рыжинским (Лауреат Премии Правительства РФ, Почетный работник сферы образования РФ, доктор искусствоведения, профессор) беседует Дина Кирнарская (Почетный работник сферы образования РФ, проректор по связям с общественностью, доктор искусствоведения).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА \_\_\_\_\_

*Современное музыкальное образование, Гнесинская школа,  
Российская академия музыки имени Гнесиных*

## **Владимир В. Тропп ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО НАСЛЕДИЯ Р. К. ШИРИНЯН**

В статье В. В. Троппа, представляющей собой предисловие к публикации Р. К. Ширинян, освещена преподавательская и исследовательская деятельность Рузаны Карповны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА \_\_\_\_\_

*Р. К. Ширинян, научная и творческая работа,  
профессиональные интересы Рузаны Карповны*

## **Рузана Ширинян ЛОНДОНСКИЕ СИМФОНИИ ГАЙДНА**

Публикация знакомит с работой замечательного музыковеда-историка, одного из самых блестящих и любимых профессоров ГМПИ-РАМ им. Гнесиных. Впервые обратившись к творчеству Гайдна, автор представляет свой взгляд на целостное явление гайдновского симфонизма, охватывающий разнообразие концепций всего Лондонского цикла, а также



содержащий яркие и емкие характеристики каждой из симфоний. В качестве главных существенных принципов симфонической драматургии называются разнонаправленность мысли, множественность неожиданных сопоставлений, стремление к свободе и «разомкнутости» образов. В то же время подчеркивается эстетическое и драматургическое единство гайдновских решений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА \_\_\_\_\_

*Гайдн, Лондонские симфонии, цикл, драматургия, тема*

**Евгения Артемова**

### **ОПЕРНЫЕ ПОСТАНОВКИ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ В ЭПОХУ ПАНДЕМИИ: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ**

В поле внимания автора — новые оперные постановки московских театров сезона 2020/2021, прошедшего в сложных условиях пандемии. Аналитический обзор охватил следующие спектакли: «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Арлекин» Ф. Бузони, «Тоска» Дж. Пуччини в Геликон-опере, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе и «Москва, Черемушки» Д. Д. Шостаковича в Большом театре, «Вольный стрелок» К. М. Вебера в МАМТ им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и «Кармен» Ж. Бизе в Новой опере. Перед музыкальными театрами возникли новые вызовы, ответы на которые потребовали новых решений. Ограничения, коснувшиеся количества зрительской аудитории, необходимость соблюдать меры безопасности как в зале, так и на сцене, повлияли не только на количество новых постановок, которое существенно снизилось в прошедшем сезоне, но также на выбор репертуара.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА \_\_\_\_\_

*Опера, театр, столица, пандемия, постановки, премьера, новые условия*

**Вера Садокова**

### **«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И «ПИКОВАЯ ДАМА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО: СООТВЕТСТВИЯ В КОНТЕКСТЕ ЛИМИНАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ**

В ходе сравнительного анализа в статье выявляются многоуровневые связи романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», охватывающие самые различные смысловые пласты. По мнению автора статьи, соответствия текстов обусловлены влиянием кризисной ситуации на характерологические особенности героев, на атмосферу художественного текста, топографию художественного и музыкального пространства. Близость героя романа Достоевского и оперы Чайковского к пороговой сфере объясняет глубинные связи поэтики двух произведений. Ключевым понятием, отражающим суть общности романа Достоевского и оперы Чайковского, является лиминальность: события оперы, как и романа, в прямом и в переносном смысле происходят «на пороге».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА \_\_\_\_\_

*Лиминальность, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Пиковая дама» П. И. Чайковского*

**Ирина Стогний**

**МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР**

**ПОЭМЫ Г. СВИРИДОВА «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ»:  
К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПТОВ**

В статье И. С. Стогний концепты рассматриваются на разных уровнях художественного целого: образно-смыслового развертывания произведения и композиторской лексики. На примере поэмы «Отчалившая Русь» анализируются концепты, определяющие глубинные основы творчества композитора: пути, странничества, духовных исканий, жизни, смерти, любви, времени, вечности, природы. В качестве лексической основы сочинения выступают: квартовость и терцовость — в строении мелодии, диатонические септаккорды — в гармонии, колокольность — в фактуре. Колокол выступает как объединяющий символ разных обликов Руси: языческой, православной, апокалиптической.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА \_\_\_\_\_

*Концепт, Русь, духовный путь, колокольность, жизнь, смерть, любовь, время, вечность, странничество, природа, финал*

**Татьяна Левитина**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И ЕЕ СПЕЦИФИКА  
В РАБОТЕ ПИАНИСТА**

В статье рассмотрены различные аспекты феномена музыкальной памяти, ее специфические особенности в работе пианиста-исполнителя. Методологической основой работы явилось изучение и дальнейшая разработка способов развития музыкальной памяти пианиста. Проанализированы компоненты памяти, предложены методики развития каждого из них, а также алгоритмы наиболее продуктивного освоения и запоминания сложного материала, характерного для фортепианной литературы. В заключении статьи автор приходит к выводу о том, что музыкальная память пианиста в целом, как и каждый из ее компонентов в отдельности, поддается значительному развитию при условии рационального использования различных методов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА \_\_\_\_\_

*Музыкальная память, внутренний слух, фактура, компоненты памяти, гармонический анализ, исполнение наизусть, мышечная память*

**Нина Евдокимова**

**ПЕРВЫЙ ДИССЕРТАЦИОННЫЙ СОВЕТ НА УРАЛЕ  
ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»  
(1942–1944)**

Предметом исследования в статье является деятельность первого диссертационного совета по специальности «Музыкальное искусство», созданного на Урале в годы войны на базе Свердловской/Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (1942–1944).

Научная новизна обусловлена обращением к документальным материалам Государственного архива Свердловской области и Уральской консерватории. На их основе впер-

вые реконструируется история диссертационного совета, впервые восстанавливается процедура защиты диссертаций, в числе которых труды преподавателей МГК Д. В. Житомирского, З. И. Городецкой, П. С. Рыбаковой. На основе сохранившихся материалов исследований, протоколов защит, отзывов оппонентов, автобиографий и ряда других документов, впервые введенных в научный оборот, выявляются направления и проблематика представленных к защите исследований, а также уточняются профессиональные биографии эвакуированных музыкантов.

---

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА**

*Диссертационный совет, Свердловская/Уральская консерватория, Московская консерватория, эвакуированные музыковеды и исполнители, 1942–1944 годы, Государственный архив Свердловской области, междисциплинарность*

**Сергей Аникиенко**

**КОГОРТА ПЕРВЫХ:  
КОМПОЗИТОРЫ ЕКАТЕРИНОДАРА  
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

В статье впервые делается обзор композиторской деятельности музыкантов, живших и работавших в Екатериноодаре на рубеже XIX — XX столетий. Основой исследования стали материалы, хранящиеся в архивах Москвы, Санкт-Петербурга и Краснодара, а также периодическая печать того времени. Комплексное использование источниковедческого, биографического и исторического методов позволило установить неизвестные ранее факты, а также выявить ряд спорных вопросов в истории музыкальной культуры Кубани.

Став одним из компонентов зарождения профессиональной музыкальной культуры, деятельность первых композиторов внесла свой вклад в формирование системы музыкального образования на Кубани и заложила фундамент дальнейшего развития творческого потенциала в регионе.

---

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА**

*Екатериноодар, композиторское творчество, музыкальная культура, архивные материалы, региональная пресса, П. А. Махровский, И. Е. Попов, Я. А. Назаров, Е. Эспозито, М. Ф. Гнесин, Л. Л. Штрейхер*

**Валентина Рубцова**

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ А. РЫЖИНСКОГО  
«ХОРОВАЯ МУЗЫКА ПОСЛЕВОЕННОГО АВАНГАРДА»**

Рецензия на книгу А. С. Рыжинского «Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция» (М.: Музыка, 2021).

---

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА**

*Западноевропейские композиторы второй половины XX века, современное хоровое исполнительство, приемы работы над хоровыми партитурами*

# ABSTRACTS

---

## **A MONOPOLY ON TALENT.**

### **INTERVIEW DINA KIRNARSKAYA WITH ALEXANDER RYZHINSKY, THE RECTOR OF THE GNESINS RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC**

About the problems of modern music education in our country and abroad, about the prospects for the development of the Academy and about personal creative plans with the Rector of the Gnesins Russian Academy of Music Alexander Ryzhinsky (Laureate of the Government of the Russian Federation, Honorary Worker of Education of the Russian Federation, Doctor of Art History, Professor) talks Dina Kirnarskaya (Honorary Worker of education of the Russian Federation, Vice-Rector for Public Relations, Doctor of Art History).

#### KEYWORDS

---

*Modern music education, Gnesins School, Gnesins Russian Academy of Music*

## **Vladimir V. Tropp**

### **FROM THE UNPUBLISHED LEGACY OF R. K. SHIRINYAN**

The article by V. V. Tropp, which is a preface to the publication by R. K. Shirinyan, highlights the teaching and research activities of Ruzana Karpovna.

#### KEYWORDS

---

*R. K. Shirinyan, scientific and creative work, professional interests of Ruzana Karpovna*

## **Ruzana Shirinyan**

### **FROM AN UNISSUED HERITAGE. HAYDN'S LONDON SYMPHONIES**

This publication introduces the work of the distinguished historian of music, one of the most brilliant and favourite professors of the Gnesins Institute-Academy. In the first appeal to the works of Haydn author represents her personal view to the complete phenomenon of Haydn's symphonism. That embraces latitude and diversity of the conceptions of the whole London cycle in a very concentrated form, and from the other side includes bright and capacious characteristics of each of the symphonies. Various directions of the ideas, plurality of the unexpected confrontations, aspiration to freedom and «non-enclosed» images are

defined as the main essential principles of the symphonic dramaturgy. At the same moment aesthetic and dramatic unity of the Haydn's conceptions is emphasized.

KEYWORDS

*Haydn, London symphonies, cycle, dramaturgy, theme*

**Evgenia Artemovna**

**OPERA PRODUCTIONS OF MOSCOW THEATERS  
IN THE ERA OF THE PANDEMIC:  
PROBLEMS AND SOLUTIONS**

The author's attention is focused on new opera productions of Moscow theaters for the 2020/2021 season, which took place in the difficult circumstances of the pandemic. The analytical review covered the following performances: «The Stone Guest» by A. S. Dargomyzhsky, «Harlequin» by F. Busoni, «Tosca» by G. Puccini in the Helikon-opera, «The Pearl Seekers» by J. Bizet and «Moscow, Cheryomushki» by D. D. Shostakovich at the Bolshoi Theater, «Free Shooter» by K. M. Weber at the MAMT them. K. S. Stanislavsky and Vl. I. Nemirovich-Danchenko and «Carmen» by J. Bizet at the Novaya Opera. Musical theaters faced new challenges, the answers to which required new solutions. Restrictions affecting the number of spectators, security measures are observed both in the hall and on the stage.

KEYWORDS

*Opera, theater, capital, pandemic, performances,  
premiere, new conditions*

**Vera Sadokova**

**«CRIME AND PUNISHMENT» BY F. M. DOSTOEVSKY  
AND THE «QUEEN OF SPADES» BY P. I. TCHAIKOVSKY:  
CORRESPONDENCES IN THE CONTEXT OF LIMINAL POETICS**

In the course of comparative analysis, the article reveals multilevel connections of F. M. Dostoevsky's novel «Crime and Punishment» and P. I. Tchaikovsky's opera «The Queen of Spades», covering a variety of semantic layers. According to the author of the article, the correspondence of the texts is due to the influence of the crisis situation on the characterological features of the characters, on the atmosphere of the literary text, the topography of the artistic and musical space. The proximity of the hero of Dostoevsky's novel and Tchaikovsky's opera to the threshold sphere explains the deep connections of the poetics of the two works. The key concept reflecting the essence of the commonality of Dostoevsky's novel and Tchaikovsky's opera is liminality: the events of the opera, like the novel, literally and figuratively take place «on the threshold».

KEYWORDS

*Liminality, «Crime and Punishment» by F. M. Dostoevsky,  
«The Queen of Spades» by P. I. Tchaikovsky*



**Irina Stogniy**

**THE MUSICAL AND POETIC WORLD  
OF G. SVIRIDOV'S POEM «THE DEPARTED RUSSIA»:  
ON THE PROBLEM OF ARTISTIC CONCEPTS**

In the article Stogniy I. S. the concepts are considered at different levels of the artistic whole: the figurative and semantic deployment of the work and the composer's vocabulary. On the example of the poem «Castaway Rus», the author analyzes the concepts that determine the deep foundations of the composer's work: the path, wandering, spiritual quest, life, death, love, time, eternity, nature. The lexical basis of the composition is as follows: quart and thirds — in the structure of the melody; diatonic seventh chords in harmony; the bell tower is in texture. The bell acts as a unifying symbol of different forms of Russia: pagan, Orthodox, apocalyptic.

KEY WORDS

---

*Concept, Russia, spiritual path, bell tower, life, death,  
love, time, eternity, wandering, nature, finale*

**Tatiana Levitina**

**MUSICAL MEMORY AND ITS SPECIFICS  
IN THE WORK OF A PIANIST**

This article discusses various aspects of the phenomenon of musical memory, its specific features in the work of a pianist-performer. The methodological basis of the work is the study and further development of ways to develop the pianist's musical memory. The components of memory are analyzed, the methods of development for each of them as well as algorithms for the most productive mastering and memorization of complex material characteristic of piano literature are proposed. Conclusion: the musical memory of a pianist as a whole, as well as each of its components separately, succumbs to significant development, provided that various methods are used rationally.

KEY WORDS

---

*Musical memory, inner ear, texture, memory components,  
harmonic analysis, performance by heart, muscle memory*

**Nina Evdokimova**

**THE FIRST DISSERTATION COUNCIL  
IN THE URALS IN THE SPECIALTY «MUSICAL ART»  
(1942–1944)**

The subject of the research in this article is the activity of the first Dissertation Council on the specialty «Musical art», created in the Urals during the war on the basis of the Sverdlovsk Region/Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky (1942–1944). The scientific novelty is due to the reference to the documentary materials of the State Archive of the Sverdlovsk Region and the Ural Conservatory. On their basis, for the first time, the history of the Dissertation Council is reconstructed, for the first time restores the procedure for defending dissertations, including the works of teachers of MGK D. V. Zhytomyr, Z. I. Gorodetskaya, P. S. Rybakova. On the basis of the preserved research materials, defense protocols,

reviews of opponents, autobiographies and a number of other documents that were first introduced into scientific circulation, the directions and problems of the research submitted for defense are identified, as well as the professional biographies of the evacuated musicians are clarified.

---

**KEY WORDS**

*Dissertation Council, Sverdlovsk Region/Ural Conservatory,  
Moscow Conservatory, evacuated musicologists and performers,  
1942–1944, State Archive of the Sverdlovsk Region, interdisciplinarity*

**Sergey Anikienko**

**COHORT OF THE FIRST:  
THE COMPOSERS OF EKATERINODAR  
OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURY**

This article is the first review of the composer activity of musicians who lived and worked in Ekaterinodar at the turn of the 19th and 20th centuries.

The study was based on materials stored in the archives of Moscow, St. Petersburg and Krasnodar, as well as the periodical press of that time. The complex use of source study, biographical and historical methods made it possible to establish previously unknown facts, as well as to identify a number of controversial issues in the history of the musical culture of the Kuban.

The activities of the first composers became one of the components of the emergence of a professional musical culture in the region. She contributed to the formation of the musical education system in the Kuban and laid the foundation for the further development of creative potential.

---

**KEY WORDS**

*Ekaterinodar, composer creativity, musical culture, archival materials,  
regional press, Pavel Makhrovsky, Ivan Popov, Yakov Nazarov,  
Eugene Esposito, Mikhail Gnesin, Lyubov Streicher*

**Valentina Rubtsova**

**REVIEW OF A. RYZHINSKY'S BOOK «CHORAL MUSIC  
OF THE POST-WAR AVANT-GARDE»**

Review of A. S. Ryzhinsky's book «Choral music of the Post-war Avant-garde: Italy, Germany, France» (Moscow: Music, 2021).

---

**KEY WORDS**

*Western European composers of the second half of the XX century,  
modern choral performance, techniques for working on choral scores*

# 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.